





# LA CLANDESTINITÉ

études sur la pensée russe



SOUS LA DIRECTION DE FRANÇOISE LESOURD

# LA CLANDESTINITÉ

études sur la pensée russe

IRPhIL (INSTITUT DE RECHERCHES PHILOSOPHIQUES DE LYON)

INSTITUT EUROPEEN EST-OUEST LYON III

*Publié avec le soutien de la Faculté de philosophie  
de l'Université Jean Moulin Lyon 3*

*UNIVERSITE JEAN MOULIN LYON 3, FACULTE DE PHILOSOPHIE, IRΦL*

*18 RUE CHEVREUL, 69007 LYON*

*ISBN* vvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvvv

DISCOURS D'OUVERTURE  
PRONONCÉ PAR  
SYLVIE ARCHAIMBAULT,  
DIRECTEUR DE RECHERCHES AU CNRS  
UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT

**POUR JEAN-MARC NEGRIGNAT**

Monsieur le Directeur de l'École doctorale,  
Mesdames, Messieurs,  
Mes chères et chers collègues,

Le thème retenu pour le colloque qui s'ouvre aujourd'hui, *La clandestinité dans la culture russe*, organisé par l'Institut Européen Est Ouest Lyon III, sous la direction scientifique de Françoise Lesourd est extrêmement fécond, comme en témoigne la richesse et la diversité des interventions programmées. Il accueillera les regards croisés des philosophes, des historiens, des théologiens, des théoriciens de la littérature. Au moment où débute ce colloque, je voudrais remercier très chaleureusement Françoise Lesourd de me faire l'honneur d'ouvrir les débats. En effet, je n'ai pas de compétence particulière pour parler de la clandestinité. Mais Françoise Lesourd a souhaité que ce colloque soit aussi l'occasion de rendre hommage aux travaux de Jean-Marc Négrignat, Maître de Conférences à l'École Normale Supérieure de Lyon, russisant, historien, mais aussi passionné de philosophie, de littérature, de sciences politiques.

Jean-Marc Négrignat a été emporté par le cancer il y a quelques années, à l'âge de 53 ans. Ayant été liée par une relation de fidèle amitié avec Jean-Marc Négrignat pendant plus de vingt ans, amitié née dès le jour de mon installation comme jeune professeur de russe au lycée Robespierre d'Arras où j'assurais le complément de service de son poste qu'il occupait alors à mi-temps pour travailler à la rédaction de sa thèse, c'est avec une profonde reconnaissance et une certaine émotion que j'ai répondu à cette invitation. Car il est vrai que les travaux de Jean-Marc croisent, à maintes reprises, la thématique de la clandestinité.

En 2008 un ouvrage posthume, issu de sa thèse de doctorat, *Avoir été communiste, les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone*, a paru aux éditions de l'Archive contemporaine. Jean-Marc Négrignat avait en effet acquis la conviction que c'est au cœur des autobiographies qu'était consignée la mémoire écrite de l'expérience stalinienne. L'autobiographie apparaissait pour lui comme le lieu où les victimes se livraient à un effort coordonné et organisé de reconstitution de leur parcours personnel, ce depuis la séduction de l'idéal jusqu'à la déception, qu'il voyait comme la première étape d'une reconstruction personnelle.

Jean-Marc Négrignat démonte, dans cet ouvrage, le processus de la totalisation de l'esprit, comme un piège qui se referme étroitement sur l'individu et produit tout à la fois un dévouement total à la cause, une dépendance psychique aussi bien que physique à celle-ci. Le besoin d'une osmose avec le groupe laisse l'individu étranger à lui-même. Pour qu'il puisse reprendre pleinement possession de sa personnalité, il faudra un long cheminement, une lente maturation qu'accompagnera et rythmera le travail d'écriture. Le projet esthétique, qu'il soit littéraire ou poétique, constitue pour lui un pont qui peut être tendu entre les aspirations et les valeurs individuelles, entre les tensions intérieures et une vision organisée de l'expérience sociale et historique de chacun. Jean-Marc était très sensible à la puissance libératrice de l'écriture. Cet aspect de sa réflexion, qui fait parfaitement écho aux travaux du présent colloque, sera d'ailleurs développé ici même par Maria-Luisa Bonaque, russisante et traductrice, mais aussi l'épouse de Jean-Marc. Ils avaient réalisé avec Elena Balzamo un ouvrage paru en 1998, *Le verbe et le mirador, la poésie au goulag*, une anthologie qui mêlait témoignages d'anciens détenus extraits d'œuvres littéraires ou poétiques, tous centrés sur le refuge vital qu'offre la poésie dans les conditions de réclusion. Je me contenterai de remarquer que, pour Jean-Marc Négrignat, c'est justement dans ce travail de création que s'élabore la reconstruction d'une parcelle d'identité personnelle, véritable noyau de résistance à la totalisation de l'esprit et élément essentiel de la reconquête de l'individu par soi-même. Nous voici ainsi placés au cœur même des préoccupations qui seront celles du colloque.

Pour terminer, permettez-moi, Mesdames et Messieurs, Mes chers collègues, de former des vœux pour ces trois jours de colloque. La richesse du programme, la qualité des intervenants, spécialistes de renommée internationale, réunis par Françoise Lesourd, laissent présager un colloque remarquable, dont les résultats marqueront indubitablement une étape cruciale dans la connaissance de la clandestinité dans la culture russe.



## **JEAN-MARC NÉGRIGNAT**

Gérard Abensour, Lyon

Sept ans déjà que Jean-Marc nous a quittés. Que l'on me permette d'écrire quelques mots sur un être qui promettait tellement ! Je ne l'ai connu que peu de temps, moins de deux ans, mais assez pour en mesurer les grandes qualités humaines et intellectuelles. J'ai fait sa connaissance en 2000 à Fontenay aux Roses, peu de temps avant le déménagement de l'ENS à Lyon. Je venais d'être recruté pour diriger la section de langues slaves et Sylvain Auroux, l'énergique directeur de l'ENS, nous présenta l'un à l'autre, car nous allions travailler de concert. Jean-Marc Négrignat frappa mon regard, par une abondante chevelure combinée à un regard à la fois doux et malicieux qui attirait la sympathie. Je ne compris que plus tard que Jean-Marc était déjà atteint par la maladie qui devait l'emporter.

Une fois installés dans les beaux locaux de l'École à Lyon, nous avons établi un programme ambitieux : développer la section qui avait pour but principal de préparer les élèves au concours de l'agrégation de russe, qui comportait en outre la connaissance d'une autre langue slave (le bulgare) ; élargir le cadre de l'enseignement universitaire du russe en offrant aux « non spécialistes » la possibilité de s'initier à cette langue et de connaître l'histoire d'un pays fascinant. Nous avons préparé un programme de colloques qui devait accroître notre visibilité. Jean-Marc était l'homme de la situation. Il s'intéressait depuis longtemps aux destins d'un pays qui avait fasciné le monde par son image et son exemple. En témoignait sa thèse dont il me confia un exemplaire. Je lus d'un trait ce texte qui loi d'être une analyse abstraite touchait à des ressorts très personnels pour chacun d'entre nous.

Entré à l'ENS en 1967, sur le campus de Saint Cloud, il avait entrepris, notamment à l'incitation de ce grand analyste de l'Union soviétique qu'était Michel Heller, une thèse consacrée à une question essentielle pour notre temps: comment expliquer que des hommes

de réflexion, des écrivains de talent, aient pu être hypnotisés par le communisme qui a agi sur eux comme un opium ? Dépendance dont le sevrage a été douloureux. Impossible à l'époque de consulter les archives soviétiques, c'est donc en écoutant le témoignage des victimes de cette pensée que Jean-Marc Négrignat rédige le travail qu'il intitule: «Avoir été communiste, autobiographies de Artur Koestler, Ignazio Silone et Eugen Löbl »<sup>1</sup> Annie Kriegel, qui avait effectué elle-même un parcours semblable, a mené cette thèse à soutenance en 1985. Elle soulignait la clairvoyance du jeune universitaire dans un domaine où il était pionnier. Dix ans plus tard il aurait pu ajouter à ses témoignages celui d'un grand universitaire français, François Furet, dont la confession porte un titre significatif : *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle.*

Entre Jean-Marc et moi la confiance et je puis dire l'amitié étaient totales. Mon expérience d'étudiant à l'Université de Moscou où j'avais séjourné à l'époque dite du Dégel éveillait sa curiosité. De son côté il me parlait de son parcours politique et universitaire. Comment il avait choisi de se consacrer à la langue russe, son séjour à Léninegrad où il avait passé un an comme boursier du gouvernement français, aboutissant à sa nomination à l'ENS, après un passage à l'université de Poitiers.

Tous ces projets ambitieux mais réalistes se sont très vite heurtés aux progrès d'une maladie impitoyable qu'il traitait avec courage mais qui l'obligeait à s'absenter pour des périodes de plus en plus longues. Lorsque je téléphonais à son domicile à Tours pour prendre de ses nouvelles j'étais rassuré par la voix posée de son épouse, Maria-Luisa. Un jour avec une voix devenue très douce, Jean-Marc m'assura qu'il allait bien mieux. De passage à Paris, il nous apparut, à ma femme et à moi, comme en bien meilleure forme. Ce n'était hélas qu'une rémission, un de ces sursauts qui se produisent souvent avant l'issue fatale.

Les obsèques de Jean-Marc Négrignat furent célébrées dans la cathédrale de Tours, le 21 février 2002. L'église était pleine. Il y avait là tous ceux qui l'avaient aimé, sa famille, ses amis. Maria-Luisa Bonaque n'était plus une simple voix téléphonique mais la compagne admirable de calme et de retenue de celui que la mort lui enlevait.

Jean-Marc aimait le Bien, il croyait à la communion des hommes, à la transmission de la connaissance et de l'expérience. Il avait fait un long chemin depuis les espérances de sa jeunesse. Que Jean-Marc soit remercié pour cette ascèse douloureuse qu'il a réalisée sur lui-même afin d'en faire un exemple à méditer par tous ceux qui sont tentés par des

---

<sup>1</sup> La thèse a été publiée sous ce titre en 2008 à Paris, aux Éditions des archives contemporaines.

solutions trop simples. Jean-Marc Négrignat a été un témoin lucide des aberrations de notre siècle. Que le souvenir de l'ami regretté nous accompagne sur notre chemin.

Je livre à l'indulgence du lecteur l'effusion lyrique qu'a suscitée en moi sa mort.

*Les vitraux azur éclaboussent de lumière  
Dressés droit au-dessus de la bière  
Disciple de Jean, disciple de Marc  
Où est ton regard d'aigle et la force du lion ?*

*La messagère ailée se détache du vitrail  
Ses doigts caressants épouser les contours  
Du visage émacié qui s'arrache du gisant  
Annonce-t-elle la vie nouvelle  
À ce corps décharné, ce corps désincarné ?*

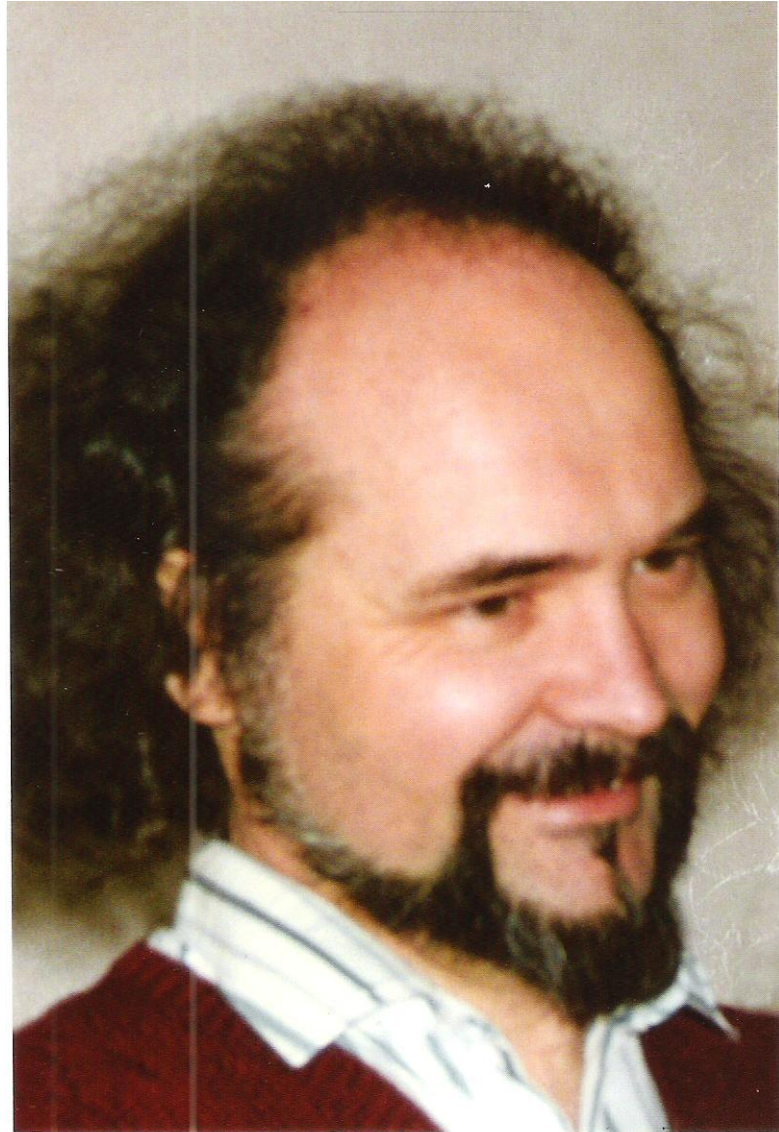
*La famille endeuillée regarde hébétée  
Comment croire au miracle de la vie ?*

*Une larme parfois descend sur une joue  
Ce prêtre en aube blanche respire l'humanité  
Il appelle chacun à l'espérance  
Celui qui croit en Dieu, et celui qui n'y croit pas.*

*O, Filles de Jérusalem  
Avez-vous vu mon Bien aimé ?  
Dans les vitraux azur brille la trace de son pas.*

Que sa mémoire continue à nous inspirer.





JEAN MARC NEGRIGNAT



De 1980 à 1990, Jean-Marc Négrignat a collaboré par ses traductions aux *Cahiers du samizdat*<sup>1</sup>. Lorsqu'il fut projeté, vers la fin des années 90, de réunir pour un ouvrage qui malheureusement ne vit pas le jour<sup>2</sup> les textes les plus intéressants et représentatifs parus dans cette revue, c'est en guise de préface que fut rédigé le texte suivant.

## **LE SAMIZDAT : UN GISEMENT DE MÉMOIRE POUR AUJOURD'HUI**

Jean-Marc Négrignat

Chaque jour nous rappelle que l'effondrement du régime soviétique a été une immense libération, mais aussi l'origine d'un profond désarroi. La reconstruction d'une Russie nouvelle

---

1 Périodique mensuel édité à Bruxelles sous la direction d'Anthony De Meeûs qui, de 1972 à 1990, publia des textes de la presse parallèle et clandestine d'URSS.

2 Seules les cinq premières années des *Cahiers* avaient fait l'objet d'un livre, cf. Morand B., *URSS des profondeurs*, Arts et voyages, Bruxelles 1978.

est un chantier chaotique où, en arrière-plan des multiples vicissitudes de l'actualité se lit la recherche fébrile de repères. L'élucidation du passé soviétique occupe une place de choix dans cette quête : tel est le contexte qui donne au *samizdat* une valeur inestimable.

L'ouverture d'une grande partie des archives officielles et la levée du *diktat* idéologique ont entraîné un renouvellement de la recherche historique qui n'épargne aucun mythe. Or qu'est-ce que le *samizdat*, sinon un énorme gisement d'archives émanant de la société civile, et dont l'exploitation est tout aussi légitime que celle des archives d'État ? Ces milliers de pages dactylographiées à la hâte avec les machines à écrire des institutions officielles sur la mauvaise pelure du plan quinquennal, diffusées sous le manteau par les innombrables canaux tissés par la confiance entre individus et l'intérêt pour les documents transmis, et dont les services de Radio Liberty ont collecté, mis au net et archivé une quantité importante, constituent un matériau irremplaçable pour la connaissance de la société soviétique des années soixante aux années quatre-vingt, de son fonctionnement, des mentalités qui s'y formaient. Le présent recueil en apporte la preuve, alors même qu'il ne regroupe qu'une proportion minimale des textes publiés en français par les *Cahiers du Samizdat* lesquels à leur tour, au cours de dix-sept années de parution mensuelle, n'ont pu traduire qu'une sélection du *samizdat* accessible en Occident.

Mais le plus étonnant est peut-être l'actualité impressionnante et paradoxale de ces textes. Ils font revivre dans leur réalité pesante et leur grisaille clôturée les années de plomb brejnéviennes, et font percevoir combien cette époque a été vite oubliée, voire transfigurée par une nostalgie complaisante. Chaque page fait mesurer la distance vertigineuse et inespérée que le pays a franchie dans la décennie écoulée, et simultanément chaque page esquisse le visage de la Russie d'aujourd'hui, ses pesanteurs, ses tensions, ses élans, ses échecs.

« Une infinie brutalité » : ces mots d'un voyageur occidental découvrant la Moscovie du XVI<sup>e</sup> siècle expriment parfaitement la tonalité dominante du tableau qui ressort du régime soviétique à la lecture de ces textes.

C'est d'abord la barbarie de l'internement psychiatrique et du traitement forcé de personnes saines d'esprit, au motif que contester la supériorité absolue de l'ordre soviétique, c'est à dire vouloir penser de manière critique ou prier son Dieu, relève de la maladie mentale. Ce sont les mitrailleuses pointées sur les ouvriers de Novotcherkassk protestant contre la hausse des prix alimentaires. C'est le décès sous surveillance dans un hospice moscovite miteux, au terme d'une vie marquée par dix-sept ans de Goulag et l'interdiction de son œuvre dans son propre pays, de Varlam Chalamov, un des écrivains russes majeurs de ce siècle. C'est la disparition en pleine jeunesse, dans un camp de Mordovie, de Youri Galanskov, poète de



grand talent. C'est la mort d'Anatoli Martchenko dans la prison de Tchistopol, au bout de plusieurs mois de grève de la faim pour la libération des prisonniers politiques. C'est aussi la mort en détention d'un autre Martchenko, inconnu celui-là, condamné parce que croyant, ou de ce Youri Litvine, autre inconnu, et ce que l'on devine de dizaines d'innocents anonymes arbitrairement condamnés et dont le calvaire n'a même pas eu le modeste honneur des pages du *samizdat*.

C'est encore l'organisation de camps de travail spéciaux pour handicapés, ou la transplantation forcée de montagnards tadjiks au nom des impératifs de la production. C'est la cruauté obtuse et calculée des forces de police, KGB et milice, à l'encontre des prisonniers politiques ou droit-commun, sur les lieux de détention, et aussi à l'encontre des simples citoyens dans la vie quotidienne. Certains textes évoquent un arbitraire et un acharnement policiers atterrants, comme dans le cas de ces deux peintres marginaux prêts à tous les petits boulots pour obtenir l'enregistrement de résidence à Leningrad et que les persécutions policières acculent au suicide.

C'est une pratique de la justice qui n'est que l'habillage juridique de décisions prises par les organes de répression politique. C'est une criminalisation de l'exercice de la pensée critique ou de la foi religieuse, voire de l'activité artistique dès lors qu'elles prennent une dimension publique ou collective qui écorne le conformisme obligatoire. C'est une disproportion criante entre l'insignifiance des « délits », y compris dans leur qualification soviétique, et la lourdeur des peines infligées.

Les violences envers les citoyens et les pratiques meurtrières faisaient bien partie de l'arsenal institutionnel du soviétisme brejnévien, et si elles sont hors de proportion avec les massacres et la terreur de l'époque stalinienne, leur filiation avec ces derniers ne fait aucun doute.

On voit bien, par ailleurs, que cette brutalité répressive à l'encontre de toute dissidence a disparu avec la chute du régime soviétique. L'essentiel des libertés politiques et civiles a été instauré, les fameux articles 70 et 190-1 du Code pénal qui autorisaient les condamnations les plus arbitraires ont été supprimés, les condamnés ont été réhabilités. Mais, comme chacun sait, aucun équivalent, même lointain, du procès de Nuremberg n'a eu lieu en ex-URSS à l'encontre des responsables des répressions, staliniennes ou poststaliniennes ; dirigeants et exécutants des organes de répression n'ont pas été amenés à rendre de comptes et sont probablement toujours en place. Cela signifie que les pratiques et la conception des rapports police-pouvoir et police-citoyens n'ont fait l'objet d'aucune remise en cause approfondie, et

que la mentalité et les comportements récurrents dans les pages du *samizdat* ne sont aujourd'hui que superficiellement refoulés.

On est dès lors beaucoup moins étonné de découvrir que les polices ex-soviétiques, qui sont d'une efficacité très relative contre le grand banditisme florissant, sont encore capables çà et là de détentions et de brutalités arbitraires, et continuent à soumettre la population des camps et prisons à des conditions de détention extrêmement dures et dégradantes. L'impunité des organes policiers est un héritage du régime soviétique dont la remise en cause est à peine balbutiante.

La brutalité soviétique ne procédait pas d'une barbarie spontanée ; elle était le produit extrême d'une vaste mécanique institutionnelle destinée à assurer le contrôle rapproché de la société par le pouvoir. Il est intéressant de retrouver dans plusieurs des textes ici retenus certains éléments du méticuleux maillage bureaucratique-idéologique qui corsetait la population, d'autant plus que l'Occident méconnaissait cette réalité, obnubilé qu'il était par les gérontes du Kremlin, inquiet de leurs humeurs ou amusé de leur décrépitude.

Apparaissent ainsi les entraves au libre déplacement à l'intérieur du pays dont le symbole est le couple passeport intérieur-« propiska » (enregistrement de résidence auprès de la milice) qui rendait l'installation dans les capitales extrêmement difficile pour un provincial, et était fréquemment utilisée comme arme contre les dissidents ; l'omniprésente propagande militariste à la télévision ou l'indigence intellectuelle et spirituelle de l'« éducation communiste » à l'école ; la hiérarchie catégorielle très codifiée entre fonctionnaires de la *nomenklatura* pour la fourniture de produits alimentaires « de luxe » (aux normes soviétiques) dans les magasins réservés ; les formalités à remplir pour les citoyens soviétiques se rendant en voyage touristique à l'étranger, bon indice du droit de regard exorbitant que s'arrogeait l'État sur la sphère privée ; la capacité inouïe des autorités à vider la ville de Moscou des centaines de personnes jugées indésirables à la veille d'un festival international ou à encadrer en douceur les invités étrangers en sorte qu'ils ne voient pas le pays réel ; et bien sûr, les persécutions bureaucratiques interminables à l'encontre des candidats à l'émigration.

Il est indéniable que la quasi-totalité des procédures de contrôle idéologique et administratif citées ici sont aujourd'hui abolies. Mais la « propiska » n'a nullement disparu, notamment à Moscou où elle se paye au prix fort et où elle est utilisée, par exemple, pour interdire l'accès de la capitale aux Caucasiens. Plus largement, il faut voir dans le caporalisme bureaucratique qui subordonne toute initiative à une sanction administrative une tradition russe décuplée par le soviétisme, non un héritage exclusif de ce dernier. Il n'est donc pas

surprenant que ces bonnes vieilles habitudes, et la corruption qui les accompagne inévitablement, soient restées florissantes derrière la rhétorique de la « transition au marché » ; simplement, l'incontournable tampon des bureaux ne se monnaie plus en marques de conformisme idéologique, mais en espèces sonnantes.

Au-delà d'un tableau du régime, le *samizdat* contient des éléments intéressants d'un état du pays. Le système économique et ses dysfonctionnements, la situation écologique catastrophique de certaines régions, la misère de nombre d'établissements hospitaliers ou scolaires, la dégradation des campagnes, le rationnement alimentaire dans nombre de villes de province, l'absence des droits les plus élémentaires pour les ouvriers, tous les sujets qui ont fait la gloire accusatrice des journalistes de la *glasnost* gorbatchévienne, et que, pour l'essentiel, les médias occidentaux n'ont découvert qu'à cette occasion, se trouvaient sous la plume des auteurs du *samizdat* depuis les années soixante-dix, et faisaient l'objet d'analyses souvent pertinentes.

Il y a là d'ailleurs un phénomène curieux de décalage. La perception de l'état réel de délabrement du pays n'était pas absente dans l'opinion soviétique moyenne, ni même dans la presse officielle, mais elle ne désignait que des phénomènes isolés ou provisoires qui, même nombreux, ne faisaient pas système. À lire aujourd'hui les textes du *samizdat*, on comprend que le milieu restreint qui s'y exprimait anticipait sur l'état d'esprit majoritaire en reliant les faits à une remise en cause globale du régime. Cette généralisation politique n'interviendra dans les médias et l'opinion soviétique que dans les dernières années quatre-vingt, et sur le mode de la découverte, refoulant dans l'oubli les pionniers du *samizdat*. Un exemple parmi d'autres : en 1995 est paru à Moscou un passionnant ouvrage collectif d'historiens, russes pour la plupart, qui présente de « nouvelles interprétations » de la Seconde guerre mondiale, lesquelles réduisent à néant plusieurs points forts de la mythologie entretenue jusqu'à la fin par le régime et les historiens soviétiques. Or, dix ans plus tôt, un certain Ivan Soukhotine, de Moscou, diffusait en *samizdat* une étude documentée qui déjà, et sur les mêmes points, démolissait la mythologie soviétique de la « Grande Guerre patriotique ».

L'Occident a contribué à cette erreur de parallaxe idéologique. Les voix du *samizdat* ne lui parvenaient qu'avec retard et il y est resté longtemps insensible. Le massacre de Novotcherkassk, par exemple, intervenu en 1962, n'a été connu que plusieurs années après, et il n'a pas suscité la protestation qui aurait été de mise à l'époque si les balles avaient été franquistes ou sud-africaines. Il a fallu quelques initiatives courageuses et désintéressées comme celle d'éditer les *Cahiers du samizdat*, pour entamer le mur de l'aveuglement et de

l'incompréhension, que Soljenitsyne est venu ensuite définitivement ébranler. Et lorsque la vision négative du régime soviétique est devenue en Occident une évidence indiscutée et que simultanément l'empire a commencé à se fissurer, le mérite n'en a été attribué ni aux artisans du *samizdat* ni aux intellectuels de la *glasnost*, mais essentiellement à Mikhaïl Gorbatchev, 7<sup>ème</sup> secrétaire du Parti communiste soviétique.

Les auteurs du *samizdat* ont donc été pionniers sur un plan moral en contestant la légitimité même du régime soviétique bien avant que la chose ne soit autorisée d'en haut. Cela dit, la logique intellectuelle de leur démarche impliquait une double idée : que le régime était fort et appelé à durer, mais qu'en revanche les tares qu'il engendrait disparaîtraient avec lui. C'est en quelque sorte l'inverse qui s'est produit. L'accélération des événements en 1991 a surpris tout le monde. Et les réalités inhérentes au système soviétique, telles que l'hypertrophie du complexe militaro-industriel, le gaspillage des ressources et matières premières, le degré inquiétant de pollution de l'environnement, le niveau alarmant des indicateurs de santé publique, le délabrement des infrastructures industrielles et sociales constituent aujourd'hui des éléments lourds du tissu économique et social, que l'introduction de mécanismes de marché n'a encore modifiés que marginalement.

Bien plus, il est un phénomène dénoncé par le *samizdat* comme la conséquence de l'étatisation de l'économie, voire comme une forme de résistance à celle-ci, qui n'a fait que croître et embellir depuis la chute du régime : la corruption. La tragédie de ce photographe d'un journal rural condamné en 1979 pour avoir révélé des malversations ou de ce cheminot de Kiev persécuté pour avoir voulu démasquer les vrais responsables d'un accident, et qui ne voit pas d'autre issue que d'écrire aux syndicats américains, sont typiques du soviétisme brejnévien, dont une règle d'or était que les responsables de tout niveau n'avaient de comptes à rendre que vers le haut, et restaient intouchables d'en bas. Aujourd'hui, la dénonciation de la corruption n'est plus sanctionnée comme un délit, elle est même devenue un lieu commun de la presse et des discours. Mais la disparition des lois scélérates à la soviétique, loin de réhabiliter la loi aux yeux des citoyens, a, de l'absence de répression, fait conclure à l'affranchissement de toute règle, avec les conséquences que l'on voit. Et l'on repense alors à la lucidité de ce Vladimir Albrecht, militant obscurément en plein brejnévisme pour le respect des lois et pour le développement de la conscience juridique chez ses concitoyens.

Enfin, et c'est peut-être sa fonction la plus précieuse, le *samizdat* offre indirectement un très riche tableau de l'opinion publique réelle dans les décennies concernées, tant il est vrai

que les courants d'opinion qui s'expriment aujourd'hui ouvertement se sont formés dans l'épaisseur de la société, sous le masque du conformisme brejnévien et en symbiose avec lui<sup>1</sup>.

Pour s'en tenir aux pages ici réunies, certaines font état de courants d'opinion dans des structures apparemment aussi monolithiques que l'armée (un officier s'interroge sur son attitude face à une éventuelle intervention directe en Pologne ; des soldats de la guerre d'Afghanistan témoignent) ou le Parti communiste lui-même (texte d'orientation « eurocommuniste » ; programme de communistes réformateurs au sein de l'appareil ; expérience d'un économiste encouragé d'en haut pour réformer l'agriculture). Concernant l'armée, les préoccupations exprimées par ces textes clandestins des années quatre-vingt allaient se retrouver pratiquement telles quelles quinze ans plus tard (mais cette fois dans les colonnes des journaux) à propos de la guerre en Tchétchénie. S'agissant du parti, on a ici l'indice du fait que le PCUS monopolisait à tel point l'activité politique dans le pays que l'initiative de programmes alternatifs ne pouvait venir que de l'intérieur de ses rangs, et non de mouvements sociaux extérieurs à lui, comme le syndicat Solidarnosc en a offert l'exemple en Pologne ; qu'il n'y avait donc aucune élite politique alternative. Les dirigeants de la Russie post-soviétique et des nouveaux États indépendants issus de l'éclatement de l'URSS ne pouvaient dès lors être que des communistes fraîchement reconvertis au nationalisme ou à la démocratie. Simple adoption d'une rhétorique ou adhésion plus réelle à des valeurs nouvelles, il s'agit d'un personnel formé à la culture politique et au mode d'exercice du pouvoir caractéristique du PCUS.

Le *samizdat* offre d'ailleurs une illustration *a contrario* de ce phénomène : si les analyses critiques articulées de tel ou tel aspect du régime y sont fréquentes, rarissimes sont les textes qui proposent un véritable programme politique et qui, plus généralement, font état d'une réflexion proprement politique. Exemple emblématique : ce texte de 1977 qui présente une analyse politique, sociale, stratégique remarquable du pays et qui, au moment de passer aux perspectives d'avenir, n'offre rien d'autre qu'un rejet *a priori* et sans nuances du modèle occidental et un recours au rôle messianique de la Russie.

En fait, le monopole politique du PCUS n'est pas ici seul en cause. La dissidence qui s'exprimait dans le *samizdat* provenait pour l'essentiel de l'intelligentsia, plus exactement de cette fraction de l'intelligentsia qui avait conçu un rejet absolu du régime soviétique. Ce rejet

---

1 Phénomène excellemment analysé dans le texte anonyme « Victoires et défaites à la Pyrrhus », publié in : *Cahiers du samizdat*, N°98, décembre 1983.

(de nombreux textes le rappellent) était exprimé en termes de « résistance morale » et de « défense des droits de l'homme ». Il y avait bien là une stratégie : ne pas céder à la « tentation bolchevique » du parti de conspirateurs professionnels, cible trop facile du mouchardage et de la répression, et qui surtout ne peut déboucher que sur un pouvoir dictatorial de même nature que celui qui est combattu ; au contraire, créer un tissu de relations informelles, un ensemble de groupes soudés non par une idéologie ou un programme de nature politique, mais par le refus moral partagé de prendre une part quelconque au système officiel ; une stratégie de lutte non violente consistant à « défendre les droits de l'homme », c'est à dire à opposer aux pratiques réelles du régime la lettre de ses proclamations constitutionnelles ou propagandistes, ou des traités internationaux signés par lui. Cette attitude de « résistance morale » qui force le respect, et qui a conduit nombre de dissidents au sacrifice de leur réussite sociale, de leur liberté, voire de leur vie, impliquait un refus du politique qui s'est traduit par le fait qu'à l'exception notable de Sakharov, trop tôt disparu, ces intellectuels dissidents n'ont pas obtenu la place qui leur revenait dans un pays débarrassé du régime qu'ils avaient été les seuls à véritablement combattre : il n'y a eu en Russie post-soviétique ni un Vaclav Havel, ni un Lech Walesa.

Autre phénomène sociologique dont le *samizdat* atteste largement : la profondeur des mouvements nationaux de la « périphérie » : Lituanais, Lettons, Estoniens, Ukrainiens, Arméniens, Géorgiens, Tatars de Crimée, Juifs ont exprimé dans de nombreux textes (et traduit en actes) une conscience nationale enracinée et un rejet articulé du « centre » soviétique. Qu'un jeune Lituanien se suicide par le feu n'est pas l'expression d'une revendication désespérément minoritaire ; c'est un geste extrême pénétré de la conviction que tout un peuple donne à ce sacrifice son sens authentique parce qu'il partage la même protestation. Les mouvements centrifuges qui ont gagné la « périphérie » en 1990-91 ne pouvaient constituer une réelle surprise ; en revanche, les manifestations de nationalisme xénophobe que l'on observe ces dernières années – essentiellement, rejet des Russes et plus généralement des non-nationaux dans certaines parties de l'ex-URSS ; vagues d'antisémitisme –, n'étaient nullement déductibles des textes des différentes dissidences nationales qui s'exprimaient dans le *samizdat*. Il était sans doute inévitable que des contradictions restées latentes à l'époque du combat contre l'ennemi commun éclatent au grand jour avec la disparition de celui-ci. Mais on a surtout là une illustration supplémentaire du fait que, après une phase d'euphorie qui a pu faire illusion, ce ne sont pas nécessairement

les valeurs démocratiques qui président à l'édification des nouveaux États dans l'espace ex-soviétique.

Cela dit, toute la « périphérie » n'est pas présente au même titre dans le *samizdat*. Mis à part le cas des Tatars de Crimée, le monde des musulmans soviétiques apparaît ici comme *terra incognita* : seul un texte de 1986 évoque l'existence d'un *samizdat* religieux musulman et les persécutions à l'encontre de ses diffuseurs. Sans doute la vie culturelle non officielle dans ces régions prenait-elle des formes spécifiques, sans lien avec le *samizdat* russophone. Cette étrangeté réciproque est évidemment significative. Le *samizdat* était d'ailleurs en grande partie un phénomène « occidentaliste » : moyen d'amplification et de diffusion des « voix de l'intérieur » destiné à donner à la dissidence conscience d'elle-même, il était également orienté vers l'opinion et les gouvernements occidentaux, et soucieux de susciter en Occident une solidarité agissante. En outre, une de ses idées forces était la référence à la notion occidentale de « droits de l'homme ».

Une place importante revenait dans la littérature clandestine au courant religieux, principalement orthodoxe. L'Église catholique lituanienne, l'Église uniate d'Ukraine occidentale, avaient leurs propres bulletins clandestins, mais il s'agissait moins là d'une « dissidence » que des formes de résistance d'institutions entières contraintes par le régime à la clandestinité. La même chose peut être dite des groupes protestants interdits par le pouvoir (Pentecôtistes, etc...). L'Église orthodoxe russe, quant à elle, avait obtenu un strapontin dans le système officiel, moyennant une allégeance politique et l'acceptation d'un contrôle policier rigoureux des institutions ecclésiastiques. Les voix orthodoxes qui s'exprimaient dans le *samizdat* étaient celles d'une dissidence religieuse rejetant le compromis de la hiérarchie avec un régime d'athéisme militant qui persécutait la foi dès lors qu'elle dépassait la seule pratique du culte.

Cette dissidence religieuse n'était pas véritablement distincte des autres groupes liés au *samizdat*. Le combat pour les libertés religieuses était en effet considéré comme partie intégrante du combat général pour les droits de l'homme. Nombre d'intellectuels étaient venus à la dissidence par la découverte de la philosophie religieuse russe du début du siècle et plus généralement des valeurs de l'univers religieux. L'orthodoxie qui s'exprimait dans le *samizdat* était généralement ouverte, tolérante aux autres religions comme aux valeurs humanistes et démocratiques « laïques ».

Ces dissidents religieux, et avec eux des croyants anonymes des milieux les plus divers, ont subi de lourdes condamnations dans le silence assourdissant des hiérarques de

l'Église orthodoxe russe officielle, qui n'a jamais défendu ses modernes martyrs. Mais on pensait alors que cette situation était due aux rigueurs du régime politique et au souci des hauts responsables ecclésiastiques de préserver l'institution. On voyait dans ces croyants courageux un ferment du futur, le signe d'une orthodoxie russe vivante et en renouveau, qui contribuerait activement, le moment venu, à une renaissance de la société nourrie de valeurs chrétiennes.

On découvre aujourd'hui que la marginalité de la dissidence religieuse n'était pas le produit d'une prudence provisoire, mais un phénomène profond. Les persécutions étatiques ont cessé. Certaines figures du mouvement sont entrées en politique (le père Iakounine, par exemple) ou ont créé des institutions humanitaires. Mais la hiérarchie orthodoxe apparaît avant tout soucieuse de reconquérir les fortes positions institutionnelles dont le communisme l'avait privée ; elle réserve ses foudres aux confessions concurrentes et, en son sein, au courant de dialogue et d'ouverture ; elle se raidit dans un conservatisme et un nationalisme religieux de la pire tradition, hostile à l'Occident, voire nostalgique du soviétisme.

On peut signaler un dernier phénomène social d'importance que les textes du *samizdat* illustrent involontairement : la persistance d'une coupure entre l'intelligentsia et les couches populaires. Ce n'est pas que la situation des ouvriers ou des paysans soit absente des préoccupations des auteurs du *samizdat*, ni que certains d'entre eux ne soient eux-mêmes issus du monde ouvrier. L'exemple d'Anatoli Matchenko, né d'une famille de cheminots de Sibérie quasiment analphabètes, d'un milieu viscéralement hostile aux intellectuels, et devenu une des plus fortes personnalités de la dissidence, est significatif : condamné pour une rixe à une lourde peine, il rencontre au camp des intellectuels dissidents ; à sa sortie, il découvre le milieu dissident de Moscou, il s'y intègre rapidement, en adopte le système de valeurs avec une radicalité extrême ; par là-même il perd tout lien avec son milieu d'origine.

Une exception notable à ce schéma : les groupes qui ont tenté de créer des syndicats libres (SMOT, groupes de Klebanov), auxquels des ouvriers ont pris part en tant que tels. Les autorités ont sévi à leur encontre avec une célérité et une férocité qui ont pu faire penser que l'éventualité d'une contagion de ces initiatives était réelle. Les grandes grèves de mineurs de 1989-90, qui ont contribué à la désagrégation du régime, et qui ont donné naissance à des structures indépendantes des syndicats officiels, ont relancé l'espoir de voir une fraction de la classe ouvrière soviétique s'organiser en syndicats libres et réellement représentatifs. Il est difficile de savoir aujourd'hui dans quelle mesure l'idée dissidente de syndicat libre s'est réalisée. On sait que les ex-syndicats officiels soviétiques ont conservé des positions fortes en



alliance avec l'opposition communiste. On observe des vagues récurrentes de grèves des mineurs, mais sans pouvoir établir qui les dirige véritablement. Il n'y a eu en fait qu'un seul court moment d'« alliance » entre l'opposition démocratique animée par les intellectuels et le mouvement des mineurs : en 1989-90, dans la lutte pour la suppression du fameux article 6 de la Constitution soviétique sur le rôle dirigeant du parti, autour de la figure d'Andréï Sakharov.

Voilà qui conduit à un dernier point mis en évidence par le *samizdat*, c'est le rôle qu'ont joué dans l'obscur combat de la dissidence pour les droits de l'homme un certain nombre de personnalités d'exception, dont l'intransigeance morale a été un encouragement constant, une référence indiscutée. Ce n'est pas un hasard si les deux noms qui reviennent le plus obstinément dans les pages ici rassemblées sont ceux d'Anatoli Martchenko et d'Andréï Sakharov, figures modernes du « podvig », de l'exploit moral cher à la tradition russe. En ce sens, le *samizdat* participe d'une mémoire signifiante, puisqu'il porte la marque d'un engagement éthique inscrit dans l'histoire.

Université de Poitiers, Août 1998

## **INTRODUCTION**

Françoise Lesourd, Bruno Pinchard, Lyon

Ce colloque s'inscrit dans une réflexion que nous menons ensemble depuis plusieurs années sur la pensée russe et la place de la philosophie dans l'histoire de la culture russe.

Les précédentes rencontres autour de la philosophie russe, qui avaient pour thème « La raison », ont permis de s'interroger sur le concept de rationalité et sur la place réelle de l'irrationnel dans la pensée russe. Nous avons ainsi proposé des mises en question de cette rationalité et essayé de définir une rationalité ouverte, capable de dialoguer avec des forces plus substantielles, plus vitales, ou moins clarifiées, qui font partie aussi des données humaines.

D'autre part, en mai 2010 est arrivé à son terme le travail de toute une équipe de traducteurs sur l'édition française d'un *Dictionnaire de la philosophie russe* publié à Moscou en 1995 et 2007, sous la direction de Mikhaïl Maslin, de l'Université Lomonossov. Ce travail de longue haleine a dégagé nombre de constantes dans le développement de la philosophie russe et parmi elles, la contrainte à laquelle elle a été soumise sur presque toute la durée de son histoire.

Significativement, c'est à la pensée russe qu'ont été appliqués les qualificatifs de « pensée captive » (par Czeslav Milocz) ou de « pensée empêchée » (par Annie Epelboin à propos de Mamardachvili). On évoque bien sûr la période soviétique, mais même avant, il suffit de rappeler que pendant plusieurs décennies, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement de la philosophie a été tout simplement banni des universités. Les conditions objectives sont ici primordiales. On le verra par l'étude des mouvements religieux à l'époque soviétique, par l'histoire des archives Mandelstam, par les obstacles mis à la réception de Voltaire en Russie ou par la poésie au Goulag. Conditions objectives qui n'étaient d'ailleurs pas seulement politiques : l'espace russe lui-même semble inviter à la fuite. Comme les Scythes de Blok :

Dans l'épaisseur des taillis et des forêts...

Nous nous disperserons...

Les « fuyards » (« beguny ») – tel était précisément le nom d'une secte de vieux-croyants. Serions-nous en présence d'une sorte de tradition de la dérobade, d'un refus de la confrontation, mais aussi du dialogue ?

La publication du *Dictionnaire de la philosophie russe*, bilan d'une réflexion de plusieurs années sur le développement de la philosophie russe, coïncide presque, comme le rappelle Sylvie Archambault dans son discours d'ouverture, avec la parution à titre posthume

d'un ouvrage sur une certaine forme de clandestinité de la pensée – *Avoir été communiste, les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone* –, écrit par Jean-Marc Négrignat, notre ami et collègue qui a enseigné tout près d'ici à l'ENSLSH de Lyon, à qui nous avons décidé de dédier ce colloque. Son article inédit sur le principal véhicule de la pensée clandestine, le *samizdat*, figure en tête de ce recueil.

Ce concept de clandestinité, que l'on ressent intuitivement comme si bien adapté à la vie des idées en Russie, frappe, dès que l'on tente de l'analyser ou de le préciser, par ses multiples facettes et même son ambiguïté. D'un côté : secret, silence, retrait, existence parallèle, résistance sans confrontation. De l'autre : affirmation obstinée d'une liberté inaliénable en dépit de tous les interdits et de toutes les contraintes.

C'est une notion difficile à circonscrire. La clandestinité peut-elle se réduire au secret ? Se cacher pour échapper à des persécutions (dirigées contre une race, une nationalité...) est-ce forcément être dans la clandestinité ? Sans doute, pour qu'on puisse parler de clandestinité, doit-il y avoir un effet de la volonté, une action au moins en puissance. On se souvient que, traditionnellement, ce qui est appelé « clandestin » dans le contexte français est une action considérée comme illicite (le « mariage clandestin ») et qui pour cette raison évite la publicité.

De la sphère clandestine à la sphère visible, le passage est d'ailleurs possible, la culture cachée étant une sorte de préparation à la culture officielle. On sait qu'à l'âge classique, en France, la philosophie clandestine, au cœur des plus brûlantes polémiques de l'époque, a notablement contribué à faire progresser la « grande » philosophie, reconnue, sinon officielle<sup>1</sup>; de la tradition libertine au matérialisme des Lumières, la continuité a été mise en évidence<sup>2</sup>.

Tout non conformisme ne peut être assimilé à une clandestinité. Se tenir volontairement à l'écart, en marge, sans qu'il y ait opposition effective même en puissance, ni nécessité de se dissimuler, est-ce encore de la clandestinité ? L'écrivain clandestin a des lecteurs passionnés, même s'ils sont peu nombreux. Celui qui en toute connaissance de cause réserve ses écrits pour une postérité lointaine et hypothétique peut difficilement être qualifié de clandestin. Mais, on le constatera à la lecture de l'article sur l'*Underground* à la fin de l'ère

---

1 *La lettre clandestine*, N°2 (1993), Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, en particulier : p. 113.

2 *Ibid.*, p. 120.

soviétique, une fois disparue la nécessité de se dissimuler, celui qui paradoxalement s'obstinait à rester dans une sorte de retrait, de non-participation, définissait une nouvelle clandestinité – celle de la pensée, contre les impératifs de la culture de masse.

Toutes les activités qui restent plus ou moins secrètes pour des raisons occasionnelles – techniques ou financières par exemple –, n'en méritent pas pour autant le qualificatif de « clandestin » (le caractère confidentiel des écrits monastiques n'en fait pas une littérature clandestine). Mais dans le cas des vieux-croyants, le refus de l'imprimerie et le recours systématique au livre manuscrit symbolisent la culture traditionnelle (non seulement l'ancien rite, mais certains genres de la littérature ancienne, tout un ensemble de pratiques quotidiennes...) qu'ils ont voulu conserver en se condamnant à une existence en quelque sorte souterraine.

La reconnaissance même de la notion de clandestinité implique que l'on se place dans une civilisation de la liberté, une civilisation où la liberté, même si elle est brimée, représente une valeur que l'on ne remet pas en question. Elle relèverait ainsi d'une historicité précise, et d'une certaine conception de la liberté qui n'est pas forcément universelle (l'idée même de clandestinité serait-elle concevable dans la République de Platon ?). De ce point de vue, la Russie semble bien appartenir au même type de culture que l'Occident.

Ce qui l'en distingue, c'est que la vie des idées y a été presque toujours suspecte aux yeux du pouvoir. On se souvient de la phrase célèbre et significative de Chirinski-Chikhmatov, ministre de l'instruction sous Nicolas I<sup>er</sup> : « L'utilité de la philosophie n'est pas prouvée, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle peut être nuisible ». Dans un contexte politique où toute pensée autonome est *a priori* considérée comme dangereuse, la philosophie et tout ce qui s'en rapproche sont plus ou moins contraints au secret : d'où la tradition des « cercles » (d'amis, de parents, de collègues), dont le statut, même aux époques les moins autoritaires, était ambigu, tout ce qui n'était pas officiel et dicté par les autorités étant considéré comme potentiellement illégal.

Tout ce qui appartient au domaine privé n'en est pas pour autant clandestin. Mais lorsqu'un régime (comme par exemple le régime stalinien) vise à anéantir la dimension privée de la vie (confort minimal, intimité...), la notion de clandestinité prend une résonance nouvelle. La clandestinité intellectuelle également familière à l'Occident (imprimeries illégales, colportage, circulation des textes sous le manteau...) implique un régime politique où existe le délit d'opinion – mais lorsque toute opinion autonome est un délit potentiel (encore une fois le stalinisme en est le meilleur exemple), la notion de clandestinité là encore, prend une tout autre ampleur.

Les sociétés condamnées à être « secrètes » malgré elles, il en est question ici avec les « Ijubomudry », ces « amants de la sagesse » passionnés de philosophie allemande qui n'étaient en rien des conspirateurs, et qui pourtant, après le putsch manqué des décembristes le 14 décembre 1825, jugèrent nécessaire de s'auto-dissoudre.

Mais on touche ici à une première ambiguïté, car faire partie d'un cercle, c'était en même temps appartenir à une petite élite, parfois persécutée, mais d'autant plus prestigieuse. De plus, que le régime politique change – et y avoir participé devenait un titre de gloire, pouvait bénéficier d'une reconnaissance tout à fait officielle. Inversement, après le « Grand tournant », un livre pourtant écrit par Staline comme *Questions du léninisme* devint dangereux à garder chez soi. Les francs-maçons, bien que clandestins par leur nature même, ont représenté un moment l'élite occulte de la société, influente, proche même du trône, avant d'être complètement interdits.

Il y a donc des degrés dans la clandestinité, mais son caractère créateur est manifeste. C'est là que naît une pensée nouvelle malgré les interdits, qu'une nouvelle légalité se crée parfois, jetant le soupçon sur l'ordre existant. Tel est le cas de la culture *underground* à la fin de l'ère soviétique, ou d'une pensée volontairement dissimulée comme celle de Meyer, Bakhtine ou Lossev.

La contrainte n'est finalement peut-être pas suffisante pour expliquer la place de la clandestinité dans la culture russe, si l'on pense à des conceptions telles que la doctrine slavophile exprimée dans l'œuvre de Constantin Aksakov, *La Terre et l'État* – selon laquelle le peuple russe serait fondamentalement étranger à l'idée même d'État, toujours conçu comme une violence, une contrainte imposée de l'extérieur, alors que la « Terre » (le « pays »), échapperait à la dimension du politique, vivant de sa vie propre, secrète, jalousement défendue contre la vie publique. La tradition de la clandestinité irait de pair avec un profond refus du politique, que Tolstoï a particulièrement bien exprimé.

Les valeurs authentiques menacées par un ennemi extérieur (État, étranger, temps modernes...) doivent se retrancher, se rendre inaccessibles pour se protéger : c'est tout le symbole de la ville de Kitège, sorte de mythe fondateur. On voit que d'une clandestinité subie, forcée, on passe facilement à une clandestinité voulue, qui est en même temps refus du compromis et du dialogue.

La culture russe n'est pas une culture de l'argumentation. La Russie, on le sait, n'a pas connu la scolastique (ou très tard), et c'est donc toute une pratique du raisonnement qui

lui est restée inconnue jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. L'art de la Russie ancienne, où les icônes et les fresques occupaient la première place, est parfois appelé un « art du silence ».

Autre phénomène caractéristique : Florovsky a noté que la christianisation, en Russie, s'est faite assez pacifiquement, mais sans réelle disparition du paganisme. Il s'était seulement caché, devenant une « culture de la nuit », du secret, laissant au christianisme la place de la culture « diurne ». Ce qui lui a permis de perdurer jusqu'à nos jours, de manière dissimulée, dans une sorte de syncrétisme avec la foi chrétienne, grâce à ce phénomène que l'on appelle la « double foi ». Cette survie du paganisme est le signe de sa vitalité, sans doute, mais aussi d'une certaine inaptitude à la confrontation, donc au dialogue.

On est donc loin de la simple résistance à l'oppression politique ou religieuse. Ce qui paraissait ancré dans les nécessités de la réalité russe rejoint ainsi une problématique actuelle, et générale, de la philosophie : le savoir même peut-il admettre en son sein et dans son développement des zones clandestines, hérétiques, rebelles, et comme telles destinées à demeurer privées et enfin secrètes ? Ce secret est-il lié à des formes de contingences historiques ou de contingences liées aux personnes, ou y a-t-il, plus profondément, un secret substantiel, c'est-à-dire un secret qui appartiendrait au fait même d'être ?

Lorsqu'on s'intéresse en profondeur à la notion de clandestinité, on se trouve immédiatement impliqué dans une interrogation sur la véritable extension de l'*Offenbarung* hégélienne, c'est-à-dire sur la dimension révélée du savoir occidental : jusqu'où le monde judéo-chrétien peut-il prétendre que toute forme de mystère concernant à la fois la divinité et l'histoire des hommes, a bien été déployée, révélée sans réserve à l'attention de la conscience humaine ? C'est là, on le sait, une des propositions les plus fondamentales du système de Hegel – l'*Offenbarung*, c'est-à-dire le déploiement révélé du vrai Dieu, se serait effectué (e ?) dans le visage du Christ de façon absolue, définitive, sans retour et sans secret.

Il y aurait ainsi une place pour un silence de l'être dans le *logos*, un retrait de l'être dans l'entièreté de la manifestation. Le secret perdrait ainsi sa dimension simplement occasionnelle, il serait enraciné dans l'être même et les forces qui l'accompagnent.

Ainsi trouverait sa justification profonde cette « culture du silence » dont la Russie est si riche. Silence qui pourrait finalement ne rien devoir à la contrainte, mais procéder d'une intuition du retrait de l'être et de l'impossibilité de dire, du soupçon jeté sur le fait même d'énoncer : silence que l'on trouve justement dans une forme spécifique de théologie cultivée dans l'orthodoxie, la théologie apophatique. Il aurait aussi son expression naturelle dans une poésie philosophique, celle de Tioutchev avant tout, qui se donne souvent comme une

variation sur le silence, comme par exemple dans son fameux poème programmatique, *Silentium* :

Молчи, скрывайся и таи	Fais silence, dérobe-toi, dissimule
И мысли и мечты свои. –	Tes pensées et tes rêves;
Пускай в душевной глубине	Que dans les tréfonds de ton âme
Встают и заходят оне –	Elles se lèvent et se couchent
Безмолвно как звезды в ночи –	Sans un mot, comme étoiles dans la nuit.
Питайся ими – и молчи	Nourris-toi d'elles - et fais silence. (Trad. N. Struve)

Du secret occasionnel au secret ontique, la Russie offre une riche variété de clandestinités parfois forcées, mais souvent choisies, que ce colloque a pour ambition d'illustrer. Elle peut ainsi apporter sa réponse propre à une interrogation qui est aussi celle de l'Occident, mais à laquelle elle semble particulièrement sensible.

Goût du silence, mais aussi refus de confondre implicitement élucidation du réel et acceptation de ce réel : on verra, en lisant l'article de Geneviève Piron, combien le souci de ce secret substantiel chez Léon Chestov, est une manière de questionner la rationalité à l'occidentale. Il manifeste une vigilance à l'égard d'un « impossible » qui n'en reste pas moins désirable, et un refus d'adapter son désir à la nécessité objective même s'il peut être considéré comme fou. Telle est aussi l'aspiration « souterraine » que Fiodorov (lui qui n'a jamais été concerné par la clandestinité politique) a osé formuler, le désir fou de vaincre effectivement la mort, de ressusciter tout à fait concrètement, non symboliquement, les pères.

La lutte contre ce que Chestov appelle « les évidences », résistance intime, silencieuse et secrète, insoucieuse de s'affronter à l'impossible, relève d'une sorte d'héroïsme gratuit et sans espoir, telle la fidélité déraisonnable et obstinée d'Oblomov se sacrifiant à l'entreprise folle d'arrêter le temps, de retourner à l'origine.

Que la notion de clandestinité ait généré en Russie une aussi riche tradition littéraire, comme on peut le constater ici, de Dostoïevski à André Biély et au-delà, atteste de sa prégnance pour la culture russe tout entière et montre aussi l'éclairage original que celle-ci est ainsi susceptible d'apporter à l'Occident. On constate, à la lecture de ce recueil, que malgré les apparences une réflexion sur la clandestinité en Russie conduit bien au-delà d'une réponse à des conditions politiques et historiques données, plongeant dans ce « sous-sol » de la conscience qui représente l'une des découvertes fondamentales de la culture européenne moderne.

Nous remercions très vivement Angela Dioletta Siclari et Konstantin Issoupov pour leurs remarques et leurs suggestions

#### Tableau de translittération

Cyril	Translitté	Transcription
lique	ration	française



а	А	a
б	b	b
в	v	v
г	g	g, gu
д	d	d
е	e	ié
ж	ž	j
з	z	z
и	i	i
й	j	ï
к	k	k
л	l	l
м	m	m
н	n	n
о	o	o
п	p	p
р	r	r
с	s	s
т	t	t
у	u	ou
ф	f	f
х	h	kh
ц	c	ts
ч	č	tch
ш	š	ch
щ	šč	chtch
ъ,	“,”	
ы	y	y
э	e	è
ю	ju	iou
я	ja	ia

Dans le corps du texte, on adopté la transcription française, et dans les notes la translittération internationale. Pour un même nom propre, on peut donc rencontrer différentes graphies : Chestov dans le texte lui-même, et Šestov dans les notes. Les expressions données entre crochets sont toujours en translittération.

I  
CLANDESTINITÉ  
ET  
PHILOSOPHIE

**IRRADIATIONS SOUTERRAINES DE LA PHILOSOPHIE RUSSE EN EUROPE :**

**LÉON CHESTOV, « PASSEUR » CLANDESTIN**

**(TOURGUENIEV, DOSTOÏEVSKI, CELAN)**

### Les significations russes du « souterrain » chestovien

Léon Chestov (1866-1938) a entretenu une réputation d'« homme du souterrain<sup>1</sup> ». Plus corrosif, plus nietzschéen que la plupart de ses collègues philosophes religieux, il est parfois présenté comme un double de Kirillov<sup>2</sup>, le héros nihiliste des *Démons*. Il servira de modèle pour l'homme révolté d'Albert Camus<sup>3</sup>. Philosophe autodidacte né dans la critique littéraire, il défend la pensée libre, spontanément métaphysique, cachée dans la littérature russe, qu'il oppose à toute la tradition rationaliste occidentale. Il affirme que Dostoïevski est l'auteur d'un seul texte, les *Notes du sous-sol*<sup>4</sup>, et que ce texte est « la seule et véritable critique de la raison pure » dans l'histoire.

Dans les traductions françaises de ses textes, le second sens du mot *podpol'nyj* (*clandestin*) n'apparaît plus directement. Il transparaît cependant à travers les références que Chestov fait au secret, et à une nécessaire obscurité, qui serait congénitale à la vérité. Il s'agit d'une clandestinité non politique, historique, mais philosophique. C'est un état spirituel, lié au constat d'une dualité de la conscience. Mais la conviction intime qui conduit le philosophe à dire que la vérité ne peut être communiquée que « indirectement », peut-elle être totalement séparée de l'histoire de la pensée russe ? Y a-t-il des liens entre cette clandestinité intérieure et la tradition russe de la clandestinité, si importante au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles dans l'échange des idées philosophiques, – et qui traverse aussi l'histoire des minorités religieuses ?

---

1 Chestov emprunte sa définition du nouveau philosophe à Nietzsche : un « homme souterrain qui creuse, fouille et sape », à qui il est pénible « de supporter si longtemps l'absence d'air et de lumière », mais qui a « besoin de ses longues ténèbres » (cf. Nietzsche F., Préface à *Aurore*, in : *Œuvres*, Laffont, Paris, 1993, t. 1, p. 967 cité dans *La Philosophie de la tragédie*, Flammarion, XXIII, p. 142). L'adjectif est amalgamé au récit de Dostoïevski « Notes du sous-sol », présenté comme un cri de révolte contre la contrainte des lois générales, de la morale et de la raison. Dans les premiers textes de Chestov, *souterrain* est lié à la « psychologie des profondeurs » et signifie profond, inconscient, authentique, parfois inavouable, lié à une expérience « réelle, vécue », par opposition aux « idées inventées ». Boris de Schloezer s'est sans doute inspiré de Chestov pour sa traduction de Dostoïevski intitulée *La Voix souterraine* (1926).

2 Le rapprochement entre Kirillov et Nietzsche était fréquent dans les milieux philosophico-littéraires russes du tournant du siècle, et Chestov, ressenti comme nihiliste et nietzschéen, surtout dès 1908 (parution du recueil *Les Commencements et les fins*), s'y trouva associé.

3 Voir Prioult C., *William Faulkner et Albert Camus, une rencontre, une communauté spirituelle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 29.

4 Chestov affirme que ce texte est l'œuvre principale de Dostoïevski et organise tous ses autres textes selon une hiérarchie qui le prend pour clé de voûte. Voir à ce sujet Aucouturier M., « Le Dostoïevski de Chestov » in : *Diagonales dostoïevskiennes*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

La première partie de cet article sera consacrée à une brève reconstitution de la trajectoire intellectuelle de l'auteur. Ayant passé la moitié de sa vie en Russie et l'autre en France, Léon Chestov a connu des réceptions différentes liées tant aux contextes culturels respectifs qu'à sa propre évolution. Puis nous repérerons quelles dimensions des traditions russes de la clandestinité sont exploitées dans ses textes, avant de désigner certaines sources cachées de ses conceptions.

### **Contextes de la naissance d'une pensée religieuse**

Dans le groupe des philosophes religieux russes du début du XX<sup>e</sup> siècle, Léon Chestov était plutôt un outsider. Individualiste, il gravitait en marge des groupes de la philosophie religieuse. Adversaire de Vladimir Soloviov dès ses débuts<sup>1</sup>, il s'intéresse à Bergson, puis, dès 1913, à Husserl<sup>2</sup> mais sa critique radicale de la raison le conduira à dénoncer les démarches de l'un comme de l'autre. Cependant, vu de Russie, il apparaît comme un rationaliste. Il est l'auteur d'aphorismes corrosifs qui s'attaquent rationnellement aux fondements de la pensée humaine et ne laissent exister de dimension religieuse, de possibilité « autre », que par ironie, ou par la négative. Sa préoccupation religieuse le fait chanter sur une seule note, tragique, maximaliste, hors du « cœur » de la philosophie néo-chrétienne. Il défend un courant irrationaliste, absurde, né dans la Bible, qu'il ne rattache à aucune école. Formé aux mathématiques et au droit, adepte du tolstoïsme dans sa jeunesse, préoccupé de questions concrètes et métaphysiques, il attaque avec virulence le mouvement de Dimitri Mérejkovski, mystique, qui annonce l'avènement d'un Troisième Testament dans l'histoire<sup>3</sup>. Un des sujets de moquerie qu'il développe dès 1905 concerne la dimension prophétique de l'œuvre des écrivains russes, en premier lieu de Dostoïevski<sup>4</sup>. Bien qu'il soit ami de Nicolas Berdiaev, de

---

1 « Žurnal'noe obozrenie » (« Revue de presse »), *Žizn' i iskusstvo* n° 9, Kiev, 9 janv. 1896.

2 Voir Baranoff N., *Vie de Léon Chestov*, trad. de Blanche Bronstein-Vinaver, Paris, ed. la Différence, 1993, A. Steinberg, *Druz'ja moih rannih let (1911-1928)* (Les amis de mes jeunes années, 1911-1928), texte préparé et commenté par G. Nivat, Paris, *Sintaksis*, 1991 ; Chestov n'a pas consacré d'article à H. Bergson mais ses carnets de 1920 montrent qu'il dialogue intensément avec lui. Son premier article sur E. Husserl date de 1917 mais il a rencontré sa pensée lors de son dialogue avec G. Chpet.

3 Dans l'article « Vlast' idej : po povodu knigi D. Merežkovskogo *Lev Tolstoj i Dostoevskij*, t. 2 » (« Le pouvoir des idées : sur le livre de D. Merežkovskij, *Lev Tolstoj et Dostoevskij*, t. 2 »), *Mir iskusstva (Le Monde de l'art)* n° 1-2, 1903.

4 « Le don de prophétie : pour le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Dostoïevski », *Poljarnaja zvezda (L'Étoile polaire)*, 26 janv. 1906, n°7, pp.481-493, puis *Les Commencements et les fins*.

Viatcheslav Ivanov, il ironise sur les envols de la pensée romantique propres au réalisme mystique et attaque frontalement les racines platoniciennes de l'idéalisme russe<sup>1</sup>.

C'est le dialogue avec ces amis russes, cependant, qui conduit Chestov à plonger dans l'histoire de la pensée pour chercher à y trouver la genèse de cette bifurcation en direction de la modernité dont il est à la fois un représentant à part entière et un des plus terribles détracteurs. Dès 1910, il projette une étude importante sur la pensée grecque et la pensée médiévale et relit dans le texte Platon, Plotin, saint Augustin, Spinoza<sup>2</sup>. La première guerre mondiale sabre ses projets et l'étude écrite en Suisse avant la déclaration de guerre est retenue à la frontière, si bien qu'il se retrouve à Moscou sans ses papiers. Plus rien de conséquent ne sera publié entre 1914 et l'émigration définitive, en 1919. Cependant, quand il arrive à Paris, Chestov a pu récupérer en route ce manuscrit sur l'histoire de la philosophie, génétiquement essentiel dans son œuvre, et il en développe à nouveau des parties. L'accent central de son texte sur Luther, l'opposition radicale entre la foi et la raison, ressurgit dans des textes consacrés à d'autres thèmes, mêlés de nouvelles réflexions sur la catastrophe, la violence dans l'histoire, et la révolution.

Le premier texte que Chestov rédige dans l'émigration est très différent de ses autres essais sur Dostoïevski. Il est écrit en 1920 peu après que sa famille et lui soient arrivés sains et saufs de Russie, en traversant le pays ravagé par la guerre civile. Les notes du carnet de cette période sont traversées par un souffle apocalyptique<sup>3</sup>. Dans ce carnet, que Chestov a emporté avec lui depuis Yalta et qu'il continue de remplir à Genève, apparaissent l'image d'un ange de la révélation, des analogies entre la destruction de la Russie et celle de Jérusalem, des références à Dostoïevski et à Pouchkine. Il y est aussi question de l'homme, prophète et faux prophète, des limites de la compréhension imposées par l'actualité et l'histoire et d'une autre dimension, hors de l'histoire, d'où surgiraient parfois des révélations. Dans le texte publié, l'« homme du souterrain » de Dostoïevski est présenté comme un homme ulcéré qui proteste contre les lois et les limites rationnelles, le mur des évidences, et refuse de leur donner son assentiment. Mais contrairement aux premiers traitements de ce texte, où Chestov posait l'attitude de cet anti-héros comme un modèle de l'esprit de révolte contre la domination de la

---

1 « Vjačeslav Velikolepnyj : k karakteristike russkogo upadočničestva » (« Viatcheslav le Magnifique : essai de caractérisation de la décadence russe ») *Russkaja mysl'*, n°10, Moscou, oct. 1916, puis *Potestas clavium* ; « Pohvala gluposti : po povodu knigi Nikolaja Berdjaeva *Sub Specie Aeternitatis* » (« Eloge de la folie : à propos du livre de Nikolas Berdiaev *Sub Specie Aeternitatis* »), *Fakely* n°2, Saint-Pétersbourg, 1907, puis *Les Commencements et les fins*.

2 *Sola fide – Tol'ko veroju : grečeskaja i srednevekovaja filosofija, Ljuter i Cerkov'* (*Sola fide - Par la foi seule : la philosophie grecque et médiévale, Luther et l'Eglise*), Paris, YMCA-Press, 1966.

3 Fonds Léon Chestov, Bibliothèque de la Sorbonne, Ms 28, 1920.

logique, contre la satisfaction du petit-bourgeois et son goût des limites, à présent, l'accent est mis sur le lien du personnage avec un autre monde. Dostoïevski est présenté comme un voyant, quelqu'un qui a reçu la visite de l'Ange de la mort. Celui-ci lui a laissé une paire d'yeux qui lui permet de voir des choses tout à fait fantastiques et inconcevables à travers un organe spirituel qui s'oppose à la vision claire et rassurante de la raison. Bien que cela n'apparaisse pas directement, Chestov, dans sa réflexion, transforme radicalement le personnage auquel il ajoute des gestes, des attitudes de fol-en-Christ<sup>1</sup>. « Souterrain » devient ici synonyme du combat invisible qui se livre dans l'âme humaine entre le possible et l'impossible, entre la raison et une réalité qui dépasse la raison. La référence au fol-en-Christ permet au philosophe de désigner une fonction occulte cachée derrière certaines attitudes d'hommes scandalisés, considérés comme fous ou ridicules par la société moderne. Le fol-en-Christ, en effet, s'humilie non seulement pour combattre son orgueil, mais avant tout pour rappeler et pour faire exister – devant le monde qui ne veut pas en entendre parler – l'invisible. (À propos de Chestov lui-même, Vladimir Bazarov avait écrit en Russie qu'avec ses cris et ses imprécations, il cherchait à « réveiller le dieu endormi »<sup>2</sup>).

L'accent particulier mis sur la foi, une façon originale de conduire le lecteur à travers les sauts et les digressions d'une pensée inquiète et toujours en mouvement, l'esprit de paradoxe qui habite la pensée de Chestov, tout cela frappera fortement les intellectuels français qui au début des années 1920 se passionnent pour la littérature russe.

En effet, à cette époque, André Gide et Jacques Rivière projettent de fêter le centenaire de la naissance de Dostoïevski. L'année 1922 sera celle où la *NRF* manifesterà le pic de son intérêt pour la littérature classique russe<sup>3</sup>. La célébrité de Chestov en France sera due en partie à son apport à la revue (où l'a introduit Boris de Schloezer<sup>4</sup>). Les décades de Pontigny d'août 1923, auxquelles on l'invite à participer, sont intitulées : « Y a-t-il dans la poésie d'un peuple un trésor réservé impénétrable aux étrangers ? » (sous-titre : « de l'Intraduisible »). Chestov

---

1 Il attribue aux personnages des gestes particuliers qui ne se trouvent pas dans le texte du romancier : tirer la langue, montrer le poing, grimacer, gesticuler, etc. La référence directe à ce modèle du fol-en-Christ apparaît dans le carnet de notes : « Folie-en-Christ », « Dostoïevski, fol-en-Christ, vilain petit canard ». Chestov avait peut-être discuté du phénomène religieux de la folie-en-Christ avec Alexis Rémizov, qui se prenait un peu pour tel. A ce sujet voir Docenko, S., « Problemy poetiki A.M. Remizova, avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva » (« Problèmes de la poétique d'A. Rémizov : l'autobiographie comme principe de construction de l'œuvre »), Tallin, Tallinskij pedagogičeskij universitet, 2000.

2 Bazarov V., « Apofeoz bespočvennosti... ili vse-taki žažda počvy ? » (« Apothéose du déracinement ... ou envie de terre ferme malgré tout ? »), *Obrazovanie (Education)*, n°11-12, otd. II, 1905, pp. 52-53.

3 Selon L. Koetsier, *Nous autres, Russes* (traces littéraire de l'émigration russe dans la *Nouvelle revue française* de 1920 à 1940), thèse de doctorat, Utrecht, 2006.

4 « Dostoïevsky et la lutte contre les évidences », *La Nouvelle Revue Française*, n° 101, Paris, février 1922.

apparaît comme une sorte de Virgile, conduisant le lecteur dans les sous-sols de la pensée la plus profonde, en suivant Dostoïevski.

Ainsi, si la place tenue par *Les Notes du sous-sol* dans la pensée de Chestov est très grande, elle a été nettement amplifiée par le fait que, dès les années 1920, ses œuvres intéressent les Français dans la mesure où il leur semble ouvrir un chemin vers les « mystères » de l'« âme russe » représentée par Dostoïevski. Mais cette réception correspond aussi à un certain climat que cherche à entretenir la revue, tourné vers l'art plus que vers la politique. Dans les années trente, Chestov apparaît rapidement comme anachronique de par sa position politique. Critique violent du bolchevisme<sup>1</sup>, il a profondément déçu, en Russie, ses amis, progressistes comme lui, qui, en 1917, voyaient en lui un destructeur de l'ordre établi, un chantre de la révolution spirituelle permanente. En France, son refus de la politique et du combat pour les idées sociales au nom d'une pensée obsessionnellement tournée vers l'absurde le poussera davantage encore dans les marges.

Chestov, nous l'avons vu, s'opposait au courant historiosophique de la pensée religieuse russe. Les collusions avec l'histoire, les tragédies des années 1930 vont le pousser à critiquer de plus en plus radicalement le projet hégélien d'un accomplissement de l'homme dans et par l'histoire. Il y oppose un refus obstiné des évidences rationnelles, le sens du tragique, de l'angoisse et du mystère, le goût du miracle, saut qualitatif, infondé, saisi dans ces passages de la Bible où Dieu parle à l'homme, dans la foudre ou « dans un souffle<sup>2</sup> ». Le « refus du monde » d'Ivan Karamazov et l'anarchisme mystique de 1907<sup>3</sup> deviennent, dès cette époque, chez Chestov, une attitude politique, une discipline de l'esprit.

Le texte de 1922 sur Dostoïevski, rapidement suivi par un autre, sur Pascal<sup>4</sup>, précédera une longue étude sur Kierkegaard, puis l'œuvre faïtière, *Athènes et Jérusalem*. Ces essais assiéront la réputation de Chestov comme philosophe profond, paradoxal. Par ironie du sort, ce marginal, critiqué en Russie pour son scepticisme ironique, son nihilisme religieux, apparaît en France comme « un grand mystique russe<sup>5</sup> ».

---

1 « Qu'est-ce que le bolchevisme ? », *Mercure de France*, n° 533, Paris, 1<sup>er</sup> sept. 1920.

2 Auerbach E., *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 19.

3 Chestov participe au deuxième volume de la revue *Flambeaux*, dans laquelle Viatcheslav Ivanov et Guéorgi Tchoukov prônent le refus du monde, l'anarchisme mystique, et affirment le lien indéfectible entre la foi et la liberté individuelle, inconciliables avec la politique.

4 *La Nuit de Gethsémani : essai sur la philosophie de Pascal*, préface de D. Halévy, Paris, Les Cahiers verts, 1923.

5 Cf. notamment l'article de B. Fondane suivant sa conférence de 1929 à Buenos Aires : « Un nouveau visage de Dieu (Léon Chestov, un mystique russe) », *Europe*, mars 1998.



## La clandestinité spirituelle ou : le refus de la sainteté politique

L'étude des carnets de notes conservés dans les archives de Léon Chestov, la redécouverte récente d'une partie importante de ces archives à Paris<sup>1</sup>, permettent de plonger dans les coulisses de sa création pour retrouver certaines directions essentielles de son œuvre lors de sa gestation. Chez Chestov en effet, la littérature et le commentaire sur la littérature servent de matrice à l'ensemble de l'œuvre. Par ailleurs, comme l'a fait remarquer Vladimir Paperny, dans cette œuvre, tout personnage historique – y compris l'auteur lui-même – est pris à parti comme un personnage littéraire<sup>2</sup>.

Léon Chestov se prenait-il pour « l'homme du souterrain » ? C'est en tout cas le visage qu'il a laissé peindre de lui par ses contemporains. Il se présente intellectuellement comme un double du personnage romanesque, « gentleman à la physionomie rétrograde » qui, soudain, se campe en face du lecteur, les poings sur les hanches, pour lui lancer « Et s'il me plaît à moi, que  $2 + 2 = 5$  ? »<sup>3</sup> Chez Dostoïevski, les outrages et les provocations servent à peindre le portrait d'un individu « typique » coupé des autres, coupé de toute racine religieuse et populaire et révolté par la philosophie déterministe que son milieu prône. Dans l'interprétation qu'en fait Chestov, la révolte du personnage est celle de Dostoïevski, désespéré par un besoin de Dieu qui ne trouve de satisfaction dans aucune forme de pensée positive. Pour Chestov, la vérité de l'homme est le désespoir, et c'est à partir de cette position lucide seulement qu'il peut trouver l'énergie de dénoncer toutes les falsifications intellectuelles qui lui cachent la réalité de sa condition tragique.

Après la parution de ses premiers aphorismes, Nikolaï Minski désigne Chestov comme le leader d'un mouvement nommé « l'apothéose souterraine <sup>4</sup> », marqué par la recherche de Dieu à partir du chaos et de la solitude. Alexis Rémizov le présente comme un homme qui aurait fui la société des autres et vivrait dans les sous-sols de la ville. Ce « sous-sol » sert à désigner l'atmosphère étouffante d'une recherche solitaire, obscure, marquée par la tension, les non-dits, aux limites du communicable<sup>5</sup>. Dans un livre d'Alexandre Zakrjiévski intitulé

---

1 Une part importante des archives absentes du Fonds Léon Chestov de la Bibliothèque de la Sorbonne ont été retrouvées lors de mon séjour chez sa petite-fille, Catherine Scob, en 2006.

2 Voir à ce sujet Paperny V., « L. Šestov : religioznaja filosofija kak literaturnaja kritika i kak literatura », *Quadrivium : k 70-letiju pr. V. A. Moskoviča*, Evrejskij universitet v Ierusalime, centr po izučeniju slavjanskih jazykov i literatur, Ierusalim, 2006.

3 Chestov L., *La Philosophie de la tragédie*, en particulier chap. XII.

4 Scherrer J., « La quête philosophico-religieuse en Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle », in *Histoire de la littérature russe : Le XX<sup>e</sup> siècle, L'Age d'argent*, Paris, Fayard, 1987, p. 673.

5 Remizov A., « Po povodu knigi L. Šestova *Apofoez bespočvennosti* » (« Á propos du livre de L. Chestov *L'Apothéose du déracinement* »), *Voprosy žizni*, n°7, 1905, puis *Krašennye ryla (Gueules peintes)*, Berlin, 1922, pp. 124-126.

« Le Souterrain, parallèles psychologiques », les aphorismes de Chestov sont désignés comme un suicide de l'intellect et comparés au langage de Kirillov, « télégraphique et douloureux »<sup>1</sup>. Quant à Nicolas Berdiaev, il écrit en 1905 que le thème de son ami est « la tragédie de l'individualité, chassée dans un souterrain (ou : condamnée à la clandestinité) »<sup>2</sup>.

La Russie du XIX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle Léon Chestov et ses amis ont suivi leurs études, était habitée par le sentiment d'une dualité profonde de la vie sociale. *Les Démons* de Dostoïevski, livre-phare de cette génération, met en scène cette dualité historique entre une vie officielle, légale et le monde des activités clandestines<sup>3</sup>. Dans la philosophie et « l'art pour l'art » du début du siècle, qui règlent leurs comptes avec l'« héritage » de la pensée sociale, ces termes du registre politique servent souvent à désigner des constantes du psychisme humain, les symboles du mythe de l'histoire humaine.

Dans le vocabulaire de Chestov, on trouve constamment de tels passages du langage concret, politique, aux dimensions intérieures, invisibles ou cachées, de la vie de l'âme humaine. Ce n'est pas un hasard : souvent, le texte qui l'inspire possède une dimension politique et sociale dans laquelle il puise pour mieux le détourner des intentions de son auteur. C'est en s'inspirant du texte d'un autre, qu'il commente, corrige et réécrit à sa manière qu'il donne ses directions à son propre texte. Or, le plus souvent, ce sont les allusions les plus marginales de ses textes qui nous ouvrent des accès au monde intérieur où ont lieu ces transformations. Ainsi, dans un carnet de 1902, une petite note de lecture incite à se pencher non sur les interlocuteurs évidents (Tolstoï, Dostoïevski, Nietzsche), mais sur Tourgueniev et son petit poème en prose « Le Seuil ». De fait, c'est bien à la lumière de ce texte-source, pratiquement invisible dans le texte achevé, que se déchiffre pleinement, dans toute sa dimension « secrète », le livre fondateur de la trajectoire de Chestov : *La Philosophie de la tragédie* (1902).

Comme dans « Le Seuil », on retrouve chez Chestov une opposition irréductible entre deux mondes de valeurs distingués par une expérience différente. Un monde diurne, officiel, possédant ses propres valeurs limitées, et un monde nocturne, clandestin, dont les habitants vivent une vie incompréhensible et absurde pour les autres. La Russie officielle et la Russie

1 Zakrževskij A., *Podpol'e, psihologičeskie paralleli : Dostoevskij, Andreev, Sologub, Šestov, Remizov, Pantjuhov (Le souterrain, parallèles psychologiques)*, Kiev, Iskuststvo, 1911, pp. 65-66.

2 *Tragedija individual'nosti, zagnannaja v podpol'e*, Berdjaev, N., « Tragedija i obydennost' » (« La tragédie et le quotidien »), *Questions de vie* n° 3, 1905, cité de *Sobranie sočinenij*, t. 3, *Tipy religioznoj mysli v Rossii*, Paris, YMCA-Press, 1989, Tomsk, p. 473.

3 Voir à ce sujet Mogil'ner M., *Mifologija « podpol'nogo čeloveka »*, Moskva, NLO, 1999.

clandestine deviennent des métaphores de la conscience, « quotidienne », petite-bourgeoise, ou tragique, prête à tous les dangers.

Dans la mise en scène du rite de passage sur laquelle est construit le récit de Tourgueniev, la révolutionnaire<sup>1</sup> est surprise au moment où elle prononce son vœu de fidélité, son engagement inconditionnel au nom de l'idéal. Le poème en prose est construit comme un dialogue entre la femme et l'instance clandestine qui l'interroge. L'héroïne répond qu'elle est prête à renoncer à la vie avec ses semblables, à la normalité, aux privations, à la pire solitude, à la mort. À la fin du récit, quand elle a passé le seuil, une voix dit : « C'est une imbécile » et une autre rétorque : « C'est une sainte ».

Chez Tourgueniev, l'homme commun, officiel, « sur terre », perçoit les hommes « sous terre » comme des imbéciles parce qu'il ne comprend pas ce qui leur fournit leur motivation même : la soif de justice, la capacité de projeter un idéal extérieur à soi-même, entraînant l'indifférence quant à son propre confort. L'homme clandestin, lui, a passé un seuil qui l'a séparé à jamais de la société des hommes et qui lui donnera la capacité de voir le monde d'un tout autre point de vue, un point de vue où la crainte de la mort n'est plus ce qui guide le choix de ses actes.

Chestov reprend en tous points ces éléments-clés du récit : chez lui aussi, les « clandestins », hommes tragiques, ont passé un seuil symbolique qui les a à jamais coupés de la société de leurs semblables. Eux aussi ont donné leur parole et se sont dits prêts à affronter les pires dangers, les humiliations, la solitude au nom d'une réalité qui dépasse leur peur de l'inconnu. Toute l'atmosphère narrative est créée sur des éléments semblables. Mais la similitude de la construction ne sert qu'à dévoiler la différence de but. Les héros chestoviens renoncent à vivre et même à communiquer avec les autres, non « pour une juste cause », mais au nom d'une vérité, vécue comme une humiliation et qui a métamorphosé leur vision du monde d'anciens idéalistes. Ils ont été trompés par l'idéal, projection hors de soi, et c'est cette expérience fondatrice qui les pousse à fuir le « mensonge diurne » pour s'enfoncer dans un « clair-obscur irritant » où ils ne demandent plus aucune sanction à la raison et acceptent de douter de toutes les évidences. À partir d'une analogie entre clandestinité intérieure et clandestinité politique, Chestov en vient à détruire la raison même d'être de l'idéalisme

---

1 « Le Seuil » a été écrit à la fin des années 1870 en lien avec les grands procès politiques de 1877 mais il fut retiré de l'édition par peur des répressions du gouvernement. Quand il parut dix ans plus tard, on y vit une référence au destin de Sofia Perovskaïa, qui avait participé à l'attentat de 1881 contre Alexandre II et qui fut la première femme de Russie jugée et exécutée pour affaire politique.

révolutionnaire : le point de fuite dans l'avenir, la conviction du progrès, c'est-à-dire la projection vers un ailleurs pressenti, dont sont dénoncées les sources platoniciennes, irréelles. Par opposition, la motivation de la recherche « clandestine » des héros chestoviens, c'est la destruction de ce point de fuite, la destruction de l'espoir, l'engagement à aller sans savoir où l'on va, non pour réaliser un idéal, mais pour s'engager dans quelque chose de tout autre, qui ne dépend plus de la raison humaine.

Dans le texte sur Dostoïevski de 1922, Chestov pousse plus loin son entreprise de sape sur l'idéalisme menée de l'intérieur du « souterrain », présenté comme le lieu d'une « révélation » : celle de l'intérêt passionné pour son propre moi. Cette fois le souterrain est rapproché de la « Caverne » de Platon. Platon aurait eu une vision en s'identifiant avec la mort qui lui aurait suggéré son image de la caverne, inversant les pôles traditionnels des valeurs entre la réalité et l'irréalité. Ce qui compte pour les autres lui serait apparu comme fugace et insensé et son besoin personnel d'éternité comme plus important que tout au monde. Et il se serait protégé de son effroi inavouable remettant en question le bien-fondé des certitudes rationnelles, en « inventant » l'idéalisme.

« Platon aussi connaissait le « souterrain », mais il l'avait appelé « caverne » et il créa cette parabole grandiose, célèbre dans le monde entier, des hommes enfermés dans une grotte. (...) Or, il se produisit avec Dostoïevski, dans son souterrain, la même chose qu'avec Platon dans sa caverne. De nouveaux yeux leur apparurent et là où tous voyaient la réalité, eux ne virent que des ombres, des mirages, et dans ce qui n'existait pas « pour les autres », ils virent la seule et vraie réalité. Je ne sais qui des deux a le mieux atteint son but : Platon, qui créa l'idéalisme et conquiert toute l'humanité ou Dostoïevski, qui raconta ses visions dans une forme telle que tous reculèrent d'effroi devant l'homme du souterrain »<sup>1</sup>.

À l'idéalisme, Chestov oppose l'inconnu, nuit de l'esprit, totalement distinguée et même opposée à la croyance, présenté comme étant *la foi*, celle d'Abraham, qui a tout perdu et qui va sans savoir où il va. En reprenant à Plotin ses métaphores de l'éveil, Chestov va alors assigner à la philosophie la tâche de « délivrer du cauchemar de la réalité visible »<sup>2</sup>.

Les écrits de la période russe sont des premières esquisses d'une attaque de l'idéalisme qui va conduire le philosophe à travers toute l'histoire de la philosophie. Il y a donc une strate de l'histoire des idées, l'idéalisme révolutionnaire russe, dans laquelle il pénètre et dont il décompose et recompose les éléments pour mieux en désarticuler les fondements. Le

1 Šestov, L., « Otkrovenija smerti : preodolenie samoočevidnostej », cité de *Na vesah Iova, Sočinenija v 2h tomah*, t. 2, Moskva, Nauka, 1993, p. 34 (C'est nous qui traduisons).

2 Chestov, L., *Le Pouvoir des clés*, Paris, Flammarion, 1967, p. 211.

vocabulaire de la clandestinité fournit une forme de langage indirect, avec ses chuchotements, allusions, compréhension mutuelle à demi-mot, mais le sens caché derrière les métaphores est ironique.

Chez Chestov, il y a bien incitation au « combat », mais non pour des idées claires, des buts communs : il s'agit de lutter contre des idées claires et pour des buts strictement personnels ; il y a clandestinité, secret, mais parce que les autres, ceux qui croient vivre dans la vraie clandestinité, le vrai secret, cherchent à se dissimuler que la prison, c'est le monde tel qu'il est, c'est l'existence. L'objectif de ces manipulations parodiques, de ces renversements paradoxaux, est de retenir et d'augmenter l'esprit de révolte qui couve dans les idées utopistes et révolutionnaires pour les rediriger hors de leur lit habituel et en faire quelque chose non de politique, mais de psychologique, d'intime, de strictement individuel.

Derrière ces entreprises de détournement se cache, on l'a compris, une expérience fondatrice de l'auteur lui-même. Le jeune Chestov était un idéaliste prêt à donner sa vie pour la liberté et à assassiner les tyrans au nom de la cause commune<sup>1</sup>. Hanté par l'aspiration à la justice, pénétré du sentiment du devoir en tant que représentant de la première génération totalement libérée de l'esprit du *shtetl* – Léon Chestov était le fils d'un marchand juif ukrainien enrichi, Isaak Schwartzmann, – il aurait pu devenir un de ses bolcheviks ascétiques, à l'esprit « trempé dans du fer », dont témoignera bientôt la littérature.

Une crise personnelle l'a détourné de ces aspirations. Des événements intérieurs intimes l'ont guéri à tout jamais du désir de prendre position sur l'arène publique pour défendre les droits et la justice. Bien plus, ils l'ont conduit à interroger les motivations du prédicateur et l'authenticité de la croyance pour laquelle il se disait prêt à sacrifier son intérêt le plus personnel. Derrière tout prédicateur, affirme-t-il, se tient un homme effrayé, chez qui la solidité de l'argument ne vise à rien d'autre qu'à assurer la sécurité existentielle.

Certes, il n'y a rien d'exceptionnel dans cette trajectoire qui conduit d'une adhésion totale à des idées politiques à un refus radical des mêmes idées. En un sens, ce fut la direction suivie par nombre d'écrivains du modernisme russe opposés aux marxistes dès le début du siècle. Mais il y a chez Chestov une radicalité particulière : dès lors qu'il a rejeté loin de lui l'idéal politique, il n'a plus cherché à défendre une cause ni à s'affilier à un courant<sup>2</sup>. Son

---

1 Voir son commentaire enthousiaste sur Brutus, du *Jules César* de Shakespeare dans *Šekspir i ego kritik Brandes*, 1898 (rééd. Tomsk, Vodolej, 1996).

2 Voir, à ce sujet, les réflexions de V. Paperny, sur le rapport entièrement négatif de Chestov à l'histoire, et l'essai de ce dernier « Les favoris et les déshérités de l'histoire » dans *Sur la Balance de Job*. Mais le philosophe a réagi trois fois par des articles incitant à la non violence en appelant à sauver la liberté en 1905, 1918 et 1934, (cf mon chapitre 6 in : Piron, G., *Léon Chestov, philosophe du déracinement*, L'Age d'Homme, 2010.)

combat s'est passé ailleurs, au niveau de la source même de la pensée et de la capacité de la pensée à détourner l'individu de ses intentions les plus profondes. Pour Chestov, l'élément problématique ne repose pas dans le choix des idées, mais dans la façon même dont l'idée agit sur l'homme, le soumettant à sa propre logique. De plus, il cherche à débusquer les liens secrets entre la contrainte intellectuelle et la violence physique, le désir de sécurité et le besoin d'adhérer à des convictions univoques et communicables. Son interrogation passe par la mise en relief des dimensions religieuses de toute croyance intellectuelle, d'un choix affectif premier à la source de toute doctrine. C'est pourquoi, si sa pensée politique peut sembler peu importante, ou inapplicable, on ne peut manquer de voir en lui un combattant étonnamment lucide et toujours actuel, de ce qui sera le grand mal du siècle : l'idéologie<sup>1</sup>.

### **Le référent absent : métaphore ou source occulte ?**

Le choc, l'expérience d'un effondrement radical des convictions, qui protégeaient la conscience des « horreurs de la vie », sont à la source de la philosophie chestovienne. Au départ, il y a l'histoire d'une épreuve personnelle, qui met le penseur en contact avec le sentiment d'une culpabilité, d'une impuissance ontologique. Puis cette conscience ébranlée se laisse inspirer par de nouvelles expériences du gouffre, cette fois-ci collectives, liées à l'histoire. Au début du siècle, les remises en questions radicales de Chestov s'inspirent de Nietzsche et de sa propre expérience, mais par la suite, elles vont sans cesse se nourrir de l'actualité. Sa position de chantre du « déracinement » peut se lire comme la réponse d'un intellectuel juif en Russie, reconnaissant la dimension universelle de la condamnation à l'errance et à la précarité après les pogroms de Kichinev<sup>2</sup>. Le sentiment d'horreur augmente en 1905, en 1917, au début des années 1930 et à chaque fois, Chestov se tourne vers Ibsen, Tolstoï, Dostoïevski, ou vers les penseurs bibliques : il les contredit, se dispute avec eux, penche vers la tentation d'une réponse terrestre et lui tourne finalement le dos. La recherche de l'instabilité, l'invitation à penser à l'aune de sa fin hante la pensée chestovienne et accompagne les surgissements successifs de nouveaux cercles concentriques de cette œuvre, aspirant à la hauteur et s'inspirant du vertige. Dans les années 1920, Chestov commente les

---

1 En témoigne sa lucidité face au tout jeune pouvoir bolchevique, en 1917 : « Le discours est maladroit, long, ennuyeux, mal construit, mais le thème en reste toujours le même : nous forcerons, nous contraindrons (...) », « Qu'est-ce que le bolchevisme ? », Paris, *Mercure de France*, 1920 et sa réponse à M. Gerschenson, en 1924 : « Je ne crois pas que la Russie ait besoin de toi, pas cette Russie dans laquelle on dit aux gens ce qu'ils doivent lire et ce qu'ils ne doivent pas lire », dans laquelle il ajoute que la seule chose qu'il serait appelé à faire en Russie serait de « remplir de la paperasse et balayer les rues », Šestov, L., « Pis'ma Mihailu Geršenzonu », podg. teksta i vstp. stat'ja V. Proskurina, *Evrejskij žurnal*, 1992, p. 116.

2 Le terme de « déracinement » apparaît dans les carnets préparatoires de 1902-1903.

crises existentielles de Tolstoï en disant que, quand il regardait en face les horreurs de la mort, il sentait « des ailes lui pousser dans le dos »<sup>1</sup>. Il lui reprend aussi l'image de *Confession*, celle du rêve dans lequel l'écrivain se retrouve suspendu au-dessus d'un abîme sans fond et parvient progressivement à se maintenir dans un équilibre incompréhensible grâce à la foi, qui le relie au ciel. L'« essor des ailes » d'un esprit qui ose croire en l'impossible, l'action salvatrice du choc, de l'horreur qui « éveille du songe » du sentiment de normalité, telles sont les métaphores récurrentes de cette pensée qui entend « ronger la réalité » pour retrouver une liberté absolue, originelle, au-delà des évidences rationnelles.

Comme nous l'avons vu, deux dimensions philosophiques liées à la tradition russe de la clandestinité ont frayé leur chemin dans la pensée de Léon Chestov : la notion de tension, d'espérance, utopique ou religieuse, propres à l'esprit révolutionnaire et l'esprit de paradoxe du fol-en-Christ, qui par ses actes « absurdes », fait exister l'invisible. La dernière signification du mot clandestin dans son œuvre rejoint sa première conception de la philosophie comme activité inconsciente, lutte inconsciente pour une vérité qui se rattache à la volonté libre du sujet et se heurte à sa conscience réflexive. Il s'agit du sentiment profond, existentiel, du caractère occulte de la vérité.

Un des points de comparaison que Chestov établit entre Nietzsche et Dostoïevski est le constat sincère, tragique, (et, selon lui, exprimé d'une façon indirecte) de l'absence de Dieu et de la remise en cause de la morale que cela implique. Chestov présente comme nées de la même expérience, celle de la déréliction, les formules « Si Dieu n'existe pas tout est permis » (Dimitri Karamazov), « Dieu est mort, nous l'avons tué »<sup>2</sup> (Nietzsche) et « S'il n'y a pas de Dieu, alors, je suis Dieu » (Kirillov).

Il importe de signaler ici que les déductions de Kirillov ressemblent quasi littéralement à celle des kabbalistes médiévaux<sup>3</sup> et que Chestov, qui n'était pas ignorant en matière de kabbale, a peut-être retrouvé indirectement chez Dostoïevski une source occulte qui se cache au cœur de sa conception nihiliste, de sa conception du néant. De fait, la façon particulière

---

1 Lettre à ses filles, Genève, 13 avril 1921, cité dans *Vie de Léon Chestov*, t. 1, p. 237.

2 Chestov fait une interprétation de Nietzsche comme étant un être authentiquement religieux et voit dans son attaque violente de la religion le refus d'identifier la morale humaine, « impuissante », à un Dieu attendu, mais absent.

3 « Pour les kabbalistes, Dieu exige incontestablement, mais il est En Sof, l'Infini indescriptible et inconnaissable. Ainsi, certains philosophes juifs médiévaux, à la suite de Saadiah Gaon, avaient adopté la maxime : « Si je Le connaissais, je serais Lui. » Les kabbalistes, toutefois, n'avaient pas le moindre doute quant à la possibilité de connaître Dieu à travers son œuvre de création, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Éd. du Cerf, 1993, p. 30.

que Chestov aura de développer ce thème le conduira à mettre l'accent moins sur le problème de l'athéisme, qui torturait Dostoïevski, que sur le problème de la connaissance.

La présence de l'abîme hante l'œuvre de Chestov, que l'on peut désigner comme un philosophe du vide. Au vide, métaphore de la liberté offerte par Dieu, il oppose la rationalité comme sécrétion humaine, fruit de l'angoisse. Il présente la raison comme une puissance autonome, attachée à l'Arbre de la connaissance, éloignant de plus en plus sûrement l'humanité des sources, miraculeuses et imprévisibles, de la vie<sup>1</sup>.

Chestov considère la vérité comme saisissable, mais impossible à fixer, par la faute de l'entendement, qui veut posséder et pétrifier, au lieu de vivre. La vérité est fondamentalement opposée à la raison. Elle est difficilement assimilée par la raison. Elle est comme une étincelle, vision fugitive, qui échappe au pouvoir du penseur lui-même. Ainsi écrit-il en 1920 dans un carnet :

« Il m'a toujours semblé que si quelqu'un parvenait à atteindre la vérité, les gens ne l'entendraient pas, même s'il en parlait de façon éloquente et inspirée. Mais à présent je me suis persuadé d'une chose encore plus paradoxale. Il arrive que celui qui a découvert une vérité et qui se la répète chaque jour, quand il se couche et quand il se lève, ne la connaît toujours pas, c'est-à-dire ne l'accepte pas en lui-même. C'est le cas de Bergson »<sup>2</sup>.

Toute la lecture que Chestov fait de Kierkegaard est basée sur cette conception de la dualité, de l'obligation de tout homme de ruser envers lui-même pour parvenir à laisser vivre ce qui en lui est le plus important. En effet, selon lui, vivre sans les conditionnements et le soutien de la raison (un bien commun à tous), c'est-à-dire vivre dans la foi, dans l'Absurde (d'une façon singulière et par conséquent solitaire) est si déstabilisant, que s'y maintenir est impossible et que le penseur cherche vite à revenir se protéger sous le couvert de valeurs communes, en premier lieu de l'éthique. Cette réalité psychologique fait que, comme l'écrit encore ailleurs Chestov, les penseurs profonds, les penseurs existentiels, ne peuvent pas exprimer directement leurs préoccupations les plus intimes, par crainte d'être pris pour fous, immoraux ou, pire encore, ridicules.<sup>3</sup>

Pour Chestov, la pensée emploie de multiples formes de résistance pour éviter de pénétrer « dans les catégories de la vie ». Ainsi toute pensée profonde, originale, est perçue

1 Les conceptions chestoviennes sur l'Arbre de la connaissance et l'Arbre de vie rejoignent tout à fait celles d'Isaac Louria, voir Scholem, G., *La Kabbale*, Gallimard, 2005, pp. 213-214.

2 Fonds Léon Chestov, Bibliothèque de la Sorbonne, Ms 25, 1920, fs 60.

3 Sur ce thème, voir le commentaire sur Kierkegaard, auquel Chestov reprend les termes d'« expression indirecte », in : *Kierkegaard et la philosophie existentielle : vox clamantis in deserto*, Paris, Vrin, 1996, et les entretiens avec B. Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*, Paris, Plasma, 1988, p. 123.



comme indissociable d'une forme de clandestinité. Les conditionnements hérités de la tradition rationaliste, avec son goût du juste milieu, de la clarté en toute chose, doivent inciter le lecteur à se méfier et à considérer toute création véritablement philosophique comme l'œuvre d'un langage du double sens. Car la langue est toujours abouchée à la vie intérieure et même chez Spinoza, le texte contient des strates cachées qui témoignent de doutes, de choix et de bifurcations<sup>1</sup>.

### **Paul Celan, un cas d'« irradiation souterraine »**

Kierkegaard avait usé de pseudonymes, un des moyens de dire la vérité sans en avoir l'air, disait Chestov. Or, lui-même a usé du pseudonyme pour se faire philosophe, et il semble n'avoir pas trop voulu qu'on sache qu'il n'était pas un « représentant de l'existentialisme chrétien » comme pouvaient le laisser paraître ses références répétitives à Tertullien, Luther, Pascal, Kierkegaard, mais le fils d'un partisan du sionisme finançant l'achat de terre en Palestine. L'opposition qu'il dessine, dans l'histoire de la philosophie, entre pensée grecque, scientifique, et pensée biblique<sup>2</sup>, rappelle les débats et les réponses des philosophes juifs médiévaux dans leurs contacts avec les philosophies païennes. Mais quand son ami Adolf Lazareff, qui prépare un exposé sur lui, l'interroge sur ces sources qui lui apparaissent évidentes, Chestov lui répond qu'il préférerait « qu'on parle de ses idées plutôt que de son auteur ». Puis il ajoute que s'il aborde ce thème les gens penseront : « grattez le russe, vous trouverez le Tatar<sup>3</sup> ». Aussi faut-il se poser la question du rôle de son propre vécu, de son propre sentiment de penseur interdit, juif, illégitime dans la culture russe, comme source d'inspiration pour sa philosophie.

Chestov s'attaque à l'éthique, au formalisme, au dogme, à toute Église. S'il est allé vers Luther, Pascal, Kierkegaard, c'était pour remettre en question l'importance de la Loi, de la tradition, et rechercher une vérité vivante, révélée dans la Bible, capable d'expliquer le surgissement du mal et du dérèglement dans le monde, et d'offrir un moyen de lutter contre la fatalité. Certes, sa pensée se nourrit d'une expérience, d'explorations de la conscience, de

---

1 C'est pourquoi Chestov nomme sa recherche philosophique « pérégrination à travers les âmes », une méthode qu'E. Cioran désignera comme le fait de s'intéresser moins à ce qu'un auteur dit qu'à ce qu'il « aurait pu dire, à ce qu'il cache » (E. M. Cioran, in : *Non lieu*, n°2-3, 1978).

2 « Personne n'estime qu'il soit possible, ni même nécessaire, de parler sérieusement de la vérité contenue dans la Bible et d'opposer une « philosophie » biblique (qui, selon les convictions communes, n'existe pas) à la philosophie scientifique (qui, elle, a derrière elle 2500 ans de recherches des plus tendues et des plus fécondes) », lettre à A. Lazarev, 12.09.1934, Fonds Léon Chestov, Bibliothèque de la Sorbonne, Ms 2119, fs. 80.

3 *Ibid.*

lectures qui dépassent le cadre d'une culture religieuse précise<sup>1</sup>. Les racines qui plongent dans ce qu'il désigne comme un savoir, « plus profond »<sup>2</sup> que ce que peut appréhender l'intellect, passent par la psychologie, l'expérience intérieure. Mais pour les déchiffrer, les communiquer, Chestov emprunte son vocabulaire et ses métaphores aux mythes, en premier lieu à ceux de la Kabbale. Il est curieux de voir que c'est ce savoir, précisément, qui se communique comme par porosité à des auteurs qui cherchent, à leur tour, mais à travers l'expérience poétique<sup>3</sup>, une explication sur la structure invisible du monde intérieur.

En 1960, Paul Celan prononce son célèbre discours lors de la remise du prix Georg Büchner<sup>4</sup> qui lui avait été attribué. L'étude de ses manuscrits montre que sa recherche de définition de la poésie surgit à travers une série d'associations d'idées que traverse la présence de Léon Chestov<sup>5</sup>. L'une des principales est l'idée d'une obscurité congénitale au poème. En tant que tel, le poème ne peut être percé, dévoilé, mais il peut communiquer un certain rayonnement. Une autre idée force est celle de la nature du poème, infondé « comme l'est l'existence humaine ». Enfin on trouve la référence à un *Deus absconditus*. Dans les manuscrits de Paul Celan, ces idées tournent autour de références incessantes à Chestov, chez qui toutes ces notions apparaissent éparpillées, mais chez qui elles sont constitutives de la pensée. Cependant, dans le discours publié, on ne trouve que des références indirectes au philosophe russe, dont la présence dans le texte ne subsiste plus qu'*in absentia*. Ainsi, à propos d'une réplique de Büchner, disant qu'il faudrait marcher sur la tête, le poète écrit : « celui qui marche sur la tête, il a le ciel en abîme sous lui ». On peut y lire une allusion au déracinement (*bespočvennost'* ou « caractère de ce qui est infondé ») chestovien, où se perd la notion de l'espace, où la terre s'ouvre sous les pieds, où l'angoisse se transforme parfois en audace, car le personnage est suspendu dans les airs où il est maintenu sur le souffle de la foi (les « racines du ciel »). Seule, au début du paragraphe suivant, une référence directe à l'essai de Chestov sur Pascal permet de recréer le lien perdu (dans *La Nuit de Gethsémani*, que cite Celan, trois motifs se trouvent évoqués répétitivement : celui de la nécessaire obscurité de la pensée, celui de l'abîme sous la chaise et celui de la veille éternelle, à laquelle le penseur doit

---

1 Attiré par le christianisme dans sa jeunesse, Chestov, à la fin de sa vie, se passionnera pour les Védas et la mentalité primitive.

2 Cf la note 33 de Ms 5, 1899 : Pour la « connaissance », les ajouts théoriques, l'enchaînement logique n'ont qu'une signification secondaire. Car le début de tout nouveau savoir a des racines bien plus profondes. »

3 Voir à ce sujet : *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, de Benjamin Fondane.

4 « Le Méridien » in, Celan P., *Entretien dans la montagne*, traduit de l'allemand par Stéphane Mosès, Lagrasse, Éd. Verdier, 2001.

5 Celan P., *Der Meridian, Tübinger Ausgabe*, Bernard Böschstein und Heino Schmull, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999. Je remercie ici le Pr. Böschstein, qui m'a indiqué ces références.

se consacrer<sup>1</sup>). Dans la genèse du texte de Celan, les relations entre ces différentes images et notions étaient évidentes :

« Le poème en tant que poème est obscur. (...) »

Discontinuité du poème (...).

Le poème a son fondement en lui-même. Comme l'homme, il est suspendu, avec ce fondement, au-dessus du vide.

Pascal – l'abîme/ Face à face avec le Rien.

(...) « Quelqu'un doit être là, écrit Kafka, quelqu'un doit veiller »

Le poème – une vigile sans fin »<sup>2</sup>.

Ainsi, il faut pénétrer dans les coulisses de la création pour saisir que le poète était dans un dialogue intérieur avec le philosophe du déracinement. On peut voir là un exemple parlant de la circulation « clandestine », d'une certaine irradiation souterraine, de la pensée chestovienne dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle.

---

1 Chestov L., « La nuit de Gethsémani : la philosophie de Pascal » in : *Sur la Balance de Job : pérégrinations à travers les âmes*, Paris, Flammarion, 1971. Celan le cite en français, bien que seul le texte allemand, traduction de 1929, soit cité dans sa *Bibliothèque philosophique*, catalogue raisonné des annotations établi par A. Richter, P. Alac, B. Badiou, Éd. rue d'Ulm, Presses de l'ENS, 2004.

2 Celan P., *Der Meridian, Tübinger Ausgabe*, Bernard Böschstein und Heino Schull, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, p. 85-91.

## NIETZSCHE, DOSTOÏEVSKI ET LE SOUTERRAIN

Igor Sokologorsky, Moscou

Dans un paragraphe du *Crépuscule des idoles*, Nietzsche écrit que Dostoïevski « fait partie des plus beaux coups de chance de [sa] vie ». Il évoque d'abord le « témoignage » que l'écrivain russe rapporte du bagne : « [...] il a ressenti les bagnards sibériens au milieu desquels il a vécu longtemps, tous des criminels endurcis pour lesquels il n'y avait plus de retour à la société, d'une manière tout à fait autre que celle à laquelle il s'attendait – il a à peu près éprouvé le sentiment qu'ils étaient taillés dans le bois le meilleur, le plus dur, et de la plus grande valeur qui ait jamais poussé sur la terre russe »<sup>1</sup>. Nietzsche, qui identifie lui-même les natures méchantes aux natures fortes, trouve ainsi en Dostoïevski un auteur illustrant et confortant sa propre réflexion : « NB ! Redonner à l'homme méchant la bonne conscience – est-ce là ce à quoi je me suis sans le vouloir efforcé ?/Et, en vérité, à l'homme méchant dans la mesure où il est l'homme fort (le jugement de Dostoïevski sur les criminels de la prison doit être à ce propos cité) »<sup>2</sup>.

La proximité de Nietzsche et de Dostoïevski est l'objet de l'analyse de Chestov<sup>3</sup> qui les considère comme des « frères jumeaux »<sup>4</sup>. À propos du témoignage rapporté par Dostoïevski du bagne, Chestov renvoie aux dernières phrases des *Souvenirs de la maison des morts* : « Combien dans ces murs<sup>5</sup> est enterré pour rien de jeunesse, combien de forces immenses ont ici péri en vain ! Car maintenant il faut tout dire : ce peuple *était* un peuple extraordinaire. C'est peut-être là que nous avons *les gens les plus talentueux, les plus forts* de tout notre peuple. »<sup>6</sup> Ce texte est manifestement celui auquel songe Nietzsche lorsqu'il compose le paragraphe du *Crépuscule des idoles* cité plus haut. Une lettre à Köselitz datée de

<sup>1</sup> « Incursions d'un intempêtif », § 45, in *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke*, édition d'étude critique en 15 volumes, éditée par Giorgio Colli etazzino Montinari, 2<sup>ème</sup> édition, Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, et Berlin/New-York : Walter de Gruyter, 1988 (abrégée plus loin en KSA), t. 6, p. 147. Toutes les citations sont traduites par nos soins.

<sup>2</sup> Fin 1886-printemps 1887 7[6], KSA 12, p. 283.

<sup>3</sup> *Достоевский и Ницше (философия трагедии)* [Dostoïevski et Nietzsche (philosophie de la tragédie)], Moscou : АСТ/ХРАНИТЕЛЬ, 2007.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>5</sup> Chestov, qui cite manifestement de mémoire ces phrases dont il estime que tout russe les connaît par cœur, commet cependant une erreur, substituant *странах* à *стенах* : le texte de Dostoïevski ne dit pas *dans ces régions*, mais *dans ces murs* (voir *Федор Достоевский, Собрание сочинений* en 10 volumes, Moscou : Государственное издательство художественной литературы, 1956, t. 3, p. 701).

<sup>6</sup> *Dostoïevski et Nietzsche, op. cit.*, p. 92.

mars 1887 mentionne d'ailleurs explicitement les *Souvenirs de la maison des morts*, « l'un des livres les "plus humains" qui soient »<sup>1</sup>.

Cependant, cette lettre nous apprend également qu'il ne s'agit pas là du premier ouvrage de Dostoïevski qui attira l'attention de Nietzsche et dont la découverte relève de ce « coup de chance » évoqué plus haut. On y lit en effet : « Ce que je connu d'abord, qui venait de paraître en traduction française, s'appelle *l'esprit souterrain* [...]. »<sup>2</sup> Cette traduction est celle des *Записки из подполья* [*Zapiski iz podpol'ja*] par Ilya Halpérine-Kaminsky et Charles Morice, publiée chez Plon en 1886. Son titre montre que la précision n'en est pas la principale qualité : *Записки из подполья* peut par exemple se rendre par *Notes d'un souterrain*<sup>3</sup>, ou par *Mémoires écrits dans un souterrain*, selon la version d'Henri Mongault<sup>4</sup>, mais ne comprend en aucun cas le mot *esprit*. Les traducteurs, qui vont jusqu'à intervertir l'ordre des deux parties composant les *Zapiski*, reconnaissent d'ailleurs avoir « adapté » le texte original<sup>5</sup>. Cependant, leur interprétation du titre n'a pas nui à la rencontre de Nietzsche avec Dostoïevski et l'a peut-être même servi. Le philosophe relate en effet à Overbeck sa découverte de la façon suivante :

« De Dostoïevski, j'ignorais jusqu'à il y a quelques semaines jusqu'au nom – inculte que je suis, moi qui ne lis aucune "revue". Un coup de hasard me mit sous les yeux dans une librairie *l'esprit souterrain* dans la traduction française qui vient de paraître (c'est également tout à fait par hasard qu'il en est allé pour moi à mes 21 ans avec Schopenhauer et à mes 35 ans avec Stendhal !). »

---

<sup>1</sup> Lettre du 7 mars 1887, in *Friedrich Nietzsche, Briefwechsel*, édition complète critique, fondée par Giorgio Colli etazzino Montinari, Berlin/New York : Walter de Gruyter (abrégée plus loin en KGB), t. III/5, 1984, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Voir la traduction de Lily Denis, Paris : Aubier-Montaigne, 1972.

<sup>4</sup> Voir la traduction d'Henri Mongault et de Marc Laval, Paris : Gallimard, 1949.

<sup>5</sup> On peut se faire une idée des libertés que s'autorisaient Morice et Halpérine en lisant la préface de ce dernier à la seconde édition des *Frères Karamazov*, où il s'efforce de se justifier face aux « reproches » qui leur ont été faits : « La première édition française des *Frères Karamazov* parut au moment où le grand écrivain russe venait d'être révélé au public français par les mémorables études de E.-M. de Vogué sur *Le Roman russe*. Préserver à cette époque la traduction complète du texte russe qui s'étendait sur plusieurs volumes et dont un bon tiers contenait des épisodes sans lien direct avec la marche générale de l'action, c'eût été éloigner à plaisir et pour de longues années les lecteurs français des *Frères Karamazov*. C'est que les épisodes qui surchargent superfétatoirement le roman sont placés là en guise d'amorce à l'action future d'une série de romans qui devaient former une suite aux *Frères Karamazov*, et que la mort de Dostoïevsky l'empêcha de réaliser. Aussi avons-nous jugé utile, dans l'intérêt même du génial écrivain russe, de ne pas laisser aux premiers lecteurs français du chef-d'œuvre l'impression d'une œuvre inachevée, déséquilibrée, touffue à l'excès, encombrée d'épisodes dont on ne saisissait pas le lien avec l'ensemble de l'action. Nous les avons donc supprimés et avons ajouté une conclusion, non pas de notre invention, quant au fond, mais en nous inspirant des indications précises de l'auteur disséminées au cours du roman même et de sa correspondance privée, inédite » (Paris : Plon, 1932, p. 13-14).

Si Nietzsche a pu avoir le regard attiré par l'ouvrage d'un auteur dont il ignorait jusqu'au nom, et si, comme il l'écrit plus loin, « l'instinct de parenté [...] parla immédiatement »<sup>1</sup>, on le doit sans doute moins au « hasard », à la « chance » qu'à ce titre choisi par les traducteurs. C'est que Nietzsche a lui-même appliqué le terme de *souterrain* au domaine de la vie intérieure. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il est en effet écrit : « L'âme <Gemüth> de l'homme <Mann> cependant est profonde, son courant bruisse dans des grottes souterraines »<sup>2</sup>. La notion de *souterrain* prend une importance décisive dans la préface à la seconde édition d'*Aurore*, achevée très peu de temps avant la rencontre avec Dostoïevski et qui s'ouvre sur ces mots : « Dans ce livre, on trouve un “être souterrain” <ein “Unterirdischer”> au travail, qui perce, creuse, sape »<sup>3</sup>. On imagine aisément que celui qui vient de décrire sa propre démarche philosophique comme souterraine puisse éprouver un sentiment immédiat d'affinité avec un ouvrage intitulé *L'esprit souterrain*<sup>4</sup>.

Si l'on prolonge la lecture du paragraphe du *Crépuscule des idoles* dont il est question plus haut, on constate cependant qu'aux yeux de Nietzsche, baigne et souterrain sont liés :

<sup>1</sup> Lettre du 23 février 1887, KGB III/5, p. 27.

<sup>2</sup> Première partie : « Les discours de Zarathoustra », « Des petites vieilles et des petites jeunes », KSA 4, p. 86.

<sup>3</sup> § 1, KSA 3, p. 11.

<sup>4</sup> On lit parfois que cette préface traduirait l'influence de Dostoïevski sur Nietzsche (voir, par exemple, Eric Blondel, *Nietzsche, Aurore, Commentaire de textes. Paragraphe 119. Préface, paragraphes 1 à 3*, in *Philopsis éditions numériques*, 2007, p. 26, [http://www.philopsis.fr/IMG/pdf\\_nietzsche\\_blondel\\_aurore.pdf](http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_nietzsche_blondel_aurore.pdf), et surtout l'article d'Eric v. d. Luft et de Douglas G. Stenberg, « Dostoevskii's Specific Influence on Nietzsche's Preface to *Daybreak* », *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, vol. 52, n° 3, juil.-sept. 1991, p. 441-461). Une telle hypothèse suppose que Nietzsche ait découvert Dostoïevski avant d'achever la composition de la préface. Celle-ci est datée par l'auteur de « *Ruta*, près de Gênes, à l'automne de l'année 1886 ». Au premier abord, une telle indication exclut que Nietzsche ait pu lire *L'esprit souterrain* avant d'avoir mis un point final à la préface. En effet, c'est manifestement dans une librairie française de Nice, où Nietzsche séjourne après avoir quitté *Ruta*, que le philosophe découvre la traduction de Dostoïevski : la lettre à Overbeck du 23 février que nous avons citée plus haut, celle du 12 février qui l'annonce et dans laquelle Dostoïevski est mentionné pour la première fois (« [Est-ce que je t'ai écrit à propos] de Dostoïevski ? » (KGB III/5, p. 21)), sont expédiées de Nice. Pourtant, un examen plus précis de la correspondance peut laisser quelques doutes. Celle-ci révèle en effet que Nietzsche quitte *Ruta* pour séjourner à Nice à la fin octobre 1886 (voir lettre à Simon, vers le 20 octobre 1886, KGB III/3, 1982, p. 267). Or, à cette date, le texte de la préface n'est pas tout à fait achevé. Dans la lettre du 14 novembre 1886 à Overbeck, Nietzsche écrit en effet : « Hier, j'ai aussi terminé les préfaces d'"Aurore" et de la "gai Science" qui sont prêtes à imprimer » (*ibid.*, p. 282). Le 22 décembre, Nietzsche envoie le texte de la préface d'*Aurore* pour « une dernière révision » à Köselitz (*ibid.*, p. 292). Une lettre à son éditeur Fritzsche montre que ce dernier a en main le texte définitif à la fin du même mois (lettre datée de la fin décembre 1886, *ibid.*, p. 296). Ainsi, Nietzsche travaille encore à la préface d'*Aurore* alors qu'il se trouve déjà à Nice. Cependant, il s'agit très clairement de dernières mises au point qui datent du début de son séjour. Si la rencontre avec Dostoïevski avait précédé et influencé la composition du texte, elle aurait certainement nécessité un travail de refonte considérable dont il n'est fait nulle mention dans la correspondance. Comment expliquer en outre que Nietzsche passe la découverte de Dostoïevski sous silence auprès de ses amis pour ne l'évoquer que le 12 février et qu'il la fasse remonter, dans sa lettre du 23, à « quelques semaines » seulement ? Bref, il est en effet possible que Nietzsche ait lu Dostoïevski avant d'achever sa préface, mais cela reste fort improbable. Luft et Stenberg écrivent que « durant sa longue réflexion sur l'ébauche du texte, [Nietzsche] découvrit *L'esprit souterrain* dans une librairie de Nice, ajouta ou changea quelques phrases dans sa préface et l'expédia sans avoir songé à modifier la date de rédaction » (*op. cit.*, p. 443). De tels faits sont autrement moins plausibles que ceux décrits dans la correspondance de Nietzsche. Autrement dit, il est beaucoup plus probable que la préface d'*Aurore*, où Nietzsche qualifie sa réflexion de souterraine, ait joué un rôle dans la rencontre avec Dostoïevski que l'inverse.

« Généralisons le cas du criminel : représentons-nous des natures auxquelles, pour une raison ou pour une autre, l'accord public fait défaut, qui savent qu'elles ne seront pas ressenties comme bienfaites, comme utiles [...]. Toutes les natures de ce genre ont la couleur du souterrain sur leurs pensées et sur leurs actions : en elles, il y a quelque chose de plus pâle que chez celles dont l'existence est touchée par la lumière du jour. Mais presque toutes les formes d'existence que nous distinguons aujourd'hui ont un jour vécu dans cet air qui était à moitié celui du tombeau : le caractère scientifique, l'artiste, le génie, l'esprit libre, l'acteur, le commerçant, le grand découvreur... »

En d'autres termes, si le criminel est assurément une nature forte, il ne constitue cependant qu'un cas parmi d'autres et son exemple invite à développer une réflexion plus étendue. On constate alors que toutes les natures fortes qui se manifestent un jour ont en commun d'avoir d'abord vécu une existence souterraine. Ainsi, si le « témoignage » de Dostoïevski sur le baigneur intéresse Nietzsche, c'est parce qu'il s'inscrit dans une pensée plus générale du souterrain que le philosophe considère parente de la sienne. On voit d'ailleurs Nietzsche opposer Dostoïevski en tant qu'« homme *profond* » aux « superficiels Allemands »<sup>1</sup>. Quelles sont donc les caractéristiques du souterrain tel que le comprend Nietzsche ?

En généralisant davantage encore, on constate que, aux yeux de ce dernier, l'existence souterraine n'est pas seulement à l'origine de quelques natures fortes exceptionnelles : elle est au principe de toute force qui apparaît dans la nature.

« Au concept victorieux de “force” avec lequel nos physiciens ont créé Dieu et le monde, il manque encore un complément : il faut lui attribuer un monde intérieur que je désigne comme “volonté de puissance”, c'est-à-dire comme désir insatiable de manifester la puissance ; ou de faire usage, d'exercer la puissance, comme instinct créateur, etc. »<sup>2</sup>

On le voit, le concept majeur de la philosophie nietzschéenne, la *volonté de puissance* désigne précisément ce « monde intérieur », ce monde souterrain qui fonde toute manifestation. Aussi, le cheminement souterrain décrit dans la préface d'*Aurore*, qui consiste à « creuser », à « descendre dans la profondeur »<sup>3</sup>, doit être compris comme un effort pour atteindre ce qui constitue l'essence de toute réalité.

Cependant, ce « monde intérieur » reste en même temps toujours un monde personnel. Dans la préface d'*Aurore*, Nietzsche écrit en effet que celui qui emprunte cette voie

---

<sup>1</sup> « Incursions d'un intempestif », § 45, KSA 6, p. 147.

<sup>2</sup> Juin-juillet 1885, 36[31], KSA 11, p. 563.

<sup>3</sup> § 2, p. 12.

souterraine suit des « chemins qui lui sont propres », qu'« il a précisément son chemin *pour soi* »<sup>1</sup>, qu'il a « son propre matin, sa propre libération, sa propre aurore »<sup>2</sup>. Selon Nietzsche, *propre* signifie également *privé* : le chemin souterrain est quelque chose qui n'est pas « l'affaire de tout le monde ». Autrement dit, ce monde intime qui est le mien est, par nature, toujours caché aux autres : « Car celui qui chemine sur de tels chemins qui lui sont propres ne rencontre personne : c'est ce qu'impliquent les “chemins propres”. Personne ne vient l'y aider [...]. [...] même ses amis ne peuvent deviner où il est, où il va [...] » C'est pourquoi un tel parcours est synonyme de « solitude »<sup>3</sup> : la « taupe », à laquelle se compare ici Nietzsche<sup>4</sup>, est précisément un animal solitaire. Ainsi, la volonté de puissance, essence de toute réalité, ne peut être atteinte qu'en tant que volonté mienne, qu'essence mienne, et ce dans le cadre d'un cheminement qui est exclusivement mien.

Toutefois, si un tel cheminement souterrain est dissimulé à autrui, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit immédiatement accessible à celui dont il constitue le cheminement propre : il lui est également difficile et obscur. Le suivre relève d'une « entreprise hasardeuse », écrit Nietzsche<sup>5</sup>. Ce chemin propre implique toujours « une longue privation de lumière et d'air ». Celui qui l'emprunte « veut peut-être avoir ses propres longues ténèbres, ses propres choses incompréhensibles, cachées, énigmatiques [...] » – la taupe est d'ailleurs un animal presque aveugle. Ces difficultés font que suivre le chemin du souterrain nécessite un effort particulier : Nietzsche évoque un « travail sombre »<sup>6</sup>. L'image de la taupe est également parlante à cet égard. Ce que Nietzsche met ici en question, c'est notamment la conscience conçue comme une faculté qui nous ouvrirait immédiatement, sans qu'aucun travail ne soit nécessaire, toute la profondeur de notre monde intérieur. Nietzsche invite au contraire à considérer la conscience avec « modestie »<sup>7</sup>, affirmant que « toute conscience ne fait qu'effleurer les surfaces »<sup>8</sup>. C'est au regard de cette « superficialité »<sup>9</sup> opposée par la conscience à l'effort d'approfondissement de la connaissance de soi-même que cette dernière ne peut progresser qu'au prix d'une « critique des éléments de la conscience »<sup>10</sup>, que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, § 1, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, § 2, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, § 1, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, § 2, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, § 1, p. 11.

<sup>7</sup> Hiver 1883-1884, 24[16], KSA 10, p. 654.

<sup>8</sup> Été 1880, 5[47], KSA 9, p. 193.

<sup>9</sup> Printemps 1884, 25[369], KSA 11, p. 108.

<sup>10</sup> *La gaie science*, livre cinquième, § 355, KSA 3, p. 594.



« creuser » signifie toujours « saper », « percer »<sup>1</sup>, « percer le fondement [Grund] »<sup>2</sup>, c'est-à-dire percer les raisons toujours superficielles que met en avant la conscience intime.

Ainsi, aux yeux de Nietzsche, l'essence des choses est souterraine sous deux aspects : au regard des forces qui se manifestent dans la nature ; au regard des données immédiates de la conscience intime. C'est pourquoi il souligne souvent la difficulté qu'il y a à se connaître soi-même : nous sommes des inconnus « nous-mêmes pour nous-mêmes », dit *La généalogie de la morale*<sup>3</sup>. Nietzsche s'attache en particulier à réfuter l'idée selon laquelle la connaissance intime serait plus aisée à acquérir que celle du monde extérieur : « [...] la méthode demande par exemple que l'on parte du "monde intérieur", des "faits de la conscience" parce qu'il est le monde le *mieux connu de nous* ! Erreur des erreurs ! »<sup>4</sup> Nietzsche soutient au contraire que « le monde *intérieur* a, lui aussi, un caractère phénoménal »<sup>5</sup>, qu'il « est plein d'images et de lumières trompeuses »<sup>6</sup>. Ce monde est en vérité ce qui est le plus malaisé à connaître.

« Combien d'hommes s'entendent donc à observer ! Et parmi les rares qui s'y entendent, – combien s'observent eux-mêmes ! "Chacun est à soi-même le plus éloigné" – c'est ce que savent, à leur déplaisir, tous ceux qui scrutent les âmes ; et la maxime "connais-toi toi-même !" est, dans la bouche d'un dieu et adressée aux hommes, presque une méchanceté. »<sup>7</sup>

Cette phrase distingue deux directions de connaissance : l'une orientée vers l'extérieur ; l'autre, vers soi-même, cette seconde direction offrant la difficulté la plus grande.

Les remarques de Nietzsche à propos des deux « nouvelles » constituant *L'esprit souterrain* et que l'on trouve dans sa lettre à Köselitz évoquée précédemment indiquent à quel point, à ses yeux, l'orientation de Dostoïevski est analogue à la sienne. Nietzsche décrit en effet « la première » de ces « nouvelles », c'est-à-dire celle qui, dans l'ouvrage original, occupe la seconde place, comme « une sorte de musique inconnue », « la seconde », c'est-à-dire le monologue qui ouvre le livre russe, comme « un morceau terrible et cruel qui tourne en dérision le γῶθι σαυτόν ». Nietzsche qualifie également cette dernière de « vrai trait de génie

---

<sup>1</sup> *Aurore*, préface, § 1, KSA 3, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, § 2, p. 12.

<sup>3</sup> Préface, § 1, KSA 5, p. 247.

<sup>4</sup> *La gaie science*, livre cinquième, § 355, KSA 3, p. 594.

<sup>5</sup> Novembre 1887-mars 1888, 11[113], KSA 13, p. 53.

<sup>6</sup> *Crépuscule des idoles*, « Les quatre grandes erreurs », § 3, KSA 6, p. 91.

<sup>7</sup> *La gaie science*, livre quatrième, § 335, KSA 3, p. 560.

de psychologie »<sup>1</sup>. Á cette qualification fait écho le paragraphe du *Crépuscule des Idoles* évoqué précédemment qui détermine Dostoïevski comme « psychologue »<sup>2</sup>. On sait que Nietzsche se considère lui-même comme tel : « [...] dans mes écrits, c'est un *psychologue* qui parle [...] » dit-il dans *Ecce homo*<sup>3</sup>. Si Nietzsche entend la psychologie en un sens tout à fait nouveau, précisément comme une « critique des éléments de la conscience »<sup>4</sup>, l'affirmation selon laquelle « avant [lui], il n'y eut encore absolument aucune psychologie »<sup>5</sup> est assurément excessive puisque Nietzsche considère Dostoïevski comme « un psychologue avec lequel “[il s]’entend” »<sup>6</sup>.

Ce que Nietzsche écrit de Dostoïevski invite à remettre en question certaines interprétations qui ont été données de l'œuvre de l'écrivain russe.

La première, paradoxalement, est celle à laquelle aboutit Chestov. Si Chestov, nous l'avons vu, qualifie Nietzsche et Dostoïevski de « frères jumeaux », il ne les met cependant pas pour autant sur un pied d'égalité. Selon Chestov, Dostoïevski s'efforce en effet, sa vie durant, de dissimuler la « révélation »<sup>7</sup> qui le frappe au bain. On ne la trouve exprimée qu'au détour de certains textes, comme dans ces quelques phrases finales des *Souvenirs de la maison des morts* citées plus haut qui ne constituent en vérité qu'une exception, une « perle » au sein d'un ouvrage qui, dans son ensemble, laisse le lecteur « éclairé, dans un état d'élévation et d'humilité, prêt à lutter contre le mal, etc. »<sup>8</sup>. Ou bien le romancier russe masque un écrit plus explicite par un autre : en même temps qu'il publie les *Notes du souterrain*, il fait paraître *Humiliés et offensés* qui illustre ses anciens idéaux altruistes, antérieurs à l'expérience du bain<sup>9</sup>. C'est pourquoi, lorsque Chestov parle de « l'époque du souterrain » à propos de Dostoïevski, il entend en vérité l'époque où Dostoïevski « se cache dans le souterrain »<sup>10</sup>, c'est-à-dire l'époque de la dissimulation du souterrain qui s'était ouvert lors de son séjour au bain.

<sup>1</sup> Lettre du 7 mars 1887, KGB III/5, p. 41.

<sup>2</sup> « Incursions d'un intempestif », § 45, KSA 6, p. 147.

<sup>3</sup> « Pourquoi j'écris de si bons livres », § 5, KSA 6, p. 305.

<sup>4</sup> *La gaie science*, livre cinquième, § 355, KSA 3, p. 594.

<sup>5</sup> *Ecce homo*, « Pourquoi je suis un destin », § 6, p. 371.

<sup>6</sup> Lettre à Köselitz du 13 février 1887, KGB III/5, p. 24.

<sup>7</sup> *Dostoïevski et Nietzsche*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 47.

Au contraire, aux yeux de Chestov, Nietzsche, même s'il bénéficie du « soutien » que lui apporte l'œuvre de Dostoïevski<sup>1</sup>, n'en demeure pas moins « le premier »<sup>2</sup> qui a « le courage et la franchise »<sup>3</sup> d'« exprimer ouvertement ses pensées “souterraines” »<sup>4</sup>. Aussi, Chestov invite à considérer le philosophe plutôt comme un « continuateur »<sup>5</sup> de l'écrivain que comme un égal, c'est-à-dire comme ayant été plus loin que lui, découvrant au grand jour tout ce que, dans l'œuvre de Dostoïevski, on ne peut que deviner. Cependant, une telle interprétation en faveur de Nietzsche se trouve contraire aux affirmations de Nietzsche lui-même. Elle laisse en effet échapper le fait que, aux yeux de ce dernier, les « pensées “souterraines” », par essence, ne peuvent être partagées, c'est-à-dire ne peuvent être « exprimées ouvertement » comme le voudrait Chestov. Nous l'avons vu, dans la préface d'*Aurore*, Nietzsche écrit explicitement : « J'entrepris alors quelque chose qui ne devait pas être l'affaire de tout le monde »<sup>6</sup>. Dans une telle perspective, la dissimulation n'est pas manque de courage, mais respect de la vérité des choses.

« – Enfin : pourquoi faudrait-il que nous disions ce que nous sommes, ce que nous voulons et ne voulons pas, si fort et avec tant d'empressement ? [...] disons le, ainsi qu'il est permis de le dire entre nous, si secrètement que le monde entier ne puisse l'entendre, que le monde entier ne puisse *nous* entendre ! »<sup>7</sup>

Au regard de cet impératif, celui qui parvient à dire « secrètement » n'est pas un commençant frileux, mais un maître. Si Dostoïevski dissimule les « pensées “souterraines” » davantage que Nietzsche, selon ce que soutient Chestov, il doit alors être regardé comme supérieur à celui-ci. Nietzsche reconnaît d'ailleurs en effet lui-même cette supériorité, considérant Dostoïevski comme « l'unique psychologue » auprès duquel il ait eu « quelque chose à apprendre »<sup>8</sup>.

Les affirmations de Nietzsche conduisent également à mettre en question l'un des deux principes majeurs de l'analyse bakhtinienne, celui du *dialogisme*. Bakhtine voit bien que la « conscience de soi » des personnages de Dostoïevski se distingue par « son caractère inachevé, non clos, indécis »<sup>9</sup>, autrement dit, que, dans les œuvres du romancier russe, « l'homme ne s'accorde jamais avec lui-même », qu'« on ne peut lui appliquer la formule

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>6</sup> *Aurore*, préface, § 1, KSA 3, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, § 5, p. 17.

<sup>8</sup> *Crépuscule des idoles*, « Incursions d'un intempêtif », § 45, KSA 6, p. 147

<sup>9</sup> *Проблемы поэтики Достоевского* [Problèmes de la poétique de Dostoïevski], in : Михаил Бахтин, *Собрание сочинений*, Moscou : Русские словари/Языки славянской культуры, t. 6, 2002, p. 63.

d'égalité : *A égal A* ». Toutefois, selon le principe dialogique, cet inachèvement prendrait fin dans la conscience de l'autre : « La vie authentique de l'individu n'est accessible que par la pénétration *dialogique* en elle, pénétration, à laquelle elle s'ouvre *elle-même* en réponse et librement. »<sup>1</sup> Il en irait en particulier ainsi de l'homme du souterrain : « Le héros du souterrain est à l'écoute de chaque mot que les autres disent de lui, c'est comme s'il se contemplait dans tous les miroirs des consciences d'autrui, connaissant tous les reflets possibles de son image en elles [...] »<sup>2</sup>. Si les principes de la psychologie selon Dostoïevski sont en effet conformes à ceux de Nietzsche, alors, dans ses romans, aucune conscience ne doit pouvoir pénétrer l'expérience intime d'une autre, se substituer à l'effort que celle-ci accomplit pour « creuser » son chemin « propre », chemin toujours étranger à autrui. On peut d'ailleurs se demander si le premier principe de l'analyse bakhtinienne, celui de la *polyphonie*, dont on peut considérer qu'il entre en contradiction avec le dialogisme, n'en constitue pas la reconnaissance : si, en vertu de la polyphonie, « le héros dostoïevskien est entièrement conscience de soi »<sup>3</sup>, si, en particulier, « du héros des *Notes du souterrain*, nous n'avons littéralement rien à dire qu'il ne connaisse pas déjà lui-même »<sup>4</sup>, quel peut être l'apport d'une conscience autre à la constitution d'une conscience de soi-même que chaque personnage possède déjà « entièrement » ?

Dans la lettre à Köselitz citée plus haut, Nietzsche place ses premières années sous le signe de Schopenhauer, celles qui seront ses dernières sous celui de Dostoïevski. Or, si Nietzsche s'est éloigné de celui qu'il avait d'abord considéré comme son « maître »<sup>5</sup>, ce n'est pas seulement parce qu'il parle de *volonté de puissance* là où Schopenhauer parle de *volonté de vivre*<sup>6</sup>. C'est surtout parce que celui-ci a cru que la volonté pouvait se révéler immédiatement dans l'expérience intime : selon Nietzsche, la « grande méprise »<sup>7</sup> de Schopenhauer est d'avoir considéré qu'il était possible de « saisir la volonté directement »<sup>8</sup>, de voir en elle « un fait immédiat »<sup>9</sup> (ce dernier caractérise en effet la volonté comme « ce qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>5</sup> *Considérations intempestives*, troisième considération : « Schopenhauer comme éducateur », § 1, KSA 1, p. 341.

<sup>6</sup> Voir par exemple printemps 1888, 14[121], KSA 13, p. 301.

<sup>7</sup> Juin-juillet 1885, 38[8], KSA 11, p. 608.

<sup>8</sup> Début 1874-printemps 1874, 32[50], KSA 7, p. 769.

<sup>9</sup> Été-automne 1884, 26[327], KSA 11, p. 236.

est immédiatement connu à chacun »<sup>1</sup>). Autrement dit, Schopenhauer a pensé à tort que l'expérience intime pouvait découvrir à l'homme sa propre essence ainsi que celle du monde immédiatement, sans qu'un effort soit nécessaire pour la « percer », pour « creuser » au-delà de ce qu'elle lui manifeste immédiatement : « Schopenhauer a malheureusement, avec le concept de “connaissance intuitive”, introduit en contrebande la pire mystique, comme si, grâce à elle, on avait une vue immédiate de l'essence du monde, comme par un trou dans le manteau du phénomène, et, comme s'il y avait des hommes possédant l'avantage, sans se donner la peine ni se soumettre à la rigueur de la science et en vertu d'une miraculeuse capacité de vision, de pouvoir faire part de quelque chose de définitif et de décisif à propos du monde. De tels hommes, il n'y en a pas : et le miracle ne trouvera dorénavant plus de crédules, même dans le domaine de la connaissance. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Le monde comme volonté et comme représentation*, in *Schopenhauer Arthur : Sämtliche Werke*, édité par Wolfgang von Löhneysen, en 5 volumes, 4<sup>ème</sup> édition, Francfort s/Main : Suhrkamp, 1986, t. 1, p. 157.

<sup>2</sup> Fin 1876-été 1877, 23 [173], KSA 8, p. 467.

## LE « SOUS-SOL » DE DOSTOÏEVSKI,

PARADIGME DANS LA REFLEXION RELIGIEUSE ET PHILOSOPHIQUE DE V. ROZANOV

Medvedev Alexandre, Tioumen

### Le « Sous-sol » comme nihilisme irrationnel russe

Ayant démystifié la conception rationnelle de l'homme, le « paradoxaliste » de Dostoïevski affirme l'idée de liberté :

« la raison est, Messieurs, une excellente chose – je vous l'accorde volontiers –, mais la raison n'est rien que la raison, elle ne satisfait donc que les besoins rationnels de l'homme, alors que le vouloir est la traduction même de la vie tout entière, oui, je veux dire de toute la vie humaine, la raison y comprise, et les grattages de méninges. <...> La raison ne peut connaître que ce qu'elle a eu le temps d'apprendre <...> or la nature humaine fonctionne comme un tout, avec l'ensemble de ce qu'elle contient, conscient et inconscient »<sup>1</sup>.

Mais le « paradoxaliste » lui-même, en critiquant le nihilisme rationnel, se trouve dans le « mauvais infini » de sa conscience (M. Bakhtine). En se mutinant contre une civilisation rationnelle, il se retrouve piégé dans une conscience rationnelle à l'extrême qui le conduit à l'égoïsme, à l'éloignement de l'être et à un isolement social complet. Ainsi, le « paradoxaliste » par lui-même exprime la crise du rationalisme.

Le héros se rend compte de la scission tragique qui existe entre la conscience et l'être, mais il ne peut pas la surmonter. Postulant la liberté au niveau de la conscience, le héros ne peut pas la trouver ontologiquement, se livrer passage vers la « vie réelle » (« živaja žizn'») (V, 179). Le porteur de celle-ci est Lisa (en hébreu « divine »), avec laquelle le héros rationnel et vaniteux, lui qui est un « homme de trop » typique de la littérature russe (Bazarov, par exemple), échoue à communiquer.

L'idéologue de la liberté n'a pas de vraie liberté. Tout en s'évaluant du point de vue de l'« autre », source de vanité, d'orgueil et de ressentiment, le héros dépend égoïstement de l'« autre » et en même temps il lui est hostile. Cette combinaison de la conscience rationnelle et de l'amour-propre blessé s'exprime dans l'image d'une « souris qui comprend intensément » (V, 104), à laquelle s'identifie le « paradoxaliste ». Sa passion de la liberté se

---

<sup>1</sup> Dostoevskij F. M., *Zapiski iz podpol'ja // Poln. sobr. soč.* v 30 т., L. Nauka, 1973, T. V, p. 115. Trad. du russe par A. Markowicz, *Les Carnets du sous-sol //* <http://perso.wanadoo.fr/chabrieres>. Toutes les citations se réfèrent à cette édition.

transforme en volontarisme nihiliste : « Dostoïevski démasque le caractère néfaste des moyens d'agir à sa guise et de la rébellion de *l'homme du sous-sol*. Cette manière d'agir à sa guise et la rébellion mèneront à l'extermination de la liberté humaine et à la désintégration de la personnalité »<sup>1</sup>. Critiquant le rationalisme nihiliste du « siècle négatif », *l'homme du sous-sol* devient lui-même un « anti-héros » (V, 178), un nihiliste irrationnel, incapable d'affirmer des valeurs positives. C'est en cela que consiste la tragédie de *l'homme du sous-sol*.

Onze ans après la rédaction des *Carnets*, en 1875, travaillant sur le roman *L'Adolescent*, Dostoïevski a interprété le « sous-sol » comme le nihilisme russe, la négation des valeurs morales, le manque de conscience civique dans la société : « Il n'y pas de *fondements* pour notre société, les règles ne se sont pas formées, parce qu'il n'y avait pas de vie. Une secousse colossale, et tout s'interrompt, tombe, est nié, comme si cela n'avait jamais existé. Et non seulement extérieurement, comme en Occident, mais intérieurement, moralement » (XVI, 329).

Dostoïevski considère que « la destruction de la foi dans les règles communes » (« *Il n'y a rien de sacré* ») et « la conscience tragique de la difformité » qui consiste en conscience de ce qui est le meilleur et impossibilité d'y parvenir, ainsi qu'en conviction que tout le monde est ainsi et il ne vaut pas la peine d'essayer de se corriger, constitue la raison même du « sous-sol » nihiliste (XVI, 329-330). Dostoïevski définit le « sous-sol » comme un phénomène national typique, comme un dédoublement de la conscience : « Cette force est russe, en Europe, les gens sont plus *entiers*, nous avons des rêveurs et des gredins » (XVI, 330). Ce dédoublement (la nécessité de la foi et l'absence de celle-ci) engendre des sentiments de « fierté démesurée et de mépris démesuré pour soi » et se transforme en « conflit avec la réalité », dans lequel *l'homme du sous-sol* se montre « si ridicule et mesquin ... et futile » (XVI, 406).

Dostoïevski voyait les racines historiques de ce nihilisme dans les réformes de Pierre le Grand qui avait arraché l'homme russe à ses traditions anciennes, à son propre « sol » : « est-ce qu'il n'y avait pas d'honneur en ancienne Russie? De retour d'Europe, nous avons adopté de nouvelles formules, nous sommes devenus exceptionnellement instables, lâches et impersonnels, mais, dans notre conscience, cyniques et rien que des nihilistes » (XXIV, 197). Dostoïevski qualifie Pierre de nihiliste qui aurait déraciné la culture : « *Il n'y a pas de*

---

1Berdjaev N. A., *Mirosozercanie Dostoevskogo* (1923) // Berdjaev N. A., *O russkih klassikah*, Vysšaja škola, 1993, p. 130.

*culture*. Nous n'avons pas de culture, depuis deux cents ans, de l'espace vide. <...> Ni la science ni le développement ni l'honneur ni les meilleurs hommes (14 classes, la Légion d'honneur) » (XXVII, 60).

Engendré par la réforme pétroviennne, le type « étrange », marginal, de *l'homme du sous-sol* (le « paradoxaliste » se qualifie d'« homme universel » « mort-né » de la civilisation pétersbourgeoise) avait évincé le type culturel de la noblesse, enraciné dans la tradition pré-pétroviennne, avec ses valeurs « inébranlables et incontestables », les idéaux de l'honneur, du devoir, de la famille, de la foi, de la filiation. Dostoïevski voyait dans la noblesse l'« air vénérable » spirituel et social cherché : « les formes achevées de l'honneur et du devoir, ce qui est le plus rare en Russie », « de l'ordre non ordonné, mais acquis par les hommes russes eux-mêmes. <...> Il y a une famille, il y a de l'affinité et des légendes, et, *en effet, de la foi* » (XVI, 414, 415-416).

### **Victoire sur le « sous-sol » : « la nécessité de la foi et du Christ »**

Quelle sortie, pour Dostoïevski, hors du « sous-sol » du rationalisme et du nihilisme? Selon l'auteur, dans le chapitre X de la partie I des *Carnets*, il avait « déduit la nécessité de la foi et du Christ » comme victoire sur le « sous-sol ». Mais ces pensées avaient dû sembler blasphématoires au censeur et avaient été rayées ; l'écrivain s'en est plaint dans une lettre à son frère du 26 Mars 1864 : « Cochons de la censure, les passages, où je me suis moqué de tout et j'ai blasphémé parfois *pour la frime*, sont laissés, et le passage, où, de tout cela, j'ai déduit la nécessité de la foi et du Christ, est interdit » (XXVIII/2, 73). Le non-dit chrétien continue à retentir dans le dernier chapitre, le XI<sup>e</sup>, de la I<sup>ère</sup> partie, où l'opposant imaginaire dit à *l'homme du sous-sol* :

« Vous détenez une vérité, mais vous n'avez pas la moindre pudeur ; c'est la gloriole la plus mesquine qui vous fait exhiber votre vérité devant tout le monde, au pilori, à la foire... Vous vous flattez de votre conscience, mais vous ne faites qu'hésiter, car même s'il est vrai que votre esprit travaille, votre cœur est noirci par la dépravation et, sans un cœur pur, une conscience pleine et juste est inimaginable » (V, 121-122).

Dans la justification morale de la connaissance grâce à un « cœur pur », Dostoïevski a continué la tradition de la gnoseologie chrétienne. Dans la Bible, c'est justement le cœur, et non la raison, qui est le centre spirituel de l'individu. La pureté spirituelle du cœur détermine la pureté de la connaissance de Dieu : « O Dieu! Crée en moi un cœur pur » (Psaumes 51, 10) ; « Heureux ceux qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu! » (Matthieu 5, 8). Le mystique chrétien du VII<sup>e</sup> siècle, le vénérable Isaac le Syrien, le préféré de Dostoïevski, avait écrit sur



l'importance primordiale du cœur dans la vie spirituelle de l'homme ; d'après lui, la connaissance de la Vérité est déterminée par la pureté morale du cœur qui est atteinte dans l'expérience de l'ascèse spirituelle : « Un cœur irrité ne contient pas les mystères de Dieu, mais l'homme doux et humble est la source des mystères du nouveau siècle »<sup>1</sup>. De plus, Isaac comprenait sous le terme de pureté du cœur l'amour miséricordieux, « le cœur qui éprouve de la compassion pour toute la nature créée »<sup>2</sup>.

Dans cette gnoséologie chrétienne d'un « cœur pur », Dostoïevski a poursuivi les slavophiles, proches de lui, qui polémiquaient à partir des positions orthodoxes contre le paradigme des Lumières. Ainsi, selon A. S. Khomiakov, c'est un « obstacle moral qui s'oppose à ce que la voix de la vérité parvienne à trouver des âmes impartiales qui l'écoutent » :

« Tant que l'homme n'a pas rejeté de son sein le fiel d'une inimitié latente, l'œil spirituel ne peut pas voir, l'oreille ne peut pas entendre et l'intelligence ne peut pas juger avec rectitude [...] La connaissance de la vérité Divine peut être accordée en tant qu'une récompense »<sup>3</sup>.

Afin de concilier foi et raison, I.V. Kiréievski, par sa doctrine sur la connaissance intégrale de la vérité, avait affirmé « l'intégralité de la conscience de l'esprit croyant » qui réunit les parties de l'âme en « une unité vivante » et qui restaure la personnalité de l'homme dans son « indivisibilité originelle »<sup>4</sup>. Kiréievski voyait cette intégralité de l'esprit croyant dans l'église orthodoxe, où l'homme « croit avec son cœur » et « où ce n'est pas la seule raison abstraite, mais tout le complexe des forces de l'intelligence et de l'âme, qui imprime à la pensée qui se présente à la raison un sceau commun d'authenticité »<sup>5</sup>.

Dans cette gnoséologie chrétienne qui préfère le « cœur » à la raison, Dostoïevski est proche non seulement des slavophiles, mais de Pascal (A. S. Khomiakov l'appelait son maître<sup>6</sup>) qui avait critiqué sévèrement l'« orgueil » de l'esprit, son absolutisation, et qui lui avait opposé la « gnoséologie » du « cœur » : « Nous connaissons la vérité, non seulement par la raison, mais encore par le cœur ; c'est de cette dernière sorte que nous connaissons les

---

1 Isaak Sirin, prep. *Slova podvižničeskie*, M., 2002, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 194.

3 Homjakov A. S., *Quelques mots par un chrétien orthodoxe sur les communions occidentales à l'occasion d'un mandement de Mgr l'Archevêque de Paris // L'Église latine et le Protestantisme au point de vue de l'Église d'Orient*, Lausanne & Vevey, 1872, rééd. Vevey, 2006, p. 116.

4 Kireevskij I. V., *Otryvki (1857) // Kiréievski I. V., Razum na puti k Istine*, M., 2002, p. 282.

5 Kireevskij I. V., « O neobhodimosti i vozmožnosti novyh načal dlja filosofii » (1856) // Kireevskij I. V., *Razum na puti k Istine*, M., 2002, p. 252, 268. Franç. : « Sur la nécessité et la possibilité des principes nouveaux en philosophie », in : Kireevskij I. V., *Essais philosophiques* (Prés. et trad. F. Rouleau), Paris-Namur, 1988, p. 169.

6 Florenskij P. A., *Sočinenija v 2 t.*, M., 1990, T. 1, p. 581.

premiers principes, et c'est en vain que le raisonnement, qui n'y a point de part, essaye de les combattre. <...> Cette impuissance ne doit donc servir qu'à humilier la raison, qui voudrait juger de tout ; mais non pas à combattre notre certitude... <...> Seule la foi qui vient du cœur, élevant l'homme au-dessus du tout humain, lui promet un salut éternel »<sup>1</sup>.

En polémique dans le discours chrétien, slavophile, contre le paradigme des Lumières qui réduisait l'essence de l'homme à la pensée (« cogito ergo sum » de Descartes, l'autonomie kantienne de la raison), Dostoïevski voyait une issue au « sous-sol » marginal, fermé, du rationalisme et du nihilisme, dans l'initiation de l'homme à la tradition chrétienne du « cœur », à la foi et à l'amour.

Dostoïevski parvient à la victoire chrétienne sur le « sous-sol », esquissée dans les *Carnets*, dans ses romans postérieurs (*Crime et Châtiment*, *L'Idiot*, *Les Démons*, *L'Adolescent*, *Les Frères Karamazov*). Ainsi, en travaillant en 1870 sur son roman *Les Démons*, Dostoïevski cherche-t-il à opposer « le personnage majestueux, positif, saint » du vénérable Tikhon Zadonski aux nihilistes de la littérature russe. Mais, en créant le personnage de Zossima dans son roman *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski se guidait sur « la figure et le personnage des moines et des saints de la Russie ancienne », saint Serge de Radonège, les métropolites Pierre et Alexis (XXX/1, 102).

Contrairement à la conscience fermée, isolée, rationnelle à l'extrême, égoïstement centrée sur soi, dédoublée, de *l'homme du sous-sol*, où l'autre est perçu comme un *ennemi* (le nihiliste du sous-sol est le prédécesseur direct de Raskolnikov, Rogojine, Stavroguine, Arkady Dolgorouki, Ivan Karamazov), Dostoïevski a développé le type de la personnalité chrétienne (Sonia, Mychkine, Tikhon, Makar Dolgorouki, Aliocha Karamazov, Zossima), la conscience unifiée intérieurement et ouverte au monde et à l'homme, pour laquelle le monde est la création de Dieu, l'homme – l'image de Dieu (l'autre est un *ami*). L'amour de l'homme et du monde devient l'essence de cette personne, et la raison et les sciences lui sont soumises. C'est Chatov qui parle de la fonction « secondaire » de la raison et de la science dans le roman *Les Démons* :

« De tout temps la science et la raison n'ont joué qu'un rôle secondaire dans la vie des peuples... Les nations se forment et se meuvent en vertu d'une force maîtresse dont l'origine est inconnue et inexplicable... C'est la force de l'affirmation insatiable et

---

<sup>1</sup> *Les Pensées de Pascal reproduites d'après le texte autographe, disposées selon le plan primitif et suivies des Opuscules*. Ed. Philosophique et critique, enrichie de notes et précédée d'un Essai sur l'apologétique de Pascal, par A. Guthlin. P., Lethielleux, 1896, p. 24, 26, 28.

infatigable de son existence et de la négation de la mort... la recherche de Dieu » (X, 198).

Dans le même roman, l'amour de Dieu [ljubov' k Bogu]), qui « vient couronner l'être » [venec bytija], est la preuve de l'immortalité de l'homme (XVI, 505).

### **Les *Carnets du sous-sol* comme paradigme dans la réflexion de V. Rozanov**

La première publication des *Carnets* en 1864 est passée inaperçue. Dix-huit ans plus tard, après la mort de l'auteur, en 1882, ils ont servi de prétexte à N. K. Mikhaïlovski pour présenter Dostoïevski comme « un talent malade, cruel ». Les *Carnets* ne prennent une importance significative qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, quand la Renaissance religieuse et philosophique russe, ayant rompu avec le positivisme et le matérialisme du XIX<sup>e</sup> siècle, redécouvre Dostoïevski. Rozanov, remarquant la réactualisation des *Carnets* à la fin du siècle, a écrit que la notion de « sous-sol » avait déclenché dans la littérature, le journalisme et la presse, la même salve d'artillerie que l'« homme de trop » de Tourgueniev, ses « pères et fils » ou le « perfectionnement moral » voulu par Tolstoï.

V.V. Rozanov, L. Chestov, N. A. Berdiaev ont vu dans les *Carnets* une œuvre qui crée un précédent, la « matrice » artistique et philosophique des romans célèbres de Dostoïevski. Rozanov, comparant les *Carnets* aux « grands » romans de l'écrivain (*Crime et Châtiment*, *Les Démons*, *Les Frères Karamazov*), les a qualifiés d'œuvre unique de la littérature russe, sans laquelle il est absolument impossible de comprendre Dostoïevski<sup>1</sup>. Chestov a noté que les *Carnets* « alimentent » tous les grands romans postérieurs de l'écrivain qui ne sont que « de grands commentaires sur les *Carnets*, écrits avant<sup>2</sup> ». Berdiaev a défini les *Carnets* comme « la source première de toutes les découvertes » de Dostoïevski sur l'homme<sup>3</sup>. Plus tard, poursuivant cette tradition, K.V. Motchoulski a qualifié les *Carnets* d'« introduction philosophique au cycle des grands romans<sup>4</sup> ». Rozanov a été le premier qui a posé les bases de cette perception paradigmatique des *Carnets* dans son livre *La Légende du Grand Inquisiteur de F. M. Dostoïevski. Expérience de commentaire critique* » (1891). Ayant révélé dans les *Carnets* la critique du progrès découlant de l'irrationalité de la nature humaine, Rozanov a nommé les *Carnets du sous-sol* première « pierre angulaire » dans l'œuvre de Dostoïevski<sup>5</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 487, 490.

2 Šestov L., *Preodolenie očevidnostej* // Šestov L., *Soč.* v 2 t., M., 1993, T. 2, p. 62.

3 Berdjaev N. A., *Mirosozercanie Dostoevskogo*, *op. cit.*, p. 130.

4 Močul'skij K. V., *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskij*, M., 1995, p. 344.

5 Rozanov V. V., *Sobr. soč.*, M., 1996, « Legenda o Velikom Inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Opyt kritičeskogo kommentarija », p. 36.

Rozanov met l'accent, dans les *Carnets*, sur la polémique de Dostoïevski avec le principe utilitariste du profit, avec une compréhension rationaliste de l'homme, héritée des Lumières (J. Bentham, N. Tchernychevski), avec les idées communistes (Fourier)<sup>1</sup>. Toutefois, le personnage de l'*homme du sous-sol* dans l'étude de Rozanov semble antinomique : en reconnaissant que sa dialectique porte la marque du génie, il considère ses confessions comme « honteuses ». Rozanov utilise le personnage pouchkinien de « la Cléopâtre qui s'ennuie » et qui enfonce des épingles d'or dans les seins de ses esclaves<sup>2</sup> – personnage évoqué par le « paradoxaliste » lui-même – pour figurer l'alliance de la spiritualité et de l'immoralité exprimée par ce dernier.

### **Stepan Razine et le vénérable Serge de Radonège : V. Rozanov en dialogue avec le « paradoxaliste »**

Dans son essai « L'une des grandes idées de Dostoïevski » (1911), Rozanov, contrairement à l'interprétation des *Carnets* dans la *Légende*, juge négativement non seulement la mentalité du « paradoxaliste », mais aussi sa critique de la *ratio*. La critique de l'ordre rationnel par l'homme sur la terre, selon Rozanov, est un obstacle important à l'avancement de l'humanité<sup>3</sup>. La théorie du progrès, d'après Rozanov, comme n'importe quelle théorie, va se briser contre la liberté, « fait *métaphysique universel* de la nature humaine », découvert par Dostoïevski dans les *Carnets*<sup>4</sup>.

Le discours de Rozanov forme un tout organique étonnant avec celui de l'*homme du sous-sol*. En stylisant le ton de l'*homme du sous-sol*, Rozanov a exprimé avec le même génie son pathétique anti-utilitariste de la liberté et sa défense de la nature irrationnelle de l'homme :

« Quand vous construisez un "*bonheur humain*", vous le construisez, au fond, pour l'homme pourvu d'un certain rang, de telle situation, ayant tel salaire et telle pension. C'est ennuyeux et faux. Il est facile de dépeindre ces *cadres*, et toutes nos *théories du bonheur*, de Bentham, de Rousseau, de Mill, de Quételet et à Pissarev sont tout simplement un triste travail bureaucratique qui peut satisfaire des vieillards à la retraite, mais dont... la jeunesse, le génie et le crime ne se satisferont jamais. L'homme nu, "à l'état de nature", ne s'en satisfera tout simplement pas, le marchand dans son bain de vapeur, et moi dans mon sous-sol. Vous construisez un bonheur artificiel pour un homme inventé, pour un homme artificiel, pour un homme imaginé par vous. Et vous *jouez la*

---

1 *Ibid.*, p. 114.

2 *Ibid.*, p. 26.

3 Rozanov V. V., « Odná iz zamečatel'nyh idej ... », *op. cit.*, p. 488.

4 *Ibid.*

*comédie* quand vous inventez des théories, et vos lecteurs jouent la comédie, quand ils affectent d'y croire. Rejetez les simulacres, comme je le fais, et recevez la critique, le rire tonitruant, et la dialectique de "l'homme du sous-sol" »<sup>1</sup>.

La clé pour comprendre les *Carnets*, selon Rozanov, est de faire la distinction entre les *idées* et le *ton* de l'*homme du sous-sol*. Tout en reconnaissant que sa critique porte la marque du génie, Rozanov entend par le « ton » celui de l'homme « capricieux et hystérique » : « La critique de l'*homme du sous-sol* est une critique géniale, intellectuellement géniale, mais d'un homme faible "par nature", impuissant, terriblement mal élevé, terriblement corrompu, un homme terriblement russe, avec tous les vices »<sup>2</sup>. Dès 1891, Rozanov a relevé le ton inhabituel des *Carnets*, qui dès la première phrase faisait voler en éclats la littérature russe par son « courant de conscience » : « "Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant. Un homme repoussoir. Je crois que j'ai quelque chose au foie", – ainsi se fait entendre un grondement sourd venu du sous-sol »<sup>3</sup>. Dans ce « ton », M. M. Bakhtine a révélé une fracture accentuelle typique, caractéristique de tout le style des *Carnets* : « ...Le héros, semble-t-il, veut dire : peut-être avez-vous imaginé d'après mon premier mot, que je recherchais votre compassion, alors attrapez : je suis un homme méchant »<sup>4</sup>. Ainsi, dans le ton intérieurement dialogique des *Carnets*, Bakhtine a entendu une polémique secrète avec la conscience d'autrui dont le héros dépend égoïstement dans le jugement porté sur soi-même, ce qui fait qu'il lui est hostile en même temps :

« Le héros lui demande tyranniquement la reconnaissance complète et l'approbation de soi, mais en même temps il n'accepte pas cette reconnaissance et cette approbation, parce que sa part est celle de la faiblesse, de la passivité : compris, accepté, pardonné. Son orgueil ne peut pas le supporter »<sup>5</sup>.

Le héros aspire « à sortir du contrôle de la conscience d'autrui et à faire son chemin vers soi-même pour soi-même », mais en somme reste dans son opposition inconsolable à l'« autre »<sup>6</sup>.

Prenant en compte ce ton capricieux, Rozanov considère l'« homme du sous-sol », avec sa dialectique géniale de la liberté, d'un point de vue double : il apparaît comme un « roi » et comme un « bagnard » :

---

1 *Ibid.*, p. 489-490.

2 *Ibid.*, p. 493.

3 Rozanov V. V., « Legenda o Velikom Inkvizitore ... *op. cit.*, p. 25.

4 Bahtin M. M., *Problemy poëtiki Dostojevskogo* // Bahtin M. M., *Sobr. soč.* v 7 t., M., « Russkie slovari », 2002, t. 6, p. 254.

5 *Ibid.*, p. 257-258, 282.

6 *Ibid.*

«Vous n'en tiendrez pas compte... Et je resterai *seul et libre!* Voilà la conclusion, démontrée comme un théorème dans la philosophie de Kant, et en même temps le cri d'un bagnard, avec ses tripes brûlantes, qui louche vers la sombre forêt, et sent sa massue plombée qui le démange sous ses loques. <...> Un démocrate et un roi. Par sa pensée, un roi, par ses "démangeaisons", un démocrate »<sup>1</sup>.

Essayant de trouver un contrepoids à la dialectique de *l'homme du sous-sol*, Rozanov se souvient de la réaction de N. K. Mikhaïlovski dans son article « Un talent cruel » (1882). Le célèbre critique littéraire populiste, successeur idéologique de Tchernychevski, avait proposé de ligoter *l'homme du sous-sol* pour permettre à l'État d'exister à nouveau normalement. Mais, selon Rozanov, une telle position est impuissante contre la dialectique du « paradoxaliste ». Rozanov choisit un autre chemin. Tâchant de surmonter la critique de la science par le « paradoxaliste », il l'engage dans un dialogue, retournant par cela même contre lui ses propres « armes » dialectiques, tout en continuant au niveau de la forme le dialogisme interne des *Carnets*.

Dans ce dialogue, Rozanov a démasqué la liberté du « paradoxaliste » du point de vue de la mentalité russe comme étant un nihilisme irrationnel, une « liberté » anarchiste [voljuška] profondément russe. « La démesure russe ... Les déferlements propres à la Russie. Nos festins qui durent trois jours, avec des "convives complètement ivres", etc, etc. <...> Vous êtes trop Russe, M. Dostoïevski, et M. l'« homme du sous-sol »<sup>2</sup>. Chez Rozanov, la personnalité emblématique du nihilisme russe, de la passion nationale de la destruction, est Stepan Razine (d'ailleurs, le « paradoxaliste » le mentionne lui-même). Conformément à la conception polaire de l'homme russe chez Dostoïevski, Rozanov oppose au caprice de Razine et à l'arbitraire de *l'homme du sous-sol* la « liberté » chrétienne de l'autre type culturel russe, de l'autre pôle du caractère national russe, la personne d'Aliocha Karamazov, personne « en harmonie », et du vénérable Serge de Radonège : « L'un détruira, l'autre créera ; l'un d'un coup de botte enverra à tous les diables, l'autre (en silence) ramassera et remettra en place. Deux "démangeaisons". Le fait est qu'il y a deux "démangeaisons", et le monde est construit sur les deux »<sup>3</sup>.

L'antithèse de ces deux types nationaux est basée chez Rozanov sur une opposition intonationnelle entre la « loquacité » de *l'homme du sous-sol* et la « discrétion » [tighthost'] d'Aliocha Karamazov :

---

1 Rozanov V. V., « Odná iz zamečatel'nyh idej... », *op. cit.*, p. 488-489.

2 *Ibid.*, p. 492.

3 *Ibid.*, p. 493.

« Ce qu'on peut opposer à l'homme du sous-sol, ce n'est pas, comme l'a indiqué Mikhaïlovski, la prison dont il va bien sûr s'enfuir vu ses capacités brillantes, mais Aliocha Karamazov, qui, devant lui, ne s'écartera point... Et qui par son silence, sa douceur, l'obligera lui, le bavard, à se taire »<sup>1</sup>.

Dostoïevski lui-même avait qualifié de « jeune garçon discret » [tihij mal'čik] Aliocha Karamazov (XIV, 23). La « discrétion » est l'un des principaux concepts spirituels de la culture et de la piété russes, où se manifeste sa profondeur hésychaste<sup>2</sup>. La « discrétion dans les paroles » comme la « douce chaleur » forment l'image même de la piété traditionnelle russe, de l'orthodoxie « douce et chaleureuse »<sup>3</sup>. Rozanov a écrit sur ce « silence » mystique de l'orthodoxie : « Est-ce que Jésus n'a pas vaincu le monde par le silence (l'humilité), et les Parthénons et les Capitales n'ont-ils pas été précipités au fond du gouffre par un silence *mystérieux*? <...> Silence – en lui il y a une profondeur sans fond... »<sup>4</sup>. L'antithèse entre le ton « loquace », « suffisant » de *l'homme du sous-sol* et la « noble douceur » d'Aliocha Karamazov (avec la figure hésychaste du vénérable Serge de Radonège qui transparaît à travers elle) exprime deux extrêmes de l'esprit : le despotisme du moi et la superbe d'un côté, l'humilité et la douceur de l'autre.

Selon Rozanov, la critique de la science et de la raison dans les *Carnets* ne se justifie que par rapport au positivisme (« Stenka Razine »), non par rapport à la science en général : « Sans la "raison", malgré tout il est impossible de construire la vie, mais alors, qu'elle soit, comme tout dans la vie, tout dans l'homme, tout dans la civilisation, modeste, délicate, sans prétention, ni arrogance, ni bavardage, ni présomption »<sup>5</sup>. La science a son fondement, d'après Rozanov, dans le système de valeurs chrétien. La raison doit humblement se soumettre à l'amour chrétien, être « modeste et délicate » d'après le type humain de Serge de Radonège : revêtir « le modeste veston » de Pasteur qui « après le spectacle de la mort d'un garçon, causée par la morsure d'un chien enragé » avait mis de côté ses thèmes de recherche et s'était plongé dans « une grande et triste entreprise » : « trouver le moyen de guérir des morsures d'un animal enragé! <...> Donc Dostoïevski avait polémique contre la « petite

---

1 *Ibid.*, p. 492.

2 Hésychasme (grec ησυχία – « le silence du cœur ») est une ancienne tradition mystique et théologique du monachisme chrétien de l'Est. Les significations grecques de l'« *hesychia* » (« silence intérieur », « calme », « repos », « solitude ») s'étaient réunies en « doux, calme » ([tihij] en vieux-slave et russe, dont la forme sonore est phonétiquement plus près d'*hesychia* que de « silence » [molčanie] et [bezmolvie]). La « **douceur** » est un trait essentiel du Christ Qui est nommé « **Chef du silence** » (*Paroissien orthodoxe et Psautier*, M., 1993, p. 30).

3 Sedakova O. A., *Cerkovnoslavjanorusskie paronimy. Materialy k slovarju*, M., 2005, p. 17.

4 Rozanov V. V., *Sobr. soč.* (O pisatel'stve i pisatel'jah), *op. cit.*, p. 320-321.

5 Rozanov V. V., « Odná iz zamečatel'nyh idej... », *op. cit.*, p. 494.

perruque » [paričok] de la science, non contre l'âme de la science qui est immortelle et grande... »<sup>1</sup>.

\*\*\*

Dans les *Carnets du sous-sol*, Dostoïevski pour la première fois avait soumis à une critique acerbe le nihilisme rationaliste de N. Tchernychevski, en niant les valeurs absolues (le matérialisme, l'utilitarisme, le positivisme, la théorie du progrès, le socialisme) et le paradigme des Lumières dans son ensemble, et en considérant la personnalité comme irrationnelle et libre par nature. Toutefois, *l'homme du sous-sol* qui critique ce nihilisme est lui-même un produit du siècle des Lumières : vu son isolement par rapport à l'ancienne tradition chrétienne et l'influence générale de la culture des Lumières, ce qui le caractérise, c'est le « mauvais infini » de la réflexion, la dépendance égoïste par rapport à autrui et l'hostilité envers lui, le solipsisme ontologique et social. De ce fait, sa passion égoïste de la liberté, privée de tout contenu moral, conduit à la destruction de la liberté et à la désintégration de la personnalité.

Dostoïevski interprète ce nihilisme irrationnel du « sous-sol », dont l'essence, comme celle du nihilisme rationnel, est le refus des valeurs spirituelles absolues, comme un type de la conscience russe, se trouvant aux marges de la société, qui avait évincé le type culturel de la noblesse enracinée dans l'ancienne tradition. Dostoïevski voit l'issue hors du « sous-sol » propre aux deux types de nihilisme dans une initiation de l'homme à la tradition chrétienne, dans une conversion « à la foi et au Christ ». Dostoïevski oppose la gnoséologie chrétienne du « cœur pur » à la conscience rationnelle et vaniteuse de *l'homme du sous-sol*. Dostoïevski célèbre la victoire sur le « sous-sol » dans les personnages de justes (Mychkine, Tikhon, Makar Dolgorouki, Aliocha Karamazov, Zossima). La personnalité ne trouve la « vraie vie » que dans l'union avec la tradition chrétienne.

Qualifiant les *Carnets* de « pierre angulaire » dans l'œuvre de Dostoïevski, Rozanov a jeté les bases d'une certaine perception des *Carnets*, les voyant comme un texte qui définit tout l'avenir de l'œuvre de Dostoïevski – de *Crime et Châtiment* aux *Frères Karamazov*. Le personnage de *l'homme du sous-sol* dans la perception de Rozanov est antinomique : en reconnaissant le génie de sa dialectique, il évalue négativement son caractère moral.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*



Dans le dialogue avec le « paradoxaliste », Rozanov a exprimé la mentalité russe de *l'homme du sous-sol*, avec sa passion pour une « liberté » anarchiste, et a vu la victoire chrétienne de Dostoïevski sur ce nihilisme irrationnel en la personne d'Aliocha Karamazov.

La polémique avec le paradigme des Lumières dans les *Carnets* a donné une impulsion créatrice à la philosophie de Rozanov lui-même. Dans sa conscience les *Carnets* sont devenus une sorte de code, le modèle paradigmatique de la formulation et de la résolution de problèmes-clés tels que le nihilisme rationnel (le rationalisme, le positivisme, le progrès, le socialisme), la nature irrationnelle de la personnalité, le nihilisme irrationnel russe, la conception polaire du caractère national, la justification chrétienne de la science. De plus, la « confession » du « paradoxaliste » a déterminé non seulement les idées philosophiques de Rozanov, mais aussi la forme existentielle même, intérieurement dialogique, de sa philosophie.

Trad. E.V. Averianova.

**UN FIODOROV DISSIMULE.  
ENTRE LA TRADITION ESOTERIQUE**

**ET LE TRAITE SUR L'IMMORTALITE DE RADICHTCHEV**

Leonid Heller, Lausanne

I

L'intitulé de cet exposé réunit trois phénomènes culturels majeurs. Affirmer aujourd'hui que la pensée de Nikolaï Fiodorov se nourrit de la tradition ésotérique (ou, plus précisément, gnostique) et que par ailleurs, il trouve en Alexandre Radichtchev une sorte de précurseur, c'est énoncer des évidences. Ceci dit, ce sont encore, malgré de nombreux travaux déjà existants sur Fiodorov et le fiodorovisme, des évidences plus intuitives qu'établies par l'étude. Je remarque en passant l'« énigme française » de Fiodorov : en France, on semble le connaître sans le reconnaître ; la récente édition du *Dictionnaire des philosophes*<sup>1</sup> ne l'inclut pas parmi les représentants de la philosophie russe ; un vaste aperçu des « utopies planétaires » omet de le mentionner<sup>2</sup>. Point de pages Internet ou de monographies en français qui lui seraient consacrées, alors qu'il en existe un certain nombre en anglais et en allemand. Une situation qui ne rend pas justice à l'importance que Fiodorov présente pour toute recherche sur l'histoire des idées en Russie, et, au-delà du contexte russe, sur l'histoire générale de l'utopie et des conceptions planétaires et écologiques.

Il serait passionnant de suivre en détail les interactions entre ces phénomènes : Fiodorov, Radichtchev, l'ésotérisme ; je ne peux le faire ici. Mon objectif consiste à les considérer comme trois exemples connexes et complémentaires du fonctionnement de la pensée non-conforme et/ou non-conformiste au sein de la culture soviétique. Cependant, afin de montrer leur connexion, il me faudra quelque peu élargir le contexte.

Je n'évoque la présence de Fiodorov dans la culture des années vingt et trente que pour insister sur son importance ; cette influence est bien connue, elle traverse tous les domaines, la pensée et l'idéologie, les sciences, la littérature et les arts. La liste des noms qu'il est possible d'inscrire dans la mouvance fiodorovienne est longue, elle inclut bon nombre de figures clé de la culture moderniste russe et soviétique, en commençant par le père Pavel Florenski, Maxime Gorki, Vladimir Vernadski, Valérien Mouraviov, en passant par les rêveurs proletkultistes et néo-paysans et en terminant par de nombreux artistes des avant-gardes

---

1 Huisman D., (dir.), *Dictionnaire des philosophes*, Paris, PUF, 2009.

2 Mattelart A., *Histoire de l'utopie planétaire, de la cité prophétique à la société globale*, Éd. La Découverte, 1999.

artistiques — de Kazimir Malévitch à Vassili Tchekryguine et Konstantin Melnikov — et littéraires — de Vélimir Khlebnikov et Vladimir Maïakovski à Andreï Platonov.<sup>1</sup>

En 1927, l'Encyclopédie *Granat* accueille une notice brève mais élogieuse concernant le philosophe de l'immortalité ; presque un demi-siècle de non-existence officielle s'écoule avant que l'*Encyclopédie philosophique* en 1972, et surtout, la *Grande Encyclopédie soviétique* en 1977, lui accordent une entrée. Les dictionnaires philosophiques courants<sup>2</sup> continuent de l'ignorer jusqu'à la fin de la période soviétique. Or entre temps le mouvement n'est pas mort. Ainsi, dès la fin des années 1930, la fille de Nikolaï Setnitski, le propagateur le plus actif de l'enseignement fiodorovien, fonde avec son amie Kracheninnikova une sorte de micro-cercle que l'on pourrait qualifier de clandestin et qui aura son importance pour la culture russe. Elles font en effet connaître à Boris Pasternak quelques textes de Fiodorov ; ceux-ci influenceront son travail au point de laisser une profonde empreinte dans la trame philosophique du *Docteur Jivago*<sup>3</sup>. Le roman condamné sera diffusé dans les réseaux du *sam-* et *tamizdat*, un support supplémentaire d'une pensée dont le bannissement s'avérera de plus en plus difficile.

Car la situation change avec le Dégel ; le sputnik légitime une certaine souplesse dans l'attitude de la censure. La course aux étoiles est officiellement lancée. La science-fiction est autorisée de reprendre quelques thèmes hérités des époques précédentes ; on tente de restaurer un semblant de continuité. En 1965, un auteur léningradois, Guennadi Gor, prosateur, poète et ancien jeune compagnon des OBÉRIOU, dernier groupe avant-gardiste des années vingt, fait ouvertement, dans un de ses récits de science-fiction, un véritable éloge du « grand livre » de Fiodorov. Il en reparle avec autant d'enthousiasme dans ses écrits autobiographiques<sup>4</sup> ; on pourra se rendre compte alors que sa prose est imprégnée de motifs fiodoroviens et que cela doit être vrai depuis longtemps pour une bonne partie de la science-fiction soviétique. Bientôt, on mentionnera le philosophe de la *Cause commune* dans des mémoires, on lui consacra des articles et des récits biographiques.<sup>5</sup> Des extraits de ses écrits

---

1 Le premier à traiter de l'influence de Fiodorov à cette échelle est Michel Heller dans son livre *Andrej Platonov v poiskah scast'ja*, Ymca Press, Paris, 1982 ; réédition : MIK, M., 1999.

2 Cf. entre 1939 et 1991, les versions quasi-annuelles du *Kratkij filosofskij slovar'* et du *Filosofskij slovar'* (éditées par M. Rozental', P. Judin, I. Frolov).

3 Seménova S., *Nikolaj Fedorov. Tvorčestvo žizni*, Soveckij pis., M., 1990, p. 373-374.

4 Gor G., « Ol'ga Nsu », *Al'manah NF*, 1965, n°3. Cf. id., « Zamedlenie vremeni » (1968), in : *Geometričeskij les*, Soveckij pis., L., 1975, p. 415-416.

5 Cf. p. ex., L'vov V., « Zagadočnyj starik », *Neva*, 1974, n°6 ; Semenova S., « Nikolaj Fedorovič Fedorov (žizn' i učenie) », *Prometej*, 1977, t.11.

paraîtront dans un recueil de la SF en 1979 et on attendra 1982 pour la première et très sélective édition soviétique de ses œuvres<sup>1</sup>.

## II

Avant de poursuivre, précisons la notion de « clandestinité » autour de laquelle nous sommes réunis. L'argumentaire du colloque évite sa définition, sans doute pour élargir le débat. Chacun de nous en a une. Les sujets de communications tels qu'ils apparaissent dans le programme suggèrent que la « clandestinité » équivaut à *podpol'e*. Si je la comprends correctement, cette notion se décline en plusieurs qualificatifs, « dissimulé », « secret », « souterrain », « clandestin », correspondant en russe à *potaënnij, tajnyj, skrytyj, podpol'nyj*. Cependant, ces qualificatifs ne sont pas synonymes. Le dernier terme se distingue franchement des autres ; la sémantique expressive de *podpol'e* introduite par Dostoïevski s'efface dans les années 1870 au profit de l'usage politique, sociologique et juridique en rapport avec l'activité des révolutionnaires<sup>2</sup>; dans la plupart de situations énonciatives, il continue encore aujourd'hui à signifier l'opposé de *légal*. Or la variété de termes employés dans les intitulés d'autres contributions à ce colloque montre que le sens politique n'est ni suffisant ni satisfaisant comme point de départ d'une discussion de fond sur la culture russe et/ou soviétique. Aussi, revient-on volontiers à la métaphore dostoïevskienne, socio-psychologique et métaphysique.

Tout champ culturel est différencié. Comme le savaient déjà les formalistes, à chaque moment, certaines tendances dominant, d'autres ne font que de fugitives apparitions ou végètent en périphérie tandis que d'autres encore sont combattues, refoulées, bannies. Il est judicieux de pousser plus loin la différenciation : se trouver marginalisé face à une pensée dominante n'est pas la même chose que de se réfugier volontairement à la périphérie du champ ou de choisir la plongée dans un *Underground* idéologique ou artistique ; ce n'est pas non plus la même chose que de rentrer dans la clandestinité pour résister ou pour échapper aux persécutions. Il faut distinguer entre ses positions, tout en sachant qu'elles n'ont de frontières claires que celles que projette sur elles l'appareil de la répression du jour.

1 Fëdorov N., « Filosofija obščego dela », *Večnoe solnce*, Molodaja gv., M., 1979 ; id., *Sočinenija*, Mysl', M., 1982.

2 Sorokin Ju., *Razvitie slovarnogo sostava russkogo literaturnogo jazyka. 30-90-e gg. XIX veka*, M.-L., Nauka, 1965, p.519.

Je propose ici un brouillon de classification qui va du *clandestin* (*podpol'nyj* et donc illégal, réprimable) au *secret* (dissimulé, disons *podval'nyj, tajnyj*), au *souterrain* (sous-jacent, *podzemnyj* comme *podzemnye vody*) et finalement, au *marginal* (latéral, *pobočnyj, marginal'nyj*). On aurait donc (au moins) quatre états de l'invisibilité, entre la disparition du champ de vision et la présence évanescence à la limite de celui-ci.

Ces états s'observent dans de nombreuses situations culturelles ; l'*Underground* américain des années 1960, avec son combat pour l'usage libre du sexe et des drogues, peut aussi se prévaloir de son lot de persécutions. Ne confondons pas de tels cas avec les conditions soviétiques, mais n'attribuons pas à ces dernières le monolithisme qui en interdirait l'analyse. Distinguons aussi entre les méthodes de refoulement que le système soviétique a utilisées : entre la *répression*, la dénonciation *critique* plus ou moins dévastatrice et la punition par *omission* il y a, là encore, des différences qui induisent les attitudes d'abandon, de soumission, de résistance et, conséquemment, les *états d'invisibilité* dont on vient de parler.

Nicolas Werth a défini récemment une échelle de la «résistance sociétale» au régime soviétique : 1. la résistance active (*soprotivlenie*) ; 2. l'insubordination sociale (*stihijnost'*) ; 3. le désaccord (qui n'implique pas le rejet du système) ; 4. la persistance des cultures et de modes de vie<sup>1</sup>. Je m'aperçois que l'on pourrait distribuer nos *états d'invisibilité* selon cette échelle ; le *clandestin* correspondrait à la résistance, le *secret* à l'insubordination spontanée, le *marginal* au désaccord et le *souterrain* à la persistance de traditions. Il ne faut cependant pas oublier que nombre de situations furent créées par le système lui-même, à des fins de provocation ou, au contraire, de compensation, et nombreux sont ceux qui s'y sont trouvés piégés sans l'avoir voulu: je pense, par exemple, au statut ambigu des clubs rock des années 1960-70, à la fois soupape de sécurité et lieux de surveillance<sup>2</sup>. Notre sujet offre un matériau gratifiant pour l'étude de ces configurations.

Avant de revenir à Fiodorov, regardons l'ésotérisme. Sous le régime soviétique, il partage le sort des croyances religieuses et tombe sous le coup de la répression dès la deuxième moitié des années 1920. Il survit néanmoins, refoulé vers le « sous-sol » et les pratiques *secrètes*. Mais pas uniquement.

---

1 Werth N., *La Terre et le désarroi. Stalin et son système*, P., Perrin, 2007, p. 381-384.

2 Cf., p.ex., Troitsky A., *Back in the USSR. The true story of rock in Russia*, London, Omnibus Press, 1987 ;

Troickij A., *Rok v Sojuze : 60-e, 70-e, 80-e...*, M., Iskusstvo, 1991 ; Ryback T., *Rock around the bloc, a history of Rock music in Eastern Europe and The Soviet Union*, Oxford U. Press, 1990.

Depuis un certain temps, des documents et des témoignages s'accumulent pour montrer une étonnante « résilience » de nombreuses idées et doctrines face au dispositif d'intégration et d'uniformisation mis en marche par le système stalinien. Leur transmission emprunte ce qu'on pourrait appeler des micro-canaux de relations privées ou d'itinéraires individuels. Des tolstoïens, des anarchistes, des ésotéristes, dispersés et persécutés, se retrouvent en petits cercles dès que la pression retombe<sup>1</sup>. Un exemple éloquent : dans un des derniers livres de Vassili Nalimov (1910-1997), mathématicien connu et reconnu, proche collaborateur de Kolmogorov, on peut apprendre qu'il approfondissait, dans les années 1960-80, une approche très métaphysique de l'univers, une forme de la pensée « philosophico-naturelle » (*naturfilosofskaja*), à laquelle il avait été initié une quarantaine d'années auparavant, par les « anarchistes mystiques » Alexeï et Agniia Solonovitch qui succédaient à Apollon Karéline à la tête de l'Ordre des Templiers ressuscité<sup>2</sup>.

Des îlots d'enseignements ésotériques se reconstituent à partir de la fin des années 1950 : gourdjévistes ou « chercheurs de la quatrième voie », néo-théosophes, adeptes du mysticisme oriental.<sup>3</sup> Isolés et clandestins au départ, ils établissent des liens entre eux, se transforment en un réseau qui dévoile de plus en plus souvent son existence secrète et non-conformiste à travers des publications en circuit parallèle.

Curieusement, dès le début de l'époque soviétique, la présence ésotérique se manifeste également par des canaux plus officiels. La construction du monde nouveau ne contredit pas toujours la croyance à d'anciennes légendes. Des récits des mondes disparus ou inconnus, l'Atlantide ou Shambala, le royaume souterrain des « Maîtres du Monde », séduisent certains dirigeants bolchéviks qui pouvaient avoir côtoyé quelques cercles ésotéristes. Dans les années 1920-30, des expéditions sponsorisées par la Tchéka et la NKVD partent pour le Grand Nord et le Tibet, en devançant les Nazis, à la recherche des civilisations cachées<sup>4</sup>. Leurs objectifs « scientifiques » masquent des enjeux de politique étrangère (notamment, la concurrence avec la Grande-Bretagne en Asie centrale). D'emblée peu visibles, ces entreprises seront dissimulées par la suite comme autant de secrets diplomatiques. La fascination pour les mythes ésotériques survit aux rêveurs tchékistes de la première génération. Certes, on prend

---

1 Cf. par ex. Mazurin B., « Rasskaz i razdum'ja ob istorii odnoj tolstovskoj kommuny "Žizn' i trud" », *Novyj mir*, 1988, n°9.

2 Nalimov V. V., *Les Mathématiques de l'inconscient*, Éd. du Rocher, Paris, 1996, p. 21.

3 Glatzer Rosenthal B. ed., *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Cornell U. Press, Ithaca-London, 1997; Lebed'ko V., *Hroniki Rossijskoj San'jasy*, M.-SPb, 2000.

4 Cf., par ex., Pervušin A., *Okkul'tnye tajny NKVD i SS*, Neva, SPb, 1999 ; Spence R., « Red Star over Shambala : Soviet, British and America Intelligence and the Search for Lost Civilization in Central Asia », *New Dawn*, n°109, July-August 2008.

soin de brouiller le message du roman « martien » d'Alexis Tolstoï *Aélita* (1922), salué comme un classique de la littérature pour la jeunesse, il colporte pourtant tout au long de la période soviétique un condensé des récits anthroposophes sur l'Atlantide. Après le Dégel, la science-fiction s'empare à nouveau de tels sujets, elle est suivie par les récits de voyage et textes de vulgarisation scientifique, publiés dans la presse de loisirs (comme la revue *Ogoniok*), et les magazines spécialisés, tels *Science et vie* (*Nauka i žizn'*) ou *Le Savoir est une force* (*Znanie—sila*). Dans les années 1960, on reparle des civilisations disparues (j'ai compté au moins une dizaine de romans de science-fiction consacrés à l'Atlantide), on discute ouvertement la possibilité d'autres modes de connaissance que la science matérialiste, on laisse découvrir au lecteur soviétique le rayonnement spirituel de l'Inde, on ouvre la porte au retour dans le monde de l'édition soviétique de figures telles que Nicolas Rœrich, émigré, ami intime des Mahatmas hindous et créateur de sa propre école de yoga mystique<sup>1</sup>. Cette ouverture est supposée bénéficier à ceux qui dénoncent les faiblesses des ésotérismes occidentaux et orientaux pour exalter la vision matérialiste du monde, mais il est évident qu'elle permet, à l'inverse, de contourner cette dernière et de se lancer dans l'exploration de dimensions nouvelles, spirituelles, de la réalité.

Fait plus étonnant encore : non content de fournir au parti bolchevik un modèle organisationnel de l'ordre secret et de l'accès hiérarchisé au savoir, l'ésotérisme s'insinue dans le corps même de l'idéologie soviétique et du réalisme socialiste. Il y opère à travers les conséquences rhétoriques et pratiques de la position marxiste héritière, comme toute pensée révolutionnaire, du gnosticisme et du millénarisme. En partant des analyses de Michel Heller et d'Alain Besançon<sup>2</sup>, j'ai eu l'occasion d'en interroger quelques manifestations : le présupposé de la plasticité et de perfectibilité de l'homme et du monde ; le culte du savoir «scientifique», rationalisant, qui tend vers le savoir total, la Pansophie ; la syntonie, opération qui sert à maintenir l'interaction et l'équilibre entre l'homme-microcosme et le monde-macrocosme en établissant entre eux un réseau d'analogies ; l'efficacité de la vision symbolique qui informe la réalité, etc.<sup>3</sup> Les parcours personnels des chefs bolcheviks attirés par la mythologie théosophique ou maçonnique expliquent en partie la présence inattendue dans la vie du système soviétique d'éléments qu'il met tant d'ostentation à refouler par ailleurs. Mais une explication plus fondamentale est à chercher dans le fait que les traits qui définissent

---

1 Cf. Glatzer Rosenthal B., Birgitt Menzel, ed., *The New Age of Russia* (sous presse).

2 Cf. Besançon A., *Les Origines intellectuelles du léninisme*, Calmann-Lévy, Paris, 1977 ; Heller M., *La Machine et les rouages*, Calmann-Lévy, Paris, 1985.

3 Geller (Heller) L., « Ezoteričeskie elementy v socialističeskom realizme. Tezisy », in : R. Fieguth éd., *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, Wiener Slawist. Almanach, 1996, SBd 41.

le discours ésotérique s'appliquent souvent à celui de l'utopie. Car ces deux lignées anciennes, l'utopisme et l'ésotérisme, se rapprochent et se confondent plus d'une fois. Elles le font notamment dans l'œuvre de Fiodorov.<sup>1</sup>

Je tiens pour acquis que c'est à cause de son lien avec ces deux pensées activistes, organisatrices et « transformatrices », utopique et ésotérique, que certaines idées de Fiodorov intègrent le système soviétique, en tant que principes d'action sur le monde « tel qu'il *est* » visant à le transformer en un monde « tel qu'il *devrait* être » : les termes viennent de Fiodorov et de Gorki. Le fait est d'ailleurs reconnu à l'époque par certains fiodorovistes ; ainsi, Setnitski publie à Harbin où il travaille un livre, *De l'idéal final*<sup>2</sup>, dans lequel il affirme que le régime soviétique fait se réaliser l'idée fiodorovienne de l'union entre le savoir et l'action. Revenu en URSS en 1935, Setnitski sera arrêté et fusillé deux ans plus tard. Sa femme et sa fille veilleront à ce que son héritage et avec lui, celui de Fiodorov, ne disparaisse pas ; elles sauront, on l'a déjà dit, assurer leur transmission.

### III

Ajoutons à la liste de la « résistance sociétale » une forme que l'on peut décrire comme l'*inertie* du comportement public — non point la pression invisible des traditions, mais au contraire, l'adaptation à la vie au quotidien dans le travail et surtout, dans le domaine d'activités administratives et d'engagement social (*obščestvennaja rabota*). Il s'agit de l'influence de décisions désactualisées, du poids d'habitudes bureaucratiques, de mini-stratégies de temporisation. Cette inertie, vraie ou feinte, neutralise quelque peu les balancements permanents et obligatoires de la ligne générale et donne parfois l'occasion à des acteurs du champ de fuir l'exposition trop dangereuse pour perdurer en marge ; elle doit se trouver à l'origine de maints épisodes inattendus dans l'histoire du système soviétique, d'une partie d'incohérences ou de bizarreries de son fonctionnement.

C'est ce genre d'inertie qui pourrait expliquer l'édition, entre 1938 et 1952, à l'apogée de la Grande Terreur et au sommet de l'hystérie jdanoviste, des œuvres complètes d'Alexandre Radichtchev. Acclamé comme une divinité du panthéon soviétique, ce premier

---

1 Sur le lien de Fiodorov avec la pensée magique ou ésotérique cf., p.ex., Zen'kovskij V., *Istorija russkoj filosofii*, Akadem. Proekt-Raritet, SPb, 2001, p. 572.

2 Setnickij N., *O konečnom ideale*, Harbin, 1929; id., *Izbrannye sočinenija*, ROSSPEN, M., 2010.



grand martyr de la cause révolutionnaire n'est alors guère connu autrement que par son *Voyage de Pétersbourg à Moscou*. Ses autres écrits restent marginalisés. Au prix de moult déformations, on utilise le magistral *Traité de la mortalité et de l'immortalité de l'homme* (1792)<sup>1</sup> pour assoir le présumé matérialisme de son auteur ; plus souvent, on le passe sous silence. À juste titre, car l'ambiance imposée par la chasse stalinienne aux sorcières, dominée par la peur, la contrition, l'esprit de clocher, ne peut que rejeter ce Radichtchev-là, sa liberté de ton, sa lucidité, ses inspirations occidentales, l'élan cosmique de sa rêverie.

Jusqu'à une époque récente, une aura de mystère entourait ce traité, décrit comme « une des œuvres les plus difficiles à comprendre et à commenter dans la pensée russe », un texte « unique dans la tradition intellectuelle russe, qui instaure le dialogue entre les écoles philosophiques concurrentes de son temps »<sup>2</sup>. Soupçonne-t-on qu'il compile des idées contradictoires sans en offrir une synthèse? Mes compétences philosophiques ne me permettent aucune certitude, pourtant j'ose déceler de la cohérence dans l'idée centrale du traité, celle qui concerne l'avenir de l'homme. Radichtchev imagine une humanité future qui viendrait dans le prolongement de la chaîne du vivant sous la forme d'une hiérarchie d'êtres impalpables, aériens, qui essaieront dans les espaces intersidéraux. Ni anges, ni âmes immatérielles, comme on a l'habitude de le dire<sup>3</sup>, ces êtres se rapprocheront de plus en plus de la perfection et la matière dont ils sont formés deviendra de plus en plus fine.

« ...Après sa mort, l'homme restera vivant ; son corps sera détruit, mais non son âme (...) ; le but de l'homme sur la terre est le perfectionnement, et il restera tel après son trépas [*cel' ego na zemli est' soveršenstvovanie, ta že prebudet celiju i posle smerti*] ; et puisque le moyen du perfectionnement de l'homme était son organisation, on peut en conclure qu'il en aura une autre, plus parfaite et qui correspondrait à son état perfectionné [*kak sredstvo soveršenstvovanija ego bylo ego organizacieju, to dolžno zakljucit', čto on imet' budet druguju, soveršennejšuju i usoveršenstvovannomu ego sostojaniju sorazmernuju*]. (...) Il est possible ou probable qu'il va conserver ses pensées acquises et ses penchants dans la mesure où ils peuvent être séparées de sa corporéité [*pokoliku oni ot telesnosti otdeleny byt' mogut*] ; bénéficiant d'une organisation nouvelle, l'homme corrigera ses erreurs et se dirigera vers la vérité (...) Quoi qu'il en soit, ô homme (...) ton intelligence n'est pas destinée à être détruite avec le corps [*myslennost' tvoja s telom razrušit'sja ne opredelenna*]. Ta félicité, ton perfectionnement, tel est ton but (...) Tu

---

1 Radiščev A., *O čeloveke, o ego smertnosti i bessmertii* (1792-1796), in : id., *Polnoe sobranie sočinenij*, t.2, M., AN SSSR, 1952.

2 Maslin M. et al., éd., *Istorija russoj filosofii*, M., Respublika, 2001, p.107.

3 Cf., p.ex., Egorov B., *Rossijskie utopii. Istoričeskij putevoditel'*, Iskusstvo, SPb., 2007, p.109.

définis ton avenir d'après ton présent, crois donc, je le répète, crois que l'éternité n'est pas un vain songe. »<sup>1</sup>

La *myslennost'* de l'homme — son « intelligence », le contenu de sa pensée et sa capacité à saisir la réalité et d'en produire des représentations adéquates — est immortelle au même titre que son âme. Elle agit sur le monde et sur l'homme lui-même, puissant outil de transformation morale et psychique aussi bien que physique. À chaque moment de sa vie, l'homme contient en lui les germes de son épanouissement futur (comme l'affirme la citation de Leibniz placée en exergue : « Le temps présent est gros de l'avenir »). À chaque stade suivant, en reprenant les acquis du passé, son « intelligence » le fait se perfectionner ; mieux, elle contribue à accorder son organisation corporelle à un nouvel état : l'élévation de la pensée est suivie par une sorte d'épuration du nouveau corps. Exprimée dans un style vigoureux et peu soucieux de la précision académique, la théorie de Radichtchev s'inspire très largement de la « palingénésie philosophique »<sup>2</sup> de Charles Bonnet, savant et penseur suisse, que le « voyageur russe » Karamzine se fera le devoir de visiter (après avoir traduit des chapitres de sa *Contemplation de la nature*), tant sa réputation de sagesse est grande à cette époque.

Notons bien : Bonnet et Radichtchev dotent l'homme de l'aptitude à se perfectionner lui-même, au moyen de son intelligence, en même temps qu'ils accordent beaucoup d'importance à la capacité de transformation de la matière et à ses états sublimes. Une position singulièrement proche des enseignements hermétiques issus de l'alchimie et maintenus alors vivants dans les milieux franc-maçonniques et rosicruciens avec lesquels les deux penseurs avaient des liens. Le terme de « palingénésie » vient d'ailleurs du vocabulaire alchimiste : il signifie l'apparition, dans la fumée d'une plante consumée par le feu, de l'image épurée de celle-ci, symbole du passage de la vie à un autre degré de matérialité. C'est ainsi que la mort, une passerelle vers des existences de plus en plus sublimes, devient pour Radichtchev relative et, à long terme, vouée à la disparition.

L'incompatibilité d'une telle doctrine avec la culture stalinienne semble évidente. Pourtant, elle est diffusée, même si ce n'est qu'à tirage limité ; refoulée, elle continue à agir,

---

1 Radišev A., *O čeloveke...*, *op.cit.*, p.141. C'est nous qui traduisons.

2 Bonnet Ch., *La palingénésie philosophique, ou Idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants : ouvrage destiné à servir de suppléments aux derniers écrits de l'auteur et qui contient principalement le précis de ses recherches sur le christianisme*, C. Philibert et B. Chirol, Genève, 1770.

certaines de ses aspects produisant comme des réverbérations qui se croisent avec d'autres et se laissent capter dans d'autres lieux de l'espace culturel.

Un de ces lieux est marqué par la figure de Konstantin Tsiolkovski, disciple de Fiodorov et père de l'aéronautique russe. On a beaucoup écrit sur cet inventeur inspiré ; je ne retiens ici que ce qui est utile pour mon propos.

#### IV

L'édition de ses œuvres en quatre volumes démarre en 1951, en plein jdanovisme. Les écrits sélectionnés pour en faire partie concernent presque exclusivement les questions de technologie appliquée, la construction d'aérostats en particulier. Les textes « philosophiques » célébrés aujourd'hui ressurgiront plus tard. On comprend le double rôle joué par l'édition 1951 : elle fait la promotion d'inventions essentielles pour la puissance militaire du pays et affirme la « priorité russe » dans le domaine aéronautique, comme dans tous les autres, conformément à l'idéologie de la guerre froide et au rejet de l'attitude de « gèneflexion devant l'Occident ». Il est tout de même étonnant de constater qu'à l'époque où même la science-fiction ne pouvait s'aventurer, dans ses prévisions futurologiques, plus loin que le plan quinquennal en cours<sup>1</sup>, on ranime la mémoire d'un visionnaire qui brasse, dans ses réflexions, des millions d'années et d'années-lumière.<sup>2</sup>

Savant excentrique terré en province, publiant la plupart de ses ouvrages à compte d'auteur dans une typographie locale, Tsiolkovski va intéresser les autorités soviétiques par ses travaux sur les appareils volants. Des tentatives de réaliser ses projets de dirigeables à enveloppe métallique figurent en bonne place parmi les activités initiales des chantiers de construction « Dirigeablestroï » créés en 1931 (le célèbre explorateur Umberto Nobile y collabore). En 1932, ses 75 ans sont occasion à une célébration nationale, il reçoit l'ordre du Drapeau rouge. Avant sa mort en 1935, il est salué par Staline<sup>3</sup>. Son accession au rang d'icône soviétique est certes paradoxale, mais pas davantage que celles d'autres savants et créateurs aux opinions anticomunistes, tels Ivan Pavlov ou Mikhaïl Prichvine, que le système savait utiliser, en procédant tantôt à la menace et au chantage tantôt à des simples tours de passe-

---

1 Cf. Ivanov S., « Fantastika i dejstvitel'nost' », *Oktyabr'*, 1950, n°1 ; Geller L., *Vselennaja za predelom dogmy. Sovetskaja naučnaja fantastika*, OPI, London, 1985, pp.81-84 ; Britikov A., *Russkij sovetskij naučno-fantastičeskij roman*, Nauka, L., 1970, pp. 191-197.

2 Cf. Čizevskij A., « Teorija kosmičeskikh èr », in : Ciolkovskij K., *Grezy o zemle i nebe*, Priokskoe kn. izd-vo, Tula, 1986, p. 425-426.

3 Cf. Arlazorov M., *Ciolkovskij*, Mol. gvardija, M., 1962, p. 267.

se passe cosmético-idéologiques. Pour Tsiolkovski, comme pour tant d'autres, la manipulation consistait à fractionner l'œuvre, à en faire connaître des bribes tout en cachant des parties essentielles, à extraire du contexte, à réinterpréter en accord avec la logique de l'actualité idéologique et non avec celle de l'œuvre.

Aussi, pendant longtemps, l'influence de Fiodorov a-t-elle été dissimulée ou minimisée<sup>1</sup>. Elle est peut-être exagérée à l'heure actuelle : Tsiolkovski n'est pas que fiodorovien, il a sa propre vision des choses. Il partage cependant avec le philosophe de la Cause commune quelques idées cruciales. La « régulation » de la nature en fait partie. Ce rêve embrasse l'univers entier. À l'instar de Fiodorov et comme le fera, avec plus d'impact, Vladimir Vernadski, Tsiolkovski considère que l'humanité est un facteur de la transformation universelle, cosmique. On peut voir là une formulation assez précoce de ce que l'on appelle dans la cosmologie contemporaine le *principe anthropique*. Dans son acception forte, ce principe suppose que l'homme (l'être doué de la raison) apparaît non seulement comme le produit et le couronnement de l'évolution, mais comme un moyen élaboré par l'univers pour se contempler ou s'organiser lui-même – J. A. Wheeler parle à ce propos de l'univers « auto-excité » ou « autoréférentiel »<sup>2</sup> (une métaphysique qui s'accorde particulièrement bien avec la vision fiodorovienne).

Consciemment ou non, Tsiolkovski se place dans la descendance directe de Radichtchev en construisant une représentation mi-rationnelle mi-allégorique de l'être humain perfectionné à venir. Il conçoit une espèce de darwinisme socio-physique qui touche l'ensemble de l'échelle de la vie depuis les atomes qui selon lui sont vivants ; cette sorte d'hylozoïsme, défendu par le promoteur du « monisme » Ernst Haeckel, dont l'influence sur Tsiolkovski semble indéniable, séduit à cette même époque des penseurs théosophes : bonne illustration de la proximité de certaines théories cosmologiques et des enseignements ésotéristes<sup>3</sup>. Il est possible d'accélérer la sélection naturelle grâce à l'organisation et à un effort concerté de l'humanité toute entière. Un futur État unifié mettrait sur pied un système

---

1 Il est instructif de comparer de ce point de vue différentes versions du livre de M. Arlazorov : *Konstantin Eduardovič Ciolkovskij. Ego žizn' i dejatel'nost'*, Izd. Tehn. Lit-ry, M., 1952 ; la biographie citée dans la note précédente et ses rééditions successives : *Ciolkovskij*, Mol. gvardija, M., 1967 ; id., Priokskoe izd., Tula, 1977.

2 Cf., p.ex., Demaret J., *Univers. Les théories de la cosmologie contemporaine*, Éd. Le Mail, Aix-en-Provence, 1991, surtout pp. 293-296.

<sup>3</sup> Cf. Haeckel E., *Les Énigmes de l'univers*, Schleicher fr., Paris, 1902, p. 258 : « Les atomes, déjà, possèdent sous la forme la plus simple, la sensation et la volonté — ou plutôt le *sentiment* (Aesthesis) et l'*effort* (Tropesis) — c'est-à-dire une *âme* universelle sous sa forme la plus primitive. » Cf. Bailey A. A., *La Conscience de l'atome*, Lucis Press-Leymarie, Paris-Londres, 1938 (*The Consciousness of the Atom*, Lucifer publ., New York, 1922).

favorisant la promotion des individus forts et la neutralisation des faibles. Des capacités nouvelles pourront ainsi émerger<sup>1</sup>. Tsiolkovski vient encore plus près de la tradition ésotérique lorsqu'il se met à imaginer une population cosmique qui se composerait de catégories d'êtres à la densité différente poursuivant chacune leur propre chemin évolutif jusqu'au stade de la perfection<sup>2</sup>. L'édition de 1951 ne met certes pas en lumière cette utopie qui reste cependant sous-jacente à la pensée tsiolkovskienne.

C'est surtout dans ce sens, que l'on pourrait affirmer, me semble-t-il, qu'une ligne droite relie la pensée de Radichtchev à celui de Tsiolkovski. Et cette ligne passe tout près de Fiodorov qui ébauche sa propre version de l'humanité à venir. L'évolution orientée « artificiellement », au moyen de la réorganisation moléculaire, écrit Fiodorov, doterait l'être humain d'aptitudes plus avancées qu'il n'en a aujourd'hui, comme celle de voler sans appareil:

« ...Non seulement les fonctions des organes du corps, mais également leur morphologie devrait résulter du savoir, de l'action, du travail. Il faudrait que microscopes, microphones, spectroscopes etc. soient des attributs naturels mais réfléchis de chaque être humain, il faut, autrement dit, que ce dernier soit pourvu de la capacité à reconstruire soi-même à partir de substances les plus élémentaires. »<sup>3</sup>

Bien entendu, pour Radichtchev, c'est d'abord la nature même, divinement inspirée dans sa richesse et sa générosité, qui pourvoit au perfectionnement de l'homme. Il laisse cependant, on l'a vu, une bonne marge au travail de l'« intelligence » humaine qui se charge de réorganiser le corps après son passage à un autre niveau de matérialisation. En cela, malgré de notables différences, il reste précurseur de Fiodorov et de Tsiolkovski. Constatons en outre une parenté intéressante de leur attitude avec la théorie de la « projection d'organes » (*Organprojektion*, *organoproekcija*), une version techno-moderniste du lamarckisme échafaudée dès les années 1870 par une pléiade de philosophes allemands de la technique et de la science — Ernst Kapp, Ludwig Noiré, Carl du Prel. Elle est bien connue en Russie ; le père Pavel Florenski en donnera sa version vers 1918<sup>4</sup>. Selon cette théorie que du Prel, parmi

---

1 Ciolkovskij K., *Monizm Vselennoj* (1925), in : id., *Grezy o zemle i nebe*, *op.cit.*

2 Par ex., Ciolkovskij K., *op.cit.*, pp.318-321.

3 Fëdorov N., *Sočinenija*, *Mysl'*, *op.cit.*, p.630. C'est nous qui traduisons.

4 Cf. Geller L., « Organoproekcija : v poiskax čelovekomira », in : Franz N., Hagemeister M., Haney F. éd., *Pavel Florenskij—Tradition und Moderne*, Peter Lang, Frankfurt/Main-Bern, 2001 (repris in : *Zvezda*, 2006, n°11).

d'autres, reliera aux sciences occultes<sup>1</sup>, l'homme crée sa technologie, depuis les outils primitifs jusqu'aux réalisations les plus sophistiquées, en imitant et en renforçant ses propres sens et organes : le marteau prolonge le poing, le télescope l'œil etc. Dans l'extrait cité de Fiodorov, la référence à la projection d'organes est explicite, avec une inversion significative : la sphère technologique devra rejoindre l'homme, redevenir son corps — en le changeant en mieux.

Le projet de la transformation du monde tel qu'il vient d'être esquissé n'est ni un cadre de pensée déterminé ni un agenda d'action précis ; c'est un réseau conceptuel étendu dans le temps, mouvant et souvent discordant — il se trouve à la base de l'ensemble d'idées nommé rétroactivement le « cosmisme russe »<sup>2</sup> —, dont la reconstruction (bien partielle) nous autorise à mettre en contact les phénomènes que nous observons.

Trois thèmes semblent résonner à travers le réseau « cosmiste » : le transformisme orienté qui vise d'abord le changement de l'être humain et de son rapport à la vie et au vivant ; la « régulation de processus naturels », à commencer par le climat de notre planète ; la dissémination de l'humanité dans le cosmos qui est à la fois le symbole et la conséquence indispensable de la transformation envisagée, de l'« humanisation de l'univers ». Tsiolkovski — selon le point de vue adopté ici — fonctionnera comme une synecdoque renvoyant vers ce programme et par-delà ce dernier, vers ce qui en reste alors caché totalement ou partiellement, vers un certain Radichtchev, vers l'ésotérisme, vers Fiodorov.

## V

Telle sera également l'une des fonctions de la constellation conceptuelle qui croît autour de Tsiolkovski. J'aimerais évoquer ici le nom de Iakov Perelman (1882-1942), auteur d'une œuvre de vulgarisation impressionnante : près de cent livres et manuels qui comptent près de 450 éditions et dont le tirage s'élève à plus de 17 millions d'exemplaires. Perelman figure parmi les propagandistes les plus énergiques de la conquête de l'espace. Tsiolkovski,

---

1 Cf. surtout Carl du Prel, *La Magie science naturelle*, Slatkine, Geneve-Paris, 1982 (*Die Magie als Naturwissenschaft*, 1899).

2 Cf. Girenok F., *Russkie kosmisty*, Znanie, M., 1990 ; Fesenkova L. et al. édés., *Russkij kosmizm i sovremennost'*, IFAN, M., 1990, etc.

son ami, signe une préface à la réédition de l'un de ses nombreux essais sur les voyages interplanétaires<sup>1</sup>. À son tour, Perelman sera le premier biographe de Tsiolkovski<sup>2</sup>. Même si Perelman évite de mentionner Fiodorov, il rend palpable et contagieuse cette exaltation scientifique et cette admiration devant les étendues intersidérales qui sont la marque du projet cosmiste ; il les instille jusqu'au cœur même du jeune système soviétique et elles y restent pendant des générations.

On les retrouve dans l'œuvre d'Aleksandre Béliæev, l'écrivain de science-fiction le plus prolifique de l'avant-guerre. *Le Vaisseau aérien* [Vozdušnyj korabl'], 1934) raconte l'odyssée d'un dirigeable construit selon les plans de Tsiolkovski et dont la mission est d'étudier l'atmosphère et ses courants ; on parle de contrôler le climat et d'organiser un réseau planétaire de transports aériens, objectifs très « cosmistes ». Un autre roman de Biélaïev, *L'Etoile KETS* [Zvezda KÈC], 1936), décrit une station spatiale future, lieu d'expérimentation scientifique, dont le nom est composé des initiales de Tsiolkovski. On y cherche à orienter l'évolution grâce à de nouvelles conditions de vie, on étudie l'adaptation d'organismes à l'apesanteur, des mutations provoquées par les rayons cosmiques. Des plantes inouïes y sont cultivées, des animaux ont une intelligence quasi-humaine. Un personnage dit que son fils « sera probablement un habitant des étoiles »<sup>3</sup>. Après une pause « jdanoviste » de quelques années, ces romans de Béliæev, associés au culte de Tsiolkovski mais où transparaissent les motifs fiodoroviens de régulation de la planète, connaissent à partir de 1957 de nombreuses rééditions. Le « projet cosmiste » en est à l'évidence une toile de fond ; il entre sous cette forme étriquée dans le canon soviétique.

Remarquons que même le voyage interstellaire n'est pas tout à fait absent à l'époque jdanoviste ; aussi, peut-être pour cause d'« inertie bureaucratique », voit-on paraître en 1948 un récit d'Ivan Efremov intitulé *Vaisseaux stellaires* [Zvezdnye korabli] qui parle de l'existence de multiples civilisations cosmiques et invite à aller à leur rencontre. Paléontologue de renom, Efremov est ce disciple caché puis déclaré des penseurs de l'entre-

---

1 Perel'man J., *Mežplanetnye putešestvija (Osnovy raketnogo letanija i zvezdoplavanija)*, Onti, L.-M., 1933 (la première version de cet essai date de 1915, il connaît 6 rééditions entre 1923 et 1935). Cf. aussi : id., *Putešestvija na planety. Polety v mirovoe prostranstvo i dostiženie nebesnyh svetil*, Izd. Marks, SPb, 1919 ; id., *Polet na lunu. Sovremennye proekty mežplanetnyh pereletov*, Sejatel', L., 1925 ; id., *Raketoj na lunu*, Ogiz, M., 1930 ; id., *V mirovye dali. (O mežplanetnyh pereletah)*, Izd. Osoviahim, M., 1930, etc.

2 Ciolkovskij K., *Na lune. Fantastičeskaja povest'* (predisl. Ja. Perel'mana), M.-L., 1929 ; Perel'man J., *Ciolkovskij. Ego žizn', izobretenija i naučnye trudy, po povodu 75-letija...*, GTTI, L.-M., 1932 (quatre éditions rémaniées de cet essai entre 1932 et 1937).

3 Beljaev A., *Zvezda KÈC*, in : id., *Sobranie sočinenij v 8 tt.*, t.6, Molodaja gvardija, M., 1964.

deux-siècles qui réintroduit l'utopie cosmique dans la littérature soviétique, avec *La Nébuleuse d'Andromède* [Tumannost' Andromedy], 1957). Et c'est encore lui qui, dans *Le Fil du rasoir* [Lezvie britvy], 1964), fait s'insinuer dans le circuit éditorial « officiel », hors du Samizdat, la fascination pour la spiritualité orientale.

Mesurer la résistance à l'interdiction ou à l'oubli du réseau conceptuel étudié ici — très partiellement — constitue un filtre qui permet de renouveler la perception des manifestations marquantes du stalinisme dans la culture. Nous pouvons regarder sous cet angle la passion aéronautique des années trente dont le souvenir est reconduit après la guerre, les révélations miraculeuses d'une Olga Lépéchinckaïa sur le thème de la vie et de la longévité,<sup>1</sup> la frénésie qui s'empare du pays entre 1948 et 1950, lorsque Staline se lance dans la « transformation de la nature » en déclenchant son fameux projet de création de zones forestières et de réseaux d'irrigation (*Stalinskij plan preobrazovanija prirody*).

Avant de conclure, je me permets de citer trois brefs extraits. Le premier est dû à Mikhaïl Vodopianov, célèbre aviateur arctique, participant en 1934 au sauvetage héroïque et très médiatisé de l'équipage du bateau *Tcheliousskine*, en perdition au-delà du cercle polaire. Vodopianov se lance dans l'écriture avant la guerre, il devient plus tard un des auteurs préférés de la jeunesse soviétique. Le livre cité mélange ses expériences personnelles à l'histoire de l'aviation en Russie ; dans la dernière partie, consacrée à l'avenir, une grande expédition au Pôle nord est envisagée ; son organisateur explique :

« ...Atteindre le Pôle nord en avion pour étudier la dérive des banquises et tester les possibilités d'une base permanente pour l'ouverture d'une ligne aérienne transarctique Europe-Amérique, voici les objectifs de notre expédition. (...) Nous maîtriserons les secrets de la fabrication du climat et nous le soumettrons au plan général de notre vie économique. Et ceci n'est pas une utopie! »<sup>2</sup>

La couverture du livre montre la planète Terre vue de très haut, survolée par un avion ; son axe dépassant du Pôle nord, tel un mât, arbore le drapeau soviétique ; il fait penser au levier d'Archimède susceptible de retourner le monde.

Le deuxième extrait vient d'un discours prononcé en 1936 par le thaumaturge agrobiologique Trofim Lyssenko, une des figures emblématiques du stalinisme ; il fait dans

---

1 Cf., p.ex., Lepešinskaja O. B., *O žizni, starosti i dolgoletii*, Znanie, M., 1953.

2 Vodop'janov M., *Polety*, Izd. Glavsevmorputi, L., 1937, p. 456.



ce texte référence à son propre travail, mais surtout aux recherches de l'agronome Ivan Mitchourine, un exact contemporain de Tsiolkovski, mort lui aussi en 1935, glorifié en tant que l'inspireur présumé du lyssenkisme :

« Au moyen de la transformation et de la sélection, la nature créait par le passé et continue de créer les plus belles formes d'animaux et de plantes. En maîtrisant cette voie, l'homme sera capable *primo*, de créer des formes semblables à une vitesse incommensurable, et *secundo*, de créer des formes qui n'ont jamais existé et d'autres, que la nature n'aurait pu faire apparaître même si elle y mettait des millions d'années »<sup>1</sup>.

Enfin, voici un passage du livre «documentaire» de Vadim Safonov, un écrivain représentatif du réalisme socialiste jdanovien. Intitulé *La Terre en fleur* [Zemlja v cvetu], consacré à la doctrine de Mitchourine, à Lyssenko et au plan stalinien, le livre est publié pour la première fois en 1948 et couronné du prix Staline en 1949. Il en devient une expression autorisée de l'utopie soviétique en des temps où le genre de l'utopie est banni de la littérature :

« ...La nature est refaite, le climat se transforme (...) En fait, vers 1965, tout un nouveau continent colossal aura été créé, avec des caractéristiques naturelles et lois différentes de celles que nous connaissons, avec d'autres contours de la terre et des mers, des forêts et des champs, habité par une nouvelle faune et une nouvelle flore. Un grand et joyeux continent de l'abondance »<sup>2</sup>.

Les citations se passent de commentaires. Les grands éléments de la conception cosmiste y percent : le transformisme dirigé, la régulation de la planète, le contrôle du climat, la refonte du vivant. La rhétorique rejoint l'utopie palingénésique pour célébrer la future sublimation de la matière, une sorte de transsubstantiation universelle. Certes, les références à la conquête de l'espace manquent, mais bientôt, la faille sera à nouveau comblée et l'idéologie officielle accueillera des versions adoucies du cosmisme avant que celui-ci ne vienne assister en apothéose à l'effondrement de celle-là.

---

1 Lysenko T. (Akad.), « Dva napravlenija v genetike », in : id., *Agrobiologija. Raboty po voprosam genetiki, selekcii i semenovodstva*, Gos. izd. sel'skhoz. lit-ry, M., 1937, p.191.

2 Safonov V., *Zemlja v cvetu (Istorija razvitija agrobiologičeskoj nauki i rascvet mičurinskogo učeniya v SSSR)*, Molodaja gvardija, M., 1948, p. 224. L'année 1965 mentionnée dans l'extrait marque l'achèvement prévu du projet stalinien.

Concluons. Alors que la doctrine de Fiodorov, la mythologie ésotérique, les spéculations utopistes et oniriques de Radichtchev — dont la connexion me semble avoir été démontrée — sont frappées d'interdiction et condamnées à disparaître, leurs diverses avatars mènent à l'époque soviétique, simultanément ou en différé, des existences émiettées qui évoluent sans cesse. Tantôt ils affleurent dans l'espace public, tantôt s'évanouissent, en laissant deviner leurs traces. Sur notre « échelle d'invisibilité », ils passent de la marginalité au secret et à la clandestinité et de nouveau à la marginalité. L'étude de leurs états « stroboscopiques » permet de découvrir, outre le caractère permanent, *souterrain*, de l'ensemble d'idées auquel ils appartiennent, de nombreux paradoxes aussi bien du fonctionnement du système soviétique que de cet ensemble lui-même. Rien mieux que le « cosmisme », brandi volontiers comme un produit national pur, ne montre le lien permanent de la pensée russe avec la culture européenne. Même au pire du soviétisme.

Quant aux fonctionnalités des avatars en question, elles sont mises en œuvre tout aussi diversement, soit pour garantir l'expansion du système ou manipuler ses détracteurs soit, au contraire, pour lui opposer une forme de résistance plus ou moins affirmée et plus ou moins organisée.



**LA PHILOSOPHIE RUSSE RECLUSE DANS LE SILENCE :**

**MIKHAÏL BAKHTINE ET ALEXANDRE MEYER**

Konstantin Issoupov, Saint-Pétersbourg

Quand s'exprimer est impossible, c'est agir qui devient la forme de l'expression. On peut appeler cela introspection, ou encore immanentisation délibérée du mot proféré et de son archétypisation en geste dissident et scénographie de la vie clandestine, avec toute la charge idéologique que cela implique. Ce type de comportement devient l'équivalent verbal du discours imprimé ou oral, à la manière de la pantomime ou du théâtre Nō de l'Orient ancien. On en a comme exemples le comportement quotidien d'A. Souvorov en relégation (qui d'ailleurs, même au faîte de sa gloire, avait pu se permettre, sur les parquets des palais, des fantaisies incompatibles avec l'étiquette), la théâtralisation de la vie par les nobles en disgrâce exilés dans leurs domaines de province aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>, le mode de vie des décembristes en Sibérie, réduit à la plus grande simplicité. L'émigration elle aussi (V. Pétchérine) montra qu'elle possédait son répertoire à elle de formes de contestation silencieuse, en choisissant le passage à une autre confession comme moyen de « rompre » avec la réalité russe.

À vrai dire, par ces formes de clandestinité contestataire, ces enthousiastes ne mettaient pas leur vie en danger : dans l'ensemble, l'État regardait ce genre de situations comme des singularités anodines.

Au XX<sup>e</sup> s. la pensée libre en est réduite à traîner une existence semi-anonyme, et, dans des situations où parler est impossible, elle choisit la rhétorique du silence actif, qui dans un premier temps s'accumule, puis se reconstruit de façon nouvelle, réagissant au rythme pris par les répressions sociales. L'énergie vocale des essayistes d'opposition peut s'amenuiser jusqu'à devenir un chuchotement facilement couvert par la propagande tonitruante du parti arrivé au pouvoir, mais le quotidien des philosophes, à cette époque, générait encore par inertie, ces oasis que représentaient les cercles intellectuels, dont les participants se perdront ensuite dans les sables de l'exil intérieur ou se terreront dans les recoins de lointaines arrière-cours de la culture, oubliées de Dieu. Si la *Correspondance d'un coin à un autre* (1921) était à l'origine

---

<sup>1</sup> Lotman Ju. M., « Poëtika bytovogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka », in : *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 1977, sér. 8, pp. 65-89.

l'entreprise d'un esthète, d'un leader du symbolisme (c'est l'échange épistolaire de deux convalescents, d'un coin à l'autre de la chambre qu'ils partagent, sur des sujets touchant à la philosophie de la culture), le livre de Douryline *Dans mon coin* (1924-1932, publ. 1991, 2006) révèle, lui, un authentique « homme du souterrain », né dans la prose de Dostoïevski. La chambre de Raskolnikov, qui de l'intérieur rappelle les contours d'un cercueil, est désormais le modèle d'où partent tous les *topoi* du mutisme volontaire adopté par la culture russe. Sa densité de sens maximale, la rhétorique du silence l'a atteinte lorsque

« ...la culture monologique de la « dictature du prolétariat » a remplacé la polyphonie démocratique propre à l'intelligentsia. Du premier instant où le pouvoir soviétique s'est affirmé dans notre pays, il s'est efforcé d'anéantir toute pluralité de voix. Le pays s'est enfoncé dans un silence que vinrent seuls troubler les dithyrambes monocordes, dans une unanimité et un ennui mortel – précisément mortel, car l'unisson et l'unanimité imposées équivalaient à un arrêt de mort pour la culture et les hommes de culture »<sup>1</sup>.

En 1918 ce qui déterminait les contours de la vie, dans le quotidien des philosophes à Petrograd, c'était une *ecclesia* vivante – le cercle « Résurrection ». Dans la revue *Svobodnye golosa* (*Libres voix*, 1918 ; il y eut deux numéros), Meyer et Fédotov construisent une mythologie de la communion des âmes et une éthique fondée sur une liturgie sacrificielle. Meyer parle des « prêtres de la révolution »<sup>2</sup>, à qui il incombe de transformer les relations humaines grâce à de nouveaux principes d'affinité spirituelle ; et Fédotov écrit que « notre époque exige les symboles [...] d'une transfiguration liturgique de la vie »<sup>3</sup>.

Meyer et Bakhtine seront jugés et condamnés à l'issue du procès organisé autour de « Résurrection ». Après avoir été détenu à Solovki et sur le Canal de la Mer blanche, Meyer sera relâché en 1935 ; Bakhtine, à ce qu'on dit, lui a rendu visite à Kaliazine (1937). Avec les années, la vie dispersera les commensaux spirituels de Meyer, mais leurs voix se répondent à travers l'espace de la culture russe, se rappelant et se citant l'une l'autre. Les textes du premier Bakhtine (et certaines de ses œuvres tardives) ne cessent de « citer » les recherches faites par

---

<sup>1</sup> Lihačev D. S., *Vospominanija*, SPb., 1995, p. 140.

<sup>2</sup> Dans son article « Le droit au mythe » (*Svobodnye golosa*, 1918, N°2, col. 17-22), Meyer parlait de la possibilité d'une « création de mythes par la société », dont le programme était typologiquement proche du socialisme chrétien de S. Boulgakov. Cf. Mejer A., *Filosofskie sočinenija*, Paris, 1982, p. 99. Toutes les citations renvoient à cette édition.

<sup>3</sup> Fedotov G. P., « Lico Rossii », in : G. P. Fedotov, *Lico Rossii*, 1886-1951, Paris, 1967, p. 7.

Meyer dans les années 20 et 30, en particulier dans les moments essentiels où il est question de l'Autre.

Le tournant du siècle fut marqué par une curiosité exacerbée à l'égard du « moi » d'autrui. Extérieurement la provocation gnoséologique vint de la diffusion (dans le cadre de la spiritualité russe) des idées néo-kantiennes, du nietzschéisme, du freudisme, et intérieurement de l'intensité exceptionnelle avec laquelle les philosophes russes développèrent le thème de *l'Éros*, du Cœur et du Sacrifice. Ces processus donnèrent à leur recherche de nouvelles formes d'échanges dans le cadre du christianisme des teintes profondément personnelles. Dans un contexte de duels fratricides exterminateurs, de suicides collectifs, dans la dérision sanglante de la Guerre civile, de la terreur et des révolutions, parmi les formes les plus cyniques d'aventurisme politique, voyant disparaître sans retour les aspects jusque-là familiers du monde, arriver en foule divers antéchrists et faux messies, et sombrer les dernières idées positives sur le sens de l'histoire, – autrement dit dans le contexte d'une nouvelle Apocalypse la philosophie russe proclama à pleine voix que l'Autre était la valeur centrale du monde de Dieu. Jamais encore le théâtre intérieur de la personne et l'idée même d'une structure du « moi » n'avaient pu prétendre à un rang aussi élevé, celui d'une intrigue gnoséologique, comme ils le firent au tournant du siècle et dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> s.

Dans la pratique dialogique d'une multitude de cercles littéraires, musicaux et religieux, surgis au début du siècle, dans l'atmosphère de meeting où se déroulaient les joutes poétiques et les proclamations tapageuses, sur les places publiques et dans les cabarets fréquentés par la bohème, les salons et les izbas-bibliothèques se jouent les partitions de nouveaux types d'échanges. Le destin et la valeur de l'Autre commencent à être compris littéralement à travers sa présence « phonétique ». Les voix des néophytes et des nouveaux convertis à une idéologie nouvelle ; les voix « des siens » et celles « des ennemis » ; celles de « l'ancien » et du « nouveau » ; chœur et hurlement, slogan et contre-slogan ; voix concertées de la culture et cris sauvages de la foule ; fusion du psaume et de la marche militaire, de la prière et du couplet satirique – dans cette bigarrure acoustique d'un quotidien habité par le tumulte, il était plus difficile d'entendre la voix de l'Autre que la sienne propre. Peut-être est-ce pour cette raison que la philosophie russe de l'Autre a trouvé son impulsion première non à l'intérieur du matériau fourni par la vie (bien que Bakhtine ait écrit un article sur « Le mot dans la vie et le mot dans la poésie »), mais dans la sphère où l'ensemble des caractères personnels de la voix possède une facture nettement articulée. Cette sphère, ce sont les textes classiques de la littérature russe, et d'abord, bien sûr, Dostoïevski. Son nom est bien au centre des discussions majeures du siècle, car c'est lui qui a pressenti l'Autre du XX<sup>e</sup> s., avec son

destin de ne pas être entendu ou reçu dans le cercle de l'échange personnel (dans la mesure où pour ce genre de héros, le fait d' « être entendu » détermine dans une large mesure son statut ontologique). Sur ce plan, il suffit de rappeler le livre si profond d'A. Steinberg, *Le système de la liberté chez Dostoïevski*, où son interprétation de l'Autre recoupe sur beaucoup de points celle de Bakhtine. Au chapitre IV (« Orgueil et humilité »), Steinberg, après Volynski, Boulgakov, Berdiaev, Karsavine et Losski, réfléchit sur la manière dont Dostoïevski représente la débauche et la sensualité :

« C'est bien là le sens funeste de la sensualité, où Dostoïevski pour la première fois dans l'histoire de la pensée humaine a discerné une aspiration à faire du rapport à l'autre un équivalent au rapport de Dieu à l'homme »<sup>1</sup>.

Rappelons-nous les mots de Bakhtine : « Ce que je dois être pour l'autre, c'est ce que Dieu est pour moi »<sup>2</sup>. Dans des intonations qui l'apparentent à Bakhtine, Steinberg parle de la dialectique du personnel et de l'extra-personnel dans le contact réel du « moi » et de l'Autre :

« ... Le principe non personnel n'est pas un principe impersonnel, et si je me contemple dans les yeux de l'autre, cela veut dire que je le regarde droit dans les yeux, que ma conscience est une [...] con-science, qu'une nouvelle est annoncée du cœur à un autre cœur »<sup>3</sup>.

Les travaux de Meyer sont également inspirés par cet espoir que l'espace des échanges humains soit un jour imprégné par les valeurs chrétiennes, il est conçu comme la sphère où les voix se répondent, où s'instaure une circulation des valeurs et des sons entre des consciences qui sont apparentées dans le Christ.

La socialisation de l'Autre dans le monde du « moi » (chez Meyer – dialogue intra-communautaire, chez Bakhtine vue de manière ontologique) se réalise, comme dans une quantité d'autres conceptions, par le biais de l'éthique. Aux nombreuses variantes du nietzschéisme symboliste, de l'esthétisme simplifié par l'esprit bohème, les œuvres religieuses russes ont opposé le postulat existentiel d'une découverte artistique de la personne par elle-même. Même chez les adeptes de la sophiologie et de la *sobornost'*, l'existence transfigurée par « une célébration intérieure » acquiert une accentuation personnaliste (son équivalent dans la vie de tous les jours a été aperçu par S. Boulgakov et P. Florenski dans la pratique de l'ascèse et de la prouesse, telle qu'on la trouve dans les *Vies* de saints). L'ordonnement

---

<sup>1</sup> Steinberg A. Z., *Sistema svobody Dostoevskogo*, Berlin, 1923, p. 128 ; Cf. Zen'kovskij V. V., « O hristianskom občeenii », in : *Živaja žizn'*, 1907, N°2, p. 3-10.

<sup>2</sup> Bahtin M. M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, in : *Sobr. soč.*, M., 2002, p. 52. Toutes les citations renvoient à cette édition.

<sup>3</sup> Steinberg A. Z., *op. cit.*, p. 136.

hagiographie de la vie, la biographie construite comme un texte littéraire, les programmes esthétiques d'une personne « toute entière ramassée » dans la vision de l'autre, le talent de se concevoir comme participant ontologique à l'édification divine du Cosmos et à l'histoire sont l'objet d'une attention très soutenue de la part de la pensée philosophique russe et de la création artistique du « moi » dans le quotidien au début du siècle.

Lorsque Meyer présente la vie de Bakounine comme une œuvre d'art, et que Bakhtine met en lumière les possibilités que possède le « moi » de trouver son salut et son achèvement esthétique en l'Autre – nous assistons à la naissance d'utopies qui ont pour but une socialisation esthétique et une anthropodécée esthétique, qui sont envisagées par leurs auteurs comme les présupposés à une éthique pratique et la promesse d'une *ecclesia* pragmatique dans les conditions nouvelles d'une vie rechristianisée. Esthétiquement, la boucle du destin est ainsi bouclée, dans l'unité de l'acte et du dire : c'est une façon créatrice et vécue de s'opposer, sur le plan extérieur, à l'entropie sociale et, sur le plan intérieur, à l'angoisse métaphysique.

Meyer et Bakhtine ont créé de nouveaux « systèmes sanguins » de communication interpersonnelle, pourvus de centres autonomes d'activité réciproque et ayant la morale comme organe commun. Dans le cadre d'un modèle organismique, dans les cornues philosophiques de l'alchimie néokantienne est restauré l'être originel, archaïque – l'Anthrogyne de l'enfance mythologique de l'humanité. C'était là une utopie anthropologique, à la fois pleine de grandeur, et terrifiante.

Pour Bakhtine, ni le marxisme ni le christianisme n'étaient les instances dernières. Il savait trop bien le prix à payer pour les réponses dernières, surtout lorsque avec les meilleures intentions du monde elles sont formulées dans la langue du Grand Inquisiteur. Il avait placé très haut le mythogème chrétien du sacrifice : l'Autre découvre son sens ultime lorsque « d'un point de vue formel, pour nous, il est mort ». Le « moi », qui trouve en l'Autre ses contours authentiques et l'unité de sa personne, atteint ainsi l'achèvement de son destin terrestre, de sorte qu'à l'issue de toutes ces procédures, les questions : « Où est passé l'Autre? » ou « Qu'en est-il du "moi" ? » – n'intéressent plus Bakhtine. Ni l'un ni l'autre n'existent plus, ils ont épuisé leur existence et assistent désormais à leur assomption esthétique. Cela, Bakhtine ne le dit pas expressément, mais c'est précisément ce silence qui est là pour parler du caché avec d'autant plus d'éloquence.

Les termes de l'éthique sacrificielle sont là également pour décrire les rondes des consciences dans la prose de Dostoïevski. La Victime, là, c'est la conscience de l'auteur, qui n'a pas de voix qui lui soit propre mais est disposé à prêter son appareil articulatoire à son héros pour lui permettre de réaliser toutes ses ambitions acoustiques. Il occupe les positions



de « l'exotopie », c'est à dire des hauteurs supra-vocales, d'où il entend et connaît, en restant silencieux. L'intonation de l'auteur est contenue, selon Bakhtine, dans celle du héros, qui s'en démarque, mais elle ne peut revenir à elle-même et n'a aucune priorité « sonore ». Du livre sur Rabelais, aussi, Rabelais est absent. L'esthétique de la *sobornost'* vocale, extra-personnelle et anonyme (qui barre l'éthique du jeune Bakhtine avec ses thèses sur la culpabilité et la responsabilité pour des actes de discours irréversibles) se trouve une dernière fois renforcée : dans le rire du Carnaval, la voix personnelle fait naufrage, et la possibilité même d'une opinion qui sorte de la collectivité est annulée. La soumission de Bakhtine, devant l'autel où a lieu le sacrifice, a donné une esthétique sacrificielle d'où la grâce est absente, créée dans le vide d'un idéal absent. La foule carnavalesque, organisée en un tribunal du rire chargé de juger le passé et l'époque présente, n'est pas une alternative à une mauvaise existence et une mauvaise socialité, mais la nostalgie d'une mythologie de l'éternel retour, dans laquelle nulle place n'est laissée ni à la curiosité pour l'être, qui élargirait les horizons, ni à la nouveauté palpitante du futur. La conception bakhtinienne du Carnaval, malgré tout ce qu'elle a d'indubitablement séduisant, est dans son essence tragique, en elle l'homme est oublié. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que l'entourage terminologique de Bakhtine imaginait les commentaires politologiques aujourd'hui en vogue autour des événements des années 1930.

Plus hauts étaient les murs indestructibles de la zone de silence qui entourait Meyer, plus pressants étaient les accents que prenait sa recherche de l'Autre, niche écologique de l'unique liberté de l'unique salut. Dans son traité *Gloria* (1932), il est dit :

« Le « Moi » se suffit à lui-même. Mais il n'est pas fermé sur lui-même, il déborde lui-même ses propres limites, il sort de l'autarcie et pose l'existence des autres, des autres « moi ». Ce qu'il pose, ce n'est pas le « Moi » des autres en général, mais comment le « Moi » est d'abord dans leur valeur, ensuite dans leur universalité, troisièmement dans leur liberté, quatrièmement dans leur être. Il les pose pour eux-mêmes et non pour lui, puisque ce fait de poser un autre « Moi », qui nous ouvre l'accès à l'autre, rend ce principe, que l'on pourrait désigner comme le principe du « toi », aussi fondamental que le principe même du « moi ». Le fait qu'un « moi » suffisant à lui-même soit tourné vers les autres, la recherche des autres pour eux-mêmes et non pour soi, est l'amour »<sup>1</sup>.

Dans l'ouvrage de 1933, *Remarques sur le sens du mystère (Le Sacrifice)*, Meyer distingue deux types d'actions : les actions qui visent à l'adaptation et les actions symboliques. L'action symbolique, qui trouve son expression dans les formes archaïques de comportement et d'expression, est par essence ontologique : « L'action symbolique, c'est la vie mise au jour

---

<sup>1</sup> Mejer A., *op. cit.*, p. 110.

de façon particulière » (110). Dans la mesure où, d'après Meyer, « le monde des phénomènes lui-même consiste en signes » (112), et l'Être se profère lui-même dans le mot, la Rencontre de l'homme et de l'être est une énonciation ontologique, dans laquelle le relatif s'annihile, pour que triomphe l'absolu. Dans le mot du prêtre et du poète l'Être pour la première fois est mis au jour dans son statut ontologique, et en ce sens la prière, le psaume et la tragédie sont le sacrifice accompli dans « le mystère de l'acte sacrificiel » (114). « On ne peut rendre le mot authentiquement personnel [...], dit Meyer, qu'en se l'ôtant » (149) ; « pour que l'action symbolique ait le sens d'un passage du relatif à l'absolu, elle doit comporter un signe de rupture, de rejet du donné » ; « tel est le sens de la "conversion", des départs vers l'errance, les pérégrinations, l'éremitisme, et plus que tout le martyre »(116).

Concevant la culture comme une manière de « façonner l'homme », Meyer voit dans le mystère la source génétique la plus immédiate de la création artistique : « L'essai pour mettre au jour les forces créatrices, qui a sa place dans l'action sacrificielle, crée ce qu'on appelle "la culture artistique". » (158). Ou bien : la création artistique est « la trace de grands achèvements, que nous emportons avec nous après le Banquet sacrificiel » (159).

L'actualisation esthétique du mot sacrificiel sur la culture, et du mot dans le symbole qui le révèle et l'affirme, est décrite par Meyer par les termes de l'échange verbal qui est aussi un mode de comportement. L'homme, chez lui, répond à l'appel de Dieu et de l'Autre : « Réponse créatrice : c'est l'unité de la contemplation esthétique et [...] de l'action » (103). Cette conception de l'Autre trouve son achèvement dans l'essai des années 1931-1934, « Sur la Révélation » : « Le "Toi" est un énoncé sur un autre "moi" qui de lui-même, étant une réponse au "moi" d'un autre, attend en même temps une réponse de lui » (175).

Voici la technologie visant à surmonter le silence du monde : l'espace du vécu, entre le « moi » et les autres, est rempli d'appels, de réponses et d'échos, c'est à dire d'énoncés en tant qu'efforts de la volonté pour porter au jour la vie dans son sens même. Cet accent mis sur l'énoncé qui est à la fois instrument et volonté, se réalise dans les langues du mythe, du symbole et du mystère en tant que présupposés ontologiques de l'être dans l'échange. L'homme, selon Meyer, se libère de la vétusté et de la relativité qui sont propres aux choses d'ici-bas, lorsqu'il entre dans le cercle d'une expérience de la divinité commune à tout un groupe. Dans *l'ecclèsia*, la personne se ressent comme absolue, et c'est pourquoi dans la plénitude de sa conscience de soi elle devient un moment d'une réalité à la fois une et plurielle, et tous les mots qu'elle a proférés répondent désormais à la rythmique du sens de la vie universelle.

Telle est la variante, élaborée par Meyer, de la *sobornost'* ; elle ne se situe pas très loin du type karsavinien de collectivité mystique (tous deux utilisent les termes de la dialectique trinitaire de la « pluri-unité »). Ce n'est pas très loin non plus de l'ontologie sociale dans son intonation bakhtinienne. Le *socium* bakhtinien vit dans un espace de citations intonationnelles réciproques et de divulgations réciproques ; le problème du « mot de l'autre » et du mot « représenté » chez Bakhtine est justement le problème, posé par Meyer, de « l'appel » et de la « réponse ». La différence essentielle dans les positions de Meyer et Bakhtine se remarque dans la façon dont sont remplis les espaces dialogiques. Pour Bakhtine, c'est l'espace de la culture. Pour Meyer, ce sont de purs « moi », c'est à dire des voix libérées de tous les attributs de l'être créé.

Meyer était un contempteur de la culture. Dans l'enthousiasme de ses contemporains, qui se rêvaient « constructeurs de Dieu » il aperçut la pulsion d'une fausse auto-affirmation du « moi » dans la culture et l'idéal culturel. Ayant réduit la culture en esclavage, pense Meyer, le dieu futur tombe dans la séduction de se voir *kulturträger*, ce qui le condamne, lui qui s'est laissé séduire par l'appât du pouvoir, à la solitude. Ainsi, sur le chemin de l'homme de l'Unique vers l'Étranger se dresse encore un autre personnage – celui-là propre à Meyer – celui du Grand Solitaire Avidé de pouvoir. On peut le sauver en le libérant des attributs d'une sacralité mensongère qu'il s'était attribués, ce qui désormais signifie non la négation de la culture, mais son dépassement au nom de valeurs qui sont situées hors de la culture et hors de la nature.

Cette valeur suprême, c'était pour Meyer l'espace de l'échange dialogique sacrificiel. L'ascension de chaque conscience vers la Dernière Vérité, vers le « Moi » Suprême, se fait « à travers » l'élémental et la nature, « à travers » l'Autre et même « à travers » Dieu, en ce sens que la ronde des consciences uni-plurielles dans les hauteurs éthérées constitue justement, d'après Meyer, le chœur multiple qui chante la Gloire Divine, dont un certain équivalent ici-bas était pour les membres du cercle « Résurrection » leur communauté eucharistique.

Lorsque Bakhtine parle de la « centralité sacrificielle » du « moi » (*Pour une philosophie de l'acte*) il rappelle le Banquet spirituel de « Résurrection ». Si pour Meyer, la voix de l'Être pur qui Se conçoit lui-même doit se faire entendre en l'homme, pour Bakhtine, qui ne fait pas confiance au Cosmos, le modèle « "moi" / Autre » reste le modèle de départ pour n'importe quel niveau de l'Être (comme la Trinité pour P. Florenski et S. Boulgakov). Bakhtine construit dans son *Rabelais* la culturologie d'un chœur anonyme, où les hommes vivent leur *catharsis* historique dans la remémoration perpétuelle d'une enfance mythologique. Bakhtine prête l'oreille au Cosmos satanique de Rabelais pour y saisir la

possibilité du rachat par le retour autonome de la culture à son état d'innocence et de naïveté, c'est à dire aux époques où l'éthique n'était pas encore née, et « l'impératif catégorique » pas encore inventé. L'Adam bakhtinien n'a pas en face de lui le Cosmos ni même Dieu, mais sa propre condition originelle d'une conscience qui, antérieurement à la personne, accède à sa conscience d'elle-même et se confère à elle-même son sens, dans l'univers des premiers noms de l'Eden. Mais se frayer sa route « à travers » eux, comme le fait l'Adam uni-pluriel de Meyer, il n'en a pas le moindre besoin ontologique : il est à tout jamais en deçà de la symbolique culturelle, il lui est empiriquement identique et n'est habité par aucune transcendance gothique.

Pour Bakhtine, la période de mutisme ne fut pas une simple pause, pour un temps, mais le moment d'une existence parallèle. Ses œuvres imprimées, malgré toute leur importance, ne furent jamais estimées à leur juste valeur, ne répondirent à aucune commande sociale ; la seule exception à cela, c'est le livre de 1965 sur Dostoïevski et celui de la même année sur Rabelais, qui firent d'ailleurs plus l'objet d'attaques que d'une véritable lecture. Toute son anthropologie philosophique resta inconnue : ses notes à caractère épistémologique, ses « Suppléments au Rabelais ».

Dans son existence parallèle, cachée aux yeux du monde, Bakhtine a vécu une vie inachevée, comme un brouillon – *existentia non finita*.

Entre le Léviathan de l'État soviétique et le discours libre, s'étendait, pour Bakhtine, un domaine dans lequel seuls le silence volontaire et le geste ironique pouvaient conserver encore une énergie au mot proféré. Dans les *Carnets* des années 60-70 nous lisons : « Le rejet (l'incompréhension) de la sphère de la nécessité, par laquelle doit passer la liberté (sur le plan historique comme sur le plan de la personne individuelle), cette sphère intermédiaire qui se trouve entre le Grand Inquisiteur et le Christ (avec le silence et le baiser) »<sup>1</sup>.

Comme les textes qui rendent compte de ce niveau de l'existence bakhtinienne ne pouvaient avoir de début ni de fin, ils sont faits de bribes, comme un journal intime, ils ne sont adressés à personne, mais ont été écrits « pour soi-même », à la manière d'un « examen de conscience », appartenant, du point de vue même de Bakhtine, au genre de la confession. Dans la *Philosophie de l'acte*, on voit trop bien à quel point il s'appuie sur une expérience vécue, personnelle, qui n'a rien à voir avec quelque science que ce soit (l'étude sur Pouchkine y donne l'impression d'un matériau rapporté).

---

<sup>1</sup>Bahtin M. M., *Sobr. soč, op. cit.*, p. 414

Léon Tolstoï et Mikhaïl Prichvine eux aussi ont toute leur vie écrit des journaux intimes, qui représentent un volume énorme, montrant bien à quel point, pour leurs auteurs, ce discours alternatif du journal intime était précieux. Mais dans les carnets intimes de Tolstoï, la poésie de ses premières œuvres légalement publiées était en préparation, comme l'a établi B. M. Eïkhenbaum. La prose de ses carnets, à l'évidence, suppose un lecteur : l'esthétique d'un énoncé achevé et les aphorismes retravaillés au fil des années y règnent en maîtres. On peut dire la même chose des carnets de Prichvine : par leur profondeur philosophique et l'ampleur des problèmes socio-psychologiques abordés, ils sont bien supérieurs même à *La Chaîne de Kachtcheï* [Kaščeeva cep'], où est développée toute une philosophie de la création artistique. Et malgré tout, le style des carnets de Prichvine est en quelque sorte déjà prêt, pour enfin sortir la tête du sous-sol et se trouver un « ami-lecteur », comme une « réalité morale particulière » (cette expression est de Prichvine).

Bakhtine, lui, n'espérait plus rien. « Je croyais que tout était mort » – telle est la première phrase qu'il a dite aux jeunes chercheurs de l'IMLI<sup>1</sup> qui l'avaient déniché à Saransk. Les collègues philologues de sa génération (V. Vinogradov, G. Friedlender, B. Eïkhenbaum, N. Berkovski, V. Jirmounski, N. Konrad, L. Pinski, B. Chklovski, étaient encore en vie) avaient vu arriver des jours relativement meilleurs ; mais ce n'est pas avant 1971 que put paraître dans une revue universitaire un article reconnaissant les mérites de Bakhtine<sup>2</sup>. À la question : « Est-il encore en vie, et si oui, où? », personne n'avait pu (ou n'avait voulu) répondre vraiment. Cette génération avait été terrorisée à mort, et nous avons peine aujourd'hui à nous imaginer l'état de suspicion où tous vivaient sur le plan de l'intelligence et sur le plan nerveux. Pourtant nul d'entre ceux qui ont été énumérés ci-dessus n'avait éprouvé le besoin de mener une vie parallèle ; à tous, bien que diversement, on avait réussi à ménager des carrières dans l'administration. Ceux qui se cachaient, on en avait peur et on les évitait. La dévaluation générale du mot direct représentait la catastrophe non seulement rhétorique, mais épistémologique, du siècle. Ce n'est pas par hasard que Bakhtine avait élaboré aussi soigneusement sa théorie de l'énoncé indirect.

« Le mot de l'auteur premier ne saurait être un mot qui lui appartienne *en propre*, car c'est un mot qui demande à être éclairé par quelque chose de supérieur, d'impersonnel (par une argumentation scientifique, une expérimentation, des données objectives, l'inspiration, l'illumination, le pouvoir, etc.). L'auteur premier, s'il se produit avec son *dire direct*, ne

---

<sup>1</sup> IMLI : Institut Gorki de Littérature Mondiale

<sup>2</sup> Friedlender G. M., Mejlah B. S., Žirmunskij V. M., « Voprosy poetiki i teorii romana v rabotah M. M. Bahtina », in : *Izvestija AN SSSR, Serija literatury i jazyka*, M., 1971, t. 30, sér. I, p. 50-61.

peut tout simplement pas être écrivain : en son propre nom, l'écrivain ne peut rien dire (l'écrivain se transforme en publiciste, moraliste, savant, etc.). C'est pourquoi l'auteur premier se fait *muet*, ce qu'il peut être sous des formes variées d'expression – rire réduit (ironie), parabole, etc. »<sup>1</sup>.

Cette situation de « mutité » que Bakhtine a connue dans des conditions où le mot se trouvait discrédité, rappelle quelque peu l'époque où M. E. Saltykov-Chtchédrine, ce penseur de la société, qui a su théoriser les discours mensongers du quotidien bureaucratique, avait relevé très précisément ce vice verbal de son siècle, à savoir : alors même que les essayistes, les orateurs et les historiographes de la vie sociale se livraient à un travail intense sur la langue philosophique, un fantôme avait soudain surgi et pris une ampleur inattendue – celui de la démagogie, du mot devenu une impasse, mot caractéristique d'une conscience rhétorique triviale, toujours prête à utiliser les clichés, « qui vous venaient d'eux-mêmes à la bouche dès que la nécessité s'en faisait sentir », comme dans le cas de Ioudouchka<sup>2</sup>. La surproduction pathologique d'aphorismes tout prêts alimentait une « philosophie aphoristique portative », qui possédait son « dictionnaire de lieux communs » et sa spécialisation (par exemple, les « aphorismes de la rapacité »), et même des monuments littéraires comme le *Livre d'aphorismes* d'Iona Kozyr. L'œuvre de Chtchédrine se développe dans une situation de crise historique et de dévaluation de la topique, du jugement et de l'assertion en tant que formes logiques de la pensée.

Bakhtine avait une prédilection pour l'échange en petit comité : son enseignement à Saransk n'y avait rien changé. Meyer avait été un journaliste polémique et une personnalité portée vers les joutes publiques avant d'être réduit au rôle de traducteur et auteur de traités écrits « pour le tiroir ». Drouskine n'avait d'interlocuteur que sa feuille de papier. Prichvine était d'une extrême circonspection dans ses échanges avec les gens.

Dans son roman inachevé *La Route de Not' prince* [Osudareva doroga] (1933-1952 ; publ. 1957), il a créé la théorie de l'enthousiasme dans le labeur, pour laquelle il s'était servi d'un matériau tout à fait exotique : le projet de construction du Canal de la Mer Blanche à la Baltique, réalisé par le pouvoir soviétique grâce au travail des détenus dont le nombre sur ce chantier était immuable – cent mille. Bien qu'il n'ait pas fait partie de l'imposante équipe d'écrivains qui étaient allés sur le Canal et en avaient tiré un énorme ouvrage collectif confisqué par la suite, *Le Canal Staline, Mer Blanche-Baltique* (1934), il ne pouvait pas ne

<sup>1</sup> Bakhtine M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, 1984, Les Carnets 1970-1971, p. 369-370.

<sup>2</sup> Personnage du roman *Les Golovliev*, incarnation de la servilité.

pas comprendre que le travail forcé de gens totalement dépourvus de tous moyens techniques et de conditions de vie un tant soit peu tolérables n'était pas le meilleur moyen pour édifier l'avenir radieux. Prichvine était venu deux fois sur le chantier du canal, de sa propre initiative, et il emprunte une grande quantité de faits à l'ouvrage collectif : les sobriquets des *zeks*, leurs histoires personnelles, certains épisodes entiers, y compris le motif de la victime propitiatoire, pour le succès de la construction (description de l'une des tombes au bord de la route, innombrables en cet endroit).

Prichvine ne dit rien sur le fait que le Canal était le modèle du travail dans ce nouveau système pénitentiaire ; même les ouvriers, il ne les nomme pas détenus, mais se sert d'un mot inventé pendant ces années-là : « soldats du canal »<sup>1</sup>. De la même façon, Meyer a passé l'essentiel sous silence dans son article, le dernier à avoir été publié de son vivant, « Le travail forcé comme moyen de rééducation » (1929), objet d'âpres discussions parmi ses co-accusés (comme le rappelle D. S. Likhatchev dans ses souvenirs).

Gorki en revanche, qui, lui, avait le droit de parler, se fit le chantre de la technologie tchékiste de « refonte » des hommes. Le *mentor* de la « génération des héros » (c'est ainsi qu'est intitulée son intervention dans la *Komsomolskaïa Pravda* du 12 mars 1934) sature les métaphores-idéologèmes caractérisant cette génération, « l'homme nouveau », « l'humanité nouvelle », d'une inspiration noire célébrant « l'enthousiasme héroïque » des forçats, dans laquelle, invariablement, les impressions du Canal de la Mer Blanche se profilent à l'arrière-plan<sup>2</sup>.

Le silence volontaire (comme le mot du fol en Christ, de l'enfant ou de l'idiot) s'apparente à l'apophatique comme moyen d'avoir un comportement négateur. L'énoncé apophatique garde le sens immédiat de ce qui est proféré, mais, lu « à l'envers », il découvre de nouvelles possibilités sémantiques aussi bien dans la technologie même du discours, qu'à l'intérieur de la matière verbale. C'est sous le signe de la « lecture à rebours » que peuvent être lus des textes comme la première lettre de Tchaadaev (V. Rozanov invitait à la lire comme les manuscrits arabes, de droite à gauche), l'*Antéchrist* de Nietzsche (c'est ce que conseille K. Svasian), les utopies-anti-utopies de d'A. Platonov, le livre de Bakhtine sur Rabelais<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails, cf. Isupov K. G., « Mifologičeskie i kul'turnye arhetipy preemstva v istoričeskoj tjažbe pokolenij », in : *Pokolenie v sociokul'turnom kontekste XX v.*, M., 2002, p. 137-182.

<sup>2</sup> Cf. ses articles et interventions : « O starom i novom čeloveke » (*Pravda*, 27 IV 1932) ; « O novom čeloveke » (*Pravda*, 14 XII 1935) ; « Ot vragov obščestva – k gerojam truda » (« Na šturm trassy », 1936, N°1) ; « O vospitanii pravdoj » (*Pravda*, 5 VIII 1933) ; « Reč' na slete udarnikov Belomorstroja » (3 IX 1933).

<sup>3</sup> Cf. Isupov K. G., « Apofatika Bahtina », in : *Dialog, karnaval, hronotop*, 1997, N°3.

« Vivre à l'envers » et « parler à l'envers », les russes qui dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> s. vivaient dans les marges de la réalité ne pouvaient s'y accoutumer. Dans *La Patrie des Cigognes* [Žuravlinaja rodina] (1929), Prichvine raconte que dans son cercle on pouvait se répandre en considérations sur « l'existence qui détermine la conscience, mais on vivait à l'inverse : la conscience que nous avons d'une réalité idéale et rationnelle absorbait toute notre existence »<sup>1</sup>. A. Platonov, qui écrivait des textes apophatiques sous l'apparence d'utopies communistes (*La Fouille* [Kotlovan], *Tchévengour*), avait coutume de dire que « l'homme russe peut vivre dans les deux sens, aller et retour, et dans un cas comme dans l'autre il en sort entier ». L'argumentation apophatique est devenue actuelle lorsque les générations ont commencé à prendre leurs distances l'une par rapport à l'autre, l'une étant adepte du slogan « tout ce monde de violence, nous le détruirons de fond en comble » et l'autre de « un monde nouveau nous bâtirons, un monde nôtre ».

Pour continuer l'analogie avec Bakhtine :

« ...Pour ceux qui avaient accepté le monde nouveau dans la conviction qu'il serait meilleur que l'ancien du simple fait qu'il était nouveau, la prise de distance consistait à se démarquer de la culture ancienne, morte en quelque sorte ; chez Bakhtine en revanche depuis le début, *le nouveau lui-même était dans une opposition officielle au nouveau officiel ; diable différence... »*<sup>2</sup>.

L'exemple d'un refus radical pour soi-même de s'exprimer directement peut être fourni par la prose savante de l'idéologue des *Tchinary* (un petit groupe de littérateurs, noyau de l'OBÉRIOU), Ia. S. Drouskine (1902-1980), qui, dans le plus grand secret, écrivait des journaux intimes philosophiques et des traités pour soi-même, sans le moindre espoir d'être publié ; toute orientation vers un lecteur était pratiquement absente. Drouskine avait suivi la voie d'un rejet successif du marxisme, du rationalisme classique, puis de Kant, ensuite de Husserl, Heidegger, Jaspers, Sartre et Bultmann ; pendant ses études à l'Université de Leningrad, il avait été proche d'E. Radlov et N. Losski, mais cela non plus n'avait pas exercé sur lui d'influence notable. Seul Kierkegaard n'avait jamais cessé de susciter sa sympathie.

Le principe essentiel de son travail sur le contenu des catégories de l'ontologie, de la gnoséologie, de l'éthique et de l'esthétique fut de tenter de les approcher systématiquement dans leur extension maximale tout en se déniait avec la même persévérance le niveau de compréhension ainsi atteint, selon la logique apophatique de l'Aréopagite. La philosophie de

<sup>1</sup>Prišvin M. M., *Sobr. soč.* v 6 t., M., 1956, IV, p. 32.

<sup>2</sup>Ahlin M. M., « Tože razgovor », in : *Bahtinskij sbornik*, M., 2004, IV, p. 516 (c'est l'auteur qui souligne).



Drouskine était un équivalent et un méta-commentaire du style pratiqué par le cercle très étroit de ses amis dans leurs œuvres – L. Lipavski, A. V. Vvedenski, D. Kharms, N. Oleïnikov ; pendant un temps, à ses débuts, Zabolotski fut des leurs. Ces auteurs cultivaient une poétique de l'absurde avec l'intention de désautomatiser la sémantique habituelle du discours littéraire, dans l'espoir d'émanciper les mondes verbaux figés, ce qui, pour eux, promettait de découvrir dans la réalité même des sens nouveaux à la vie.

Les *Tchinary* ont donné une marque de noblesse à leur présence (presque mutique) dans l'histoire de la culture en apportant l'idée des « vérités spirituelles dont l'art est le messager » [vestničestvo]<sup>1</sup> – d'un messianisme culturel et historique. Drouskine voyait son propre travail comme la création d'une philosophie dans la langue des *Tchinary* et aspirait à trouver un système clos d'universaux qui serait un invariant englobant tout. Lui-même se qualifiait d'homme invariant, c'est à dire qu'il se prétendait une personne hors du mouvement et de l'histoire (il n'avait pas besoin d'informations sur le monde extérieur, n'écoutait jamais la radio...).

Iakov Golossovker<sup>2</sup> (1890-1967), lui aussi, a suivi une voie qui n'appartenait qu'à lui. Après plusieurs années en camp dans la région de Vorkouta (1936-1939), écrivant, en parallèle avec ses traductions, toute une série d'œuvres – sur Dostoïevski, sur le problème du mythe, du « merveilleux » et de « l'intéressant », sur « l'absolu de l'imaginaire », ainsi qu'une prose littéraire, le roman épopée intitulé *L'Écrit indestructible* [Zapis' neistrebimaja], qui subit deux incendies (la seconde version fut appelée, vu l'ironie tragique de la situation, *Le Roman brûlé* [Sožžennyj roman]). Dans une autobiographie appelée *Le Mythe de ma vie* (1940) il a ces mots significatifs :

« Je dissimulais ce que je créais : je n'ai pas cherché à faire connaître mes œuvres en les publiant, n'en ai pas appelé à l'opinion publique, je n'ai pas aspiré à une renommée due aux bons offices de mes amis ou des courtiers de la gloire »<sup>3</sup>.

Trad. Françoise Lesourd

---

<sup>1</sup> Sur cette question, cf. le *Dictionnaire de la philosophie russe*, Lausanne-Paris, L'Age d'Homme, 2010 (« Daniil Andreïev », p. 44).

<sup>2</sup> Sur Golossovker, voir également l'article suivant.

<sup>3</sup> « Mif moej žizni (Avtobiografija) », in : *Voprosy filosofii*, 1989, N°2, p. 111.

## L'ŒUVRE CLANDESTINE DE JACOB GOLOSSOVKER

Ilya Platov, Paris

L'œuvre de Jakov (Jacob) Èmmanuilovitch Golossovker – philosophe, écrivain, poète, traducteur, pionnier de la théorisation philosophique de l'imaginaire en Russie, – est demeurée largement méconnue de son vivant, et représente un cas exemplaire de survivance d'un membre de l'ancienne élite culturelle obligé à vivre et à travailler en semi-clandestinité sous le régime soviétique. Sa critique d'une certaine dérive de la modernité et la quête d'un savoir ou d'une sagesse globale capable de donner un sens à la vie, de transfigurer l'homme et la société est bien entendu commune à de nombreux penseurs russes de l'époque. Dans ses œuvres se réfractent les principaux thèmes de la vie intellectuelle et culturelle prérévolutionnaire : le sentiment de précarité anthropologique, le problème de la justification de la culture, le conflit entre nature, société et personne, la quête de l'Absolu et de la connaissance intégrale [cel'noe znanie]. Golossovker lui-même aimait se définir tantôt comme un philosophe « systématique », tantôt, dans le sillage de Nietzsche et de Hölderlin, comme un philosophe-artiste<sup>1</sup>. Dans son *Roman brûlé*, il décrit le pensionnaire typique du Fol-asile – un représentant de l'élite culturelle prérévolutionnaire – qui n'est « ni poète, ni écrivain, ni philosophe », mais uniquement « un visionnaire sur une base matérielle » [duhovidec na material'noj počve], caractérisation qui pourrait bien s'appliquer à lui-même<sup>2</sup>. D'un naturel introverti, attiré par la contemplation et la solitude, sa vie comporte de nombreuses zones obscures. Demeuré un penseur « hors système », il a cependant laissé une œuvre intellectuelle originale qui a été redécouverte en Russie à l'époque de la *perestroïka*.

La clandestinité peut signifier la nécessité de dissimuler les pensées ou les écrits, l'art de la « langue d'Esopé », mais aussi un mode de vie et la possibilité d'élaborer une identité en marge de la société globale et de ses institutions. Souhaitant profiter de la proximité des notions de « clandestinité » et de « sous-terrain » [podpol'e] dans la langue russe, je souhaite dans cet article étudier la manière dont la clandestinité s'est non seulement répercutée sur les

---

1 Braginskaja N. V., « Ob avtore i knige », in Golossovker Ja. È., *Logika mifa*, M., 1987, p. 195-196. Voir par exemple F. Nietzsche : « Une sorte toute nouvelle de *philosophes artistes* [...] Il n'a pas de philosophie distincte de la science ; ce sont deux formes d'une même pensée. Si une philosophie indémontrable peut encore avoir une valeur, plus que l'en a généralement un théorème scientifique, c'est à cause de la valeur esthétique de cette philosophie, de sa beauté et de sa sublimité [...] En d'autres termes, ce n'est pas *l'instinct de la connaissance* qui seul décide, mais *l'instinct esthétique* », cité dans Gusdorf G., *Le Romantisme I*, Paris, Payot, 1993, p. 341-342.

2 Golossovker J., *Le Roman brûlé*, Paris, Seuil, 1995, p. 17.

conditions de travail de Jacob Golossovker, mais aussi avait profondément imprégné son œuvre intellectuelle et son auto-perception en tant que philosophe. Aborder le rôle joué par la clandestinité dans la vie et dans l'œuvre de Jacob Golossovker ne se limite pas au sujet bien balisé de « l'écrasement de la philosophie en URSS ». L'imaginaire du « sous-sol » est ambivalent : il est une geôle à laquelle on veut à tout prix échapper, mais il est aussi un refuge lorsque la tempête fait rage à la surface. Il renvoie aux ténèbres, à l'inconscient, aux terreurs nocturnes qui s'opposent à la clarté du jour, mais peut aussi suggérer l'existence d'une vérité cachée, d'une réserve où mûrissent les projets d'avenir. Dans son œuvre, il se montre très attaché aux notions de refoulement, de sublimation et de retour du refoulé. C'est cette ambivalence productive qu'il s'agit ici d'explorer. Sa réflexion sur la condition de clandestinité est guidée par un questionnement concernant les fins dernières de l'homme, ainsi que, plus modestement, par l'interrogation sur la possibilité pour l'être humain de faire dans cette vie l'expérience du bonheur.

### ***1. La clandestinité comme destin***

Né en 1890 à Kiev dans une famille d'intellectuels juifs (son père était chirurgien), Jacob Golossovker a fait des études de philologie classique à la faculté de lettres et d'histoire de l'Université de Kiev. En 1919-1920, il a collaboré avec le Narkompros [Commissariat du peuple à l'instruction publique], et a été envoyé en Crimée avec la mission de protéger le patrimoine culturel de la péninsule. En 1922-1923, il a voyagé en Allemagne et a assisté aux cours du célèbre helléniste Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorf. De retour en Russie, Golossovker a enseigné l'histoire de la culture antique à l'université, tout en traduisant des poètes classiques (Sapho, Alcée...) et ses auteurs allemands favoris (Hölderlin, Nietzsche). Entre 1925 et 1935, il a vécu une période créatrice particulièrement intense : il a écrit des ouvrages philosophiques et d'histoire littéraire, et même un roman. L'avènement du stalinisme signifia pour lui le début de la clandestinité réelle, le resserrement de l'espace de la libre expression et le retrait dans la solitude. Il a perdu son travail et n'a vécu que de ses traductions. En 1931, il a quand même réussi à publier la traduction de *La Mort d'Empédocle* d'Hölderlin, mais la publication de sa traduction du *Zarathoustra* de Nietzsche lui a été refusée. Arrêté en 1936 en pleine Grande Terreur, Golossovker a été condamné à trois ans d'internement dans un camp de concentration à Vorkouta. Libéré en 1939, il a vécu en exil à Alexandrov jusqu'en 1942.

L'essentiel des œuvres non-publiées de Golossovker a été détruit en 1937 après son arrestation, par un ami qui détenait ses manuscrits, et la deuxième fois en 1943, dans

l'incendie de sa maison. Son unique roman (*Le Roman brûlé* [Sožžennyj roman]) a été réécrit et remanié par lui après son retour du Goulag, ainsi que sa principale œuvre philosophique, *L'Absolu de l'imaginaire* [Imaginativnyj absoljut]. Le parallèle avec le destin d'un autre philosophe, son contemporain Alekseï Losev, est instructif, car il existe beaucoup de points communs entre les deux hommes. Ils partagent la même passion pour l'Antiquité et la philosophie allemande, tous les deux ont dû faire face à la perte et à la destruction de leurs archives dans la tourmente de la Grande Terreur et de la guerre (1936 et 1943). Tout comme Losev après son retour du camp, Golossovker a tenté de retrouver les fragments de ses écrits qui n'auraient pas été détruits. La réinsertion a été difficile : sans emploi stable et sans domicile, il a été pendant un certain temps hébergé chez des amis et devait souvent passer la nuit à l'hôtel. Il avait également connu de grandes difficultés pour publier ses œuvres. Ainsi, toutes ses propositions de publication d'ouvrages consacrés à l'antiquité classique et son essai *Le Secret de l'auteur* ont été refusées et sont restées à l'état d'ébauche. C'est dans ces heures sombres qu'il a rédigé son autobiographie *Le Mythe de ma vie*. Il a consacré les années restantes à réécrire et à retravailler les œuvres détruites.

À l'époque du Dégel, il a tenté de sortir de sa clandestinité forcée en publiant en 1955-1957 deux ouvrages pour la jeunesse qui transposent les mythes grecs d'une manière romancée (*Légendes de titans* [Skazanija o titanah]) (1955) et *La Légende du centaure Chiron* (1957). Son essai philosophique et littéraire *Dostoïevski et Kant* (1963), lui a valu la reconnaissance tardive des milieux intellectuels de l'époque. À la fin de sa vie, sa santé mentale s'est détériorée : il est devenu maladivement suspicieux et s'est muré dans la solitude, obsédé par l'idée que ses œuvres puissent lui être volées. Il est mort en 1967 sur le lit d'un hôpital psychiatrique en serrant contre sa poitrine le manuscrit de *L'Absolu de l'imaginaire*. À ce jour, la plus grande partie de son œuvre repose dans les archives, et sa prose philosophique n'a commencée à être publiée qu'à partir de 1987<sup>1</sup>.

Sous le régime soviétique, Jacob Golossovker ne pouvait ni faire de la philosophie ni publier ses œuvres, obligé de se dissimuler sous le masque du « philologue » et du « traducteur », d'un érudit spécialiste de l'exégèse patiente et minutieuse des textes de l'Antiquité grecque et romaine<sup>2</sup>. Il a choisi de mener une vie recluse et solitaire de philosophe clandestin, jaloux de sa liberté intérieure et condamné de ce fait au silence. Il faut souligner

---

1 Sur la vie de Golossovker, voir Braginskaja N. V., *op. cit.*, ainsi que Schmidt, S. O., « O Jakove Èmmanuiloviče Golossovker », in Golossovker Ja. È., *Izbrannoe : logika mifa*, Spb., 2010. Je tiens également à remercier le p. Vladimir Zielinsky pour ses renseignements précieux concernant les dernières années de sa vie.

2 Cela n'empêche pas qu'il considérait la traduction d'œuvres classiques comme une véritable vocation, indispensable pour entretenir le dialogue entre les cultures.

que dans son cas il s'agit bien d'un choix délibéré : il aurait très bien pu s'accommoder avec le régime sans trop d'états d'âme, à l'instar de son collègue Mikhaïl A. Dynnik (1896-1971), spécialiste de la philosophie de l'Antiquité comme lui, devenu une grande « autorité » académique au prix d'une loyauté indéfectible à la ligne du parti. Vers la fin de sa vie, Golossovker allait jusqu'à critiquer Alekseï Lossev, avec lequel il avait été pourtant très proche, parce que celui-ci avait consenti à insérer dans ses ouvrages des citations de Marx et de Lénine pour être autorisé à publier. D'un caractère intraitable, il a toujours refusé le moindre compromis, voie obligée pour obtenir une publication à l'époque : ainsi, pas de citations en trompe-œil des classiques du marxisme dans les rares articles et ouvrages publiés de son vivant. Dans un court essai consacré au mythe de Prométhée, par exemple, il passe en revue les interprétations successives de cette figure mythologique d'Eschyle à Nietzsche en passant par Marx, sans plus d'égard à l'interprétation de ce dernier qu'à celle d'autres philosophes. La publication de cet article lui a été bien entendu refusée après avoir été jugée « trop philosophique » et « discutable dans sa manière d'exposer la conception marxienne de Prométhée », par une « commission de spécialistes » réunie pour l'occasion<sup>1</sup>.

Dans *Le Mythe de ma vie*, il estime que la destruction de ses œuvres avait privé son existence de toute justification. Il ne pouvait espérer publier les œuvres qu'il considérait comme étant les plus importantes – *L'Absolu de l'imaginaire* et *Le Roman brûlé*. « Je dissimulais tout ce que je créais : je n'ai jamais fait de publicité pour mes œuvres et je n'ai jamais tenté d'influencer l'opinion, ni de me créer une aura grâce aux amis et aux courtiers de la gloire », écrivait-il dans *Le Mythe de ma vie*<sup>2</sup>. Dans ce texte qui résume son parcours intellectuel et spirituel, le silence forcé et la clandestinité sont vécues comme une véritable tragédie par un homme qui a tout sacrifié à son œuvre, y compris la femme aimée (il est resté célibataire) et une vie insouciant<sup>3</sup>. Le thème poignant de la grande précarité des œuvres de

---

1 Schmidt, S. O., *op. cit.*, p. 476.

2 Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, *op. cit.*, p. 442.

3 « J'ai sacrifié beaucoup plus, j'ai sacrifié l'amour [...] J'ai aimé comme on pouvait encore aimer au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais pas au XX<sup>e</sup> – et j'ai abandonné la femme aimée à la platitude, à la banalité et au confort. Je devais faire un choix : ou bien la femme aimée ou bien la continuation de mon œuvre. Elle était l'une de ces femmes qu'il était nécessaire de racheter en raison de circonstances très compliquées. On ne pouvait racheter une telle femme qu'avec l'or ou la gloire » : Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, *op. cit.*, p. 442. La résonance existentielle de ce texte fait penser à Kierkegaard et, plus proche de lui, à Lev Karsavin. Il semblerait que c'est à cause de cette femme qu'il soit retourné en Russie après son séjour en Allemagne en 1923.

l'esprit, menacés de destruction dans un univers indifférent et hostile, est chez lui à la fois un sujet de réflexion philosophique et le reflet d'un vécu personnel douloureux.

Le fond de sa pensée et ses modalités d'expression ont été bien entendu affectés par ce manque de lectorat, par l'isolement vis-à-vis de la communauté des intellectuels et de l'étranger, par le retrait dans un ermitage, ainsi que par l'impossibilité de discuter et de débattre ses idées en public. Il en résulte une œuvre philosophique fragmentée, peut-être d'ailleurs délibérément inachevée parce qu'inachevable, comme s'était par ailleurs le cas des nombreux romantiques allemands qu'il appréciait tant. On peut voir là un parallèle avec les poèmes tardifs d'Ossip Mandelstam existant en plusieurs versions, qui effacent la frontière entre l'œuvre achevée et le brouillon. Les détenteurs de l'archive de Golossovker s'étaient même posés la question de savoir dans quelle mesure le degré d'achèvement de l'œuvre détruite mentionnée dans *Le Mythe de ma vie* a été exagéré par la suite<sup>1</sup>. Avec son goût prononcé pour la mystification et le secret, cette hypothèse n'est pas invraisemblable.

## ***2. L'œuvre et sa face cachée***

Jacob Golossovker a cependant réussi à publier de son vivant plusieurs ouvrages dans lesquels il a réussi à faire passer certaines de ses idées les plus chères en quelque sorte par « contrebande » et sans avoir à faire des déclarations de loyauté envers le régime soviétique. Ainsi, il a expérimenté avec une forme littéraire originale que N. V. Braginskaïa avait qualifiée de « prose rythmée ». Il a publié en 1955 *Légendes de titans*, une œuvre visiblement destinée à la jeunesse (aux éditions *Detgiz*) qui pouvait passer aux yeux des censeurs comme un ouvrage de vulgarisation des mythes grecs comparable à celui de Nikolaj Kun<sup>2</sup>. La littérature pour la jeunesse a souvent été un refuge pour les hommes de lettres de l'époque, tels que K. Tchoukovski ou S. Marchak. En réalité, il s'agit d'une œuvre originale et personnelle, une parabole dans laquelle Golossovker s'approprie d'une manière créatrice les mythes grecs pour établir un parallèle entre l'écrasement des titans par les olympiens et celui de l'imaginaire par la *ratio* à l'époque moderne. Ce choix lui permettait d'éviter des compromis inacceptables qu'aurait exigés la publication d'une œuvre théorique ou littéraire pour adultes.

---

<sup>1</sup> Braginskaja N. V., *op. cit.*, p. 199.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 195.

Ce genre destiné à la jeunesse a même été pour lui l'occasion de mettre en valeur l'enfance, présentée dans *L'Absolu de l'imaginaire* comme étant la vérité du mythe<sup>1</sup>.

Dans *Légendes de titans*, on retrouve également un autre stratagème de la clandestinité propre à Golossovker qui reflète aussi bien son goût pour la mystification que sa préoccupation de sauvegarder les valeurs d'universalité et de pérennité des anciens mythes. Il s'agit d'une interprétation personnelle des mythes grecs par Golossovker lui-même, sans qu'il soit tout à fait possible de démêler son apport individuel à l'original. Dans l'introduction à cet ouvrage il se présente comme un auteur-restaurateur qui enlève la patine des siècles pour rétablir la vérité historique sur l'âge des titans : « En reconstituant les légendes disparues, nous restituons aux titans leur figure originelle, nimbée par l'âge d'or qui régnait sur la Terre avant l'avènement de la domination des dieux du panthéon olympien »<sup>2</sup>. On retrouve aussi ce procédé de communication par auteur interposé dans ses traductions de Nietzsche, d'Hölderlin et des poètes de la Grèce antique, traductions qui sont aussi des œuvres littéraires originales. Golossovker a toujours méprisé la traduction littérale, estimant qu'une œuvre classique du passé devait pouvoir engendrer un effet de signification inédit dans un contexte culturel et linguistique différent, une idée proche de Bakhtine sur la résonance des œuvres de l'esprit sur la longue durée<sup>3</sup>. Il a employé le même procédé dans son essai *Dostoïevski et Kant*, où il se présente cette fois-ci comme un « simple lecteur » qui ne revendique aucune autorité académique ou scientifique. Cette attitude rappelle celle de Gaston Bachelard qui aimait lui aussi se considérer comme un simple lecteur de poèmes et ne revendiquait pas d'autorité académique, mais dans un contexte bien entendu très différent.

Un fil invisible relie l'ensemble de ses œuvres publiées et non publiées. Il existe une complémentarité et une continuité entre le poème et le traité philosophique. Comme l'avait remarqué Sergeï Avérintsev, l'hétérogénéité stylistique et la convergence entre les discours académiques et poétiques dans un texte philosophique est caractéristique de la génération des philosophes « post-symbolistes » tels que Lev Karsavine, Alekseï Lossev ou Gustav Chpet<sup>4</sup>. À première vue, ce constat ne semble pas s'appliquer à Jacob Golossovker : les trois œuvres

---

1 Dans *Le Roman brûlé*, Oram appelle Jésus un « Grand Enfant » : Golossovker J., *Le Roman...*, *op. cit.*, p. 50 ; dans *L'Absolu de l'imaginaire* il écrit que « Il existe ainsi des hommes de grande intelligence mais qui ont gardé une âme d'enfant. Ils ont honte de leur être enfantin et se dissimulent parfois sous un extérieur soit austère soit facétieux » : Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, *op. cit.*, p. 99. Les figures du vieillard et de l'enfant, tous les deux situés « hors du temps humain » (C. Mettra), reviennent souvent dans les évocations de ceux qui ont eu à fréquenter Golossovker.

2 Golossovker Ja. È., *Skazanija o titanah*, SPb., 2001, p. 22.

3 Schmidt, S. O., « O Jakove Èmmanuiloviče Golossovkere », in Golossovker Ja. È., *Antologija antičnoj liriki v russkih perevodah*, t.1, Tomsk-Moskva, 2004, p. 14.

4 Averincev S. S., « 'Mirovozzrenčeskij stil' : podstupy k javleniju Loseva », *Voprosy Filosofii*, n°9, 1993, p. 20.

principales citées dans *Le Mythe de ma vie* sont nettement différenciées selon leurs genres : on y trouve une « trilogie-mystère tragique » (*Le Grand romantique*), un roman (*Le Roman brûlé*), et un traité philosophique (*L'Absolu de l'imaginaire*). Cependant, l'ensemble de ses œuvres publiées comportent toutes un arrière-plan archétypal, une visée unique qui les relie par voie souterraine aux trois œuvres demeurées « clandestines » de son vivant, et auquel on accède par le biais d'analogies, d'isomorphismes et de redondances (dans la terminologie de Golossovker lui-même, chaque figure représente une actualisation d'une image-sens [smysloobraz] particulière). On peut voir dans cette présentation successive d'œuvres différentes du point de vue du genre un trajet intellectuel et autobiographique, dont chaque œuvre figure l'un des trois âges de la vie, de la poésie à la prose scientifique en passant par le roman, avec la stylisation inévitable que cette présentation diachronique comporte dans un récit autobiographique. Il dépasse ainsi l'antagonisme entre rationalité et imaginaire. On peut considérer, par exemple, à partir de ce que l'on connaît de son œuvre non publiée détruite, que *Légendes de titans* représente une tentative de réécriture de la première œuvre de jeunesse, *Le Grand romantique*, les titans ayant pour prototype la figure de Satan telle qu'elle est interprétée dans la tradition romantique :

« ...il y trois personnages principaux : la Terre-mère, Satan, son fils premier-né, un Titan, la Rêverie – sa fille aînée, qui était autrefois une Titanide. Tout y est allégorie [...] Satan, le Grand Romantique, personnifie l'aspiration éternelle de l'homme au bonheur inconnu »<sup>1</sup>.

Comme on le voit, *Légendes de titans* est un ouvrage qui a une face cachée, un texte-palimpseste qui subvertit les apparences et dont l'étagement renvoie à une dimension occulte, accessible au lecteur capable de percevoir le sens latent, qui présuppose un accord tacite sur la vision du monde sous-jacente à l'œuvre. Dans l'essai *Dostoïevski et Kant*, il suggère l'idée de l'existence de plusieurs « niveaux » imbriqués du roman *Les Frères Karamazov*<sup>2</sup>. L'œuvre à double-fond n'est pas uniquement un stratagème destiné à tromper la vigilance du censeur, mais reflète sa conviction selon laquelle la réalité est une pluralité emboîtée de sens, une « coïncidence des contraires » et qui ne peut pas être convoquée adéquatement à travers le langage unidimensionnel de la *ratio* et nécessite une véritable approche herméneutique « amplifiante » capable de faire ressortir la pluralité et la richesse des plans dénivelés d'un

1 Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, op. cit., p. 445.

2 Golossovker Ja. È., *Zasekrečennyj secret*, Tomsk, 1998, p. 148-149.



texte philosophique ou littéraire<sup>1</sup>. Le redoublement permet de passer de l'écorce, du niveau le plus superficiel au noyau caché de l'œuvre.

### ***3. Le refoulement de l'imaginaire par la ratio triomphante***

Quelle est donc l'idée qui sous-tend l'ensemble de son œuvre ? Au-delà de la conjoncture historique et biographique, la philosophie de Jacob Golossovker se situe dans la lignée des penseurs et écrivains russes du « sous-terrain » critiques d'une certaine dérive de la modernité, qui ont fait de la clandestinité une condition indispensable pour la survie d'une pensée indépendante et en porte-à-faux avec la pensée rationaliste des Lumières, et qui visent de surcroît un savoir global sur la vie (Golossovker se considérait comme « absolutiste »). Sa critique de la modernité a été influencée par Nietzsche et Dostoïevski, et représente une critique immanente de la philosophie des Lumières qui ne se réfère pas à la transcendance, à la différence d'autres penseurs de la renaissance religieuse russe avec lesquels il a néanmoins beaucoup en commun (surtout avec Berdiaev). « Je considère que ma mission de penseur consiste à reprendre à la *Ratio* présomptueuse, à la raison abstraite (nonobstant ses mérites scientifiques), ce qui ne lui appartient pas et le restituer à l'imagination, à la raison de l'imaginaire », écrivait-il dans *L'Absolu de l'imaginaire*<sup>2</sup>. La réhabilitation de la fonction symbolique, refoulée à l'époque moderne, est l'idée-maîtresse de son œuvre philosophique et de sa vie.

La notion de *refoulement*, étroitement liée à celle de clandestinité (et du *retour du refoulé*) possède chez Golossovker un contenu plus vaste que celui que lui attribue la psychanalyse. Le grand récit du refoulement progressif de l'imaginaire et du mythe par la *ratio* techniciste et abstraite dans un « souterrain » à l'époque moderne, un conflit qui s'enracine dans la lutte entre deux tendances incompatibles de l'esprit, constitue l'arrière-plan historique et philosophique de sa vie et de son œuvre présenté dans *Le Mythe de ma vie*. Ce conflit chez Golossovker a pour enjeu le *pouvoir* : contrairement à l'imaginaire qui libère l'humain dans l'homme, la *ratio* cherche à posséder et à dominer le monde. Dans ce texte, il adopte la posture d'un penseur marginal, en porte-à-faux avec la tendance magistrale de son siècle. Le dévoilement par la science du « vide cosmique », d'un univers où l'homme ne peut plus vivre ni aspirer au bonheur, a dépouillé la culture de son efficace et l'a repoussé dans le souterrain. Jacob Golossovker est tributaire de la tradition intellectuelle allemande qui tend à considérer les notions de *civilisation* et de *culture* comme des contraires. La culture se

---

1 Wunenburger, J.-J., *L'Imaginaire*, Paris, PUF, 2006, p. 38.

2 Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, *op. cit.*, p. 177.

distingue de la civilisation avant tout par sa visée esthétique et éthique. L'effondrement de la culture et des valeurs de l'esprit a conduit au triomphe simultané des instincts inférieurs – végétatif et sexuel – d'un côté, et du rationalisme qui prétend contrôler l'instinct et dominer la nature de l'autre. L'esprit « banni, parfois grossièrement chassé, parfois calomnié, erre comme un étranger et un paria, et se cache dans les catacombes et les terriers des solitaires »<sup>1</sup>. Il y plaide pour un retour vers un imaginaire « terrien », un thème nietzschéen, mais qui a également des antécédents en Russie dans le courant littéraire et social de « l'Enracinement » [počvenničestvo] – surtout chez Dostoïevski. Cette mise en cause de la *ratio* fait penser à une autre œuvre philosophique majeure publiée à peu près à la même époque, et qui développe la même idée d'une *ratio* mortifère, aveuglée par la volonté de puissance : *La Dialectique de la Raison* de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer (1944). Dans cet ouvrage, comme chez Golossovker, mais d'une manière beaucoup plus exhaustive, le phénomène totalitaire est expliqué par la dérive d'une Raison instrumentale et techniciste issue des Lumières qui s'est affranchie des valeurs humanistes dont elle est issue.

Ce grand récit imprègne l'ensemble de ses œuvres publiées et non publiées. Dans *Le Grand romantique* (1919) le principal protagoniste – Satan (qui symbolise, à l'instar des titans, le principe de l'individuation, le désir et l'instinct) – se heurte aux dures réalités de la vie et désapprend à rêver, ouvrant ainsi la voie au triomphe d'une raison fermée sur elle-même, symbolisée par les inquiétants « Sages » qui gouvernent un troupeau humain docile en érigeant un rempart face à l'inconnu et en refoulant l'instinct de l'absolu dans le souterrain. Il dépeint un tableau dantesque d'un monde fermé et étouffant, organisé en cercles concentriques. L'homme de l'instinct supérieur devient un indésirable, un paria banni de la cité, il est considéré comme dangereux et « monstrueux » :

« Pour les Sages (qui symbolisent la somme de l'expérience historique de l'humanité), la connaissance doit être fondée sur des lois rigoureuses. Pour eux, s'élever au-dessus de la vie signifie prendre possession d'elle et la dominer. Ils sont lucides et rigoureux [...] Cette raison des Sages qui se heurte aux limites du connaissable érige sur la Terre un rempart de pierre pour isoler le concevable de l'inconcevable et exorciser ainsi l'abîme de l'éternité qui fascine les romantiques, des gens inutiles selon eux. En s'enfermant dans les limites du rationnel et du concevable, c'est-à-dire du sens commun, l'humanité sous la

---

1 Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, *op. cit.*, p. 447.

conduite des Sages renonce à ses aspirations élevées et se contente d'une existence mécanique, constructiviste et monotone – le système des cercles concentriques »<sup>1</sup>.

C'est une référence assez transparente au monde du Grand Inquisiteur de Dostoïevski, et c'est également ici qu'apparaît pour la première fois le thème de la clandestinité. Dans le *Roman brûlé* (1925-1928), c'est à travers la figure de Jésus (orthographié *Isus*, comme chez les vieux-croyants et dans *Les Douzes* de Blok) que revient la figure du clandestin, un Jésus calomnié et marginal, refoulé par ses disciples infidèles mais triomphants qui ont discrètement substitué à son amour des hommes l'*idée* de l'amour. L'allégorie y est imbriquée dans un récit réaliste dont l'action se déroule dans la Moscou des années 1920. On y retrouve transposée la même image de l'enfermement, du souterrain et de la clandestinité – le monde des cercles concentriques a pour analogie le Fol-asile, désignée ironiquement comme une « république autonome » gouvernée par des psychiatres semblables aux « Sages » du *Grand romantique*. La deuxième partie du roman (le manuscrit d'Oram) a pour sous-titre « verso », un renvoi explicite à un arrière-plan essentiel et occulte. Le monde moderne a renoncé à l'amour pour exterminer le mal par le mal, il est mû par la haine inspirée par l'Idée. « Les comprenants » sont refoulés dans la clandestinité, et Oram s'avise de garder le silence sur cette catégorie d'hommes :

« C'est pourquoi je n'ai rien dit de la voie de la compréhension et des comprenants, bien qu'ils soient les plus dangereux pour les destructeurs du mal par le mal et que certains d'entre eux soient même exterminés à la racine, mais en silence. Car les destructeurs du mal par le mal veulent l'emporter, mais en même temps ils ne veulent pas passer pour des méchants »<sup>2</sup>.

Les destructeurs sont « rusés », car ils ont détourné à leur profit les idéaux les plus élevés de l'humanité. Le thème de la clandestinité nécessaire pour échapper à un adversaire intelligent et rusé est aussi développé dans *Légendes de titans*. Dans cet ouvrage, le découpage du récit suit la même séquence : 1) affirmation et faillite de l'instinct ; 2) triomphe de la raison calculatrice et refoulement de l'instinct supérieur ; 3) retour du refoulé sous une forme monstrueuse et méconnaissable, mais aussi espoir d'une illumination supérieure à travers des personnages tels qu'Hercule ou Chiron. Les principaux protagonistes du récit sont des « images-sens » [smysloobrazy] auxquels on peut substituer des équivalents notionnels issus du traité théorique *L'Absolu de l'imaginaire*. Golossovker prend résolument le parti des

---

1 *Ibid.*, p. 446.

2 Golossovker J., *Le Roman...*, *op. cit.*, p. 57.

titans contre les olympiens (à comparer avec le choix diamétralement opposé de Losev, qui a sévèrement condamné le « titanisme » dans *L'Esthétique de la Renaissance*). De nature directe et spontanée, les titans sont vaincus par les olympiens parce qu'ils ignorent la ruse et tiennent fermement à leur « vérité » [titanova pravda]. Proche des origines, le titanisme est affecté par l'ambiguïté de l'humain et du bestial ; vaincus par les olympiens, les titans survivants tentent vainement de prendre le ciel d'assaut. Dans un langage conceptuel, cela signifie que l'instinct inférieur et l'instinct supérieur coexistent chez les titans d'une manière indifférenciée. Ce thème apparaît dans le premier récit consacré au titan Atlas, le frère de Prométhée, dont le sort malheureux illustre l'impasse de la révolte des titans. Certains de ces anciens maîtres de la Terre se métamorphosent en monstres chtoniens avant d'être anéantis par les héros (Echidna, Méduse, Sirènes, Chimère). Les terribles Sirènes sont en réalité les antiques muses du monde des titans devenues désormais méconnaissables sous une apparence monstrueuse. L'authentique héritier des titans est Hercule, qui personnifie chez Golossovker l'idéal de l'héroïsme actif. Dans un article de préface intitulé *Introduction historique aux mythes grecs*, Golossovker expose ce qu'il appelle la loi de la réversibilité des mythes, selon laquelle l'élévation des personnages vainqueurs se fait au dépend d'un abaissement correspondant des figures mythologiques des vaincus, et donc de leur refoulement<sup>1</sup>. Dans *l'Absolu de l'imaginaire*, l'équivalent de la métamorphose monstrueuse des titans est la notion de *refoulement* et de *fantasme* (imaginaire fantasmagorique, privé de toute valeur cognitive, une simple combinatoire d'images qui ne renvoie à aucun objet extérieur et condamnée par la raison abstraite).

Chassé de son Arcadie heureuse, le titan Atlas est condamné à porter le ciel sur ses épaules. Les titans vaincus qui n'ont pas été emprisonnés dans la geôle du Tartare sont persécutés par les olympiens et refoulés aux marges de l'univers, à proximité du royaume d'Hadès et du Tartare (les Hespérides, la montagne d'Atlas, la caverne-maison d'Echidna, ouverte au monde à l'origine, se métamorphose en caverne-prison) et se cachent dans les cavernes ou sur des îles lointaine à l'Ouest. La Terre-Mère elle-même se métamorphose en geôle, toujours souterraine, et devient pour eux un lieu de mort et d'expiation. Les titans sont bannis du monde de la « vie vivante », résidence des dieux et des hommes – encore une référence directe à Dostoïevski – et hantent désormais l'univers de la « vie morte ». Pour asseoir le triomphe des olympiens et de leurs univers clos, il est nécessaire d'extirper jusqu'à

---

1 Golossovker Ja. È., *Skazanija...*, *op. cit.*, p. 5-16.

la mémoire de l'âge d'or des titans. Jugés dangereux, le sort des titans évoque le destin tragique de l'esprit-instinct calomnié et persécuté à l'époque moderne.

Transposé sur le plan historique, le thème de la clandestinité et du souterrain apparaît également dans le remarquable essai d'histoire culturelle de l'Antiquité intitulé *Lyrisme – Tragédie. Le Musée et l'Agora*, dans lequel il met en contraste deux époques culturelles : la période classique (Athènes) qui réalise un équilibre harmonieux entre « l'orgiasme » (le peuple, la masse) et le « nombre » (citoyenneté, individualisme) à travers l'art, et la période hellénistique symbolisée par Alexandrie et caractérisée par le dualisme du « musée » et de l'agora<sup>1</sup>. Ce dualisme fait penser à l'opposition entre l'apollinien et le dionysiaque de Nietzsche, mais revu par Alexandre Blok qui assimile le dionysiaque au populaire, ainsi que par Viatcheslav Ivanov, qui dans son article « Le Poète et la plèbe » [Poet i čern'] oppose l'intellectuel réfugié dans son monde imaginaire et la masse livrée aux pulsions aveugles et cruelles<sup>2</sup>. Golossovker interprète cette scission comme la conséquence inévitable du divorce entre l'imaginaire et la raison. L'analogie entre l'époque hellénistique et le monde moderne est alors courante chez les penseurs russes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : pour Nicolas Berdiaev, le monde moderne est entré dans un âge de confusion des valeurs et des cultures qui le rend comparable à l'époque hellénistique. Andreï Biély à la veille de la Révolution posait explicitement le problème « Alexandrie et nous » et considérait celle-ci comme une époque-clé du devenir du sujet conscient, qui malgré son syncrétisme n'a jamais réussi à accomplir la synthèse tant espérée entre l'Orient et l'Occident, deux principes métaphysiques contraires et complémentaires, et n'a réussi qu'à briser l'intégrité de la personne humaine<sup>3</sup>. Pour Golossovker aussi, l'Alexandrin symbolise un type humain nouveau. L'Hellénisme est une époque de crise des valeurs, suscitée par l'expansion explosive de la cité antique et par le

---

1 Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, op. cit., p. 271-311.

2 Siclari, A. D., « L'Idée du sujet créateur chez Léon Chestov : un ambigu dépassement de la raison logique », in F. Lesourd (dir.), *La Raison. Etudes sur la pensée russe*, Lume, 2009, p. 166-174.

3 « Александрийский период — есть сказка ; неуловима ее новизна ; но обломочный мир погибающих в ней, непроцветших культур уловим ; Александрийский период — гробница, в ней сгнивает все прошлое ; в ней оно — только хаос бушующих саванов ; мы видим : из саванов вылетает Психея всей греческой жизни : падает в бездну Духа. И она — непорочна, как снег. Многодумна, как ночь. [...] Александрия не справилась с устремлением : обезумела в прыжке своем, надвое раздвоив человека : на главу и на сердце ; прыжок не удался ; Александрия упала в действительность, как в свой собственный, ею же сложенный гроб (в Византию и Рим). Вознесение в страну Духа обернулась в ней прозаическим путешествием по Средиземному морю ; и — только. Александрия преставилась. Её дух — не угас » : Andrej Belyj, « Aleksandrijskij period i my v osvjaščenii problemy 'Vostok i Zapad' (Čem byl Zapad 'Zapad sobstvenno') », in *Religiozno-filosofskoe obščestvo v Sankt-Peterburge (Petrograde)*, t. 3, M., 2009, p. 486.

renforcement correspondant de la censure du *je* conscient. L'individu créateur se perd alors dans les vastes labyrinthes bureaucratiques que sont les États hellénistiques. Alors que la période classique était caractérisée par le primat de l'agonistique et du culte de l'héros qui maintenait un juste équilibre entre l'individuel et le collectif, la période hellénistique a vu naître la figure caractéristique de l'intellectuel solitaire réfugié dans son musée, c'est-à-dire dans les acquis passés de la culture (qui correspond à « la vie morte » du mythe), où il mène une existence clandestine et aut centrée, à l'abri de l'*agora* livrée en pâture aux démagogues, au fanatisme et aux triomphes spectaculaires sans lendemain. À mesure que son espace vital se restreint, celui de sa vie imaginaire au contraire s'étend démesurément : il contemple les espaces sidéraux et scrute les abîmes du temps. Sa vie médiocre est marquée par la précarité et l'incertitude du lendemain qui le maintient dans un état d'attente fiévreuse d'un miracle libérateur. Époque de déséquilibre, l'époque hellénistique a véritablement engendré pour Golossovker le phénomène du « souterrain », l'âge d'or des sociétés secrètes pour les intellectuels (l'orphisme) et celle des cultes à mystères pour le peuple. Il réapparaît à chaque fois que l'intégrité de la personne humaine est remise en cause, et où l'équilibre entre la rationalité et l'instinct est rompu. L'analogie sous-entendue avec sa propre époque est ici suffisamment transparente. En rétrospective, elle apparaît comme un jugement global porté par Golossovker sur la période de « l'Âge d'Argent » avec son élitisme et son esthétisme et avec laquelle il se sentait malgré tout lié, nonobstant la distance affichée. La conception de « l'alexandrinisme » en tant que symptôme d'une grave maladie de la culture fait écho aux débats qui ont agité les intellectuels russes au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, sur le rapport entre la religion et la culture, la spontanéité créatrice et la révérence envers le patrimoine culturel. Comme on le verra plus loin, cette problématique avait une importance capitale pour Golossovker, d'autant plus qu'elle touchait à un enjeu aussi bien philosophique qu'existential : le statut ontologique des productions de l'imaginaire.

Avant cela, il faudrait évoquer le versant positif de sa vision de la clandestinité. La clandestinité, l'obscurité et le secret n'ont pas qu'une valeur négative. À la suite de Viatcheslav Ivanov, d'Alekseï Lossev, d'Aleksandr Meyer et de bien d'autres, Golossovker réhabilite la notion de *mythe* qu'il considère comme une forme de savoir authentique sur le monde, expression privilégiée de l'Absolu de l'imaginaire, possédant sa propre cohérence logique qui se révèle au regard du philosophe-artiste au-delà d'un arbitraire apparent. Potebnia voyait déjà dans le mythe un savoir indifférencié caractéristique de la période archaïque de l'humanité, qui avait des fonctions cognitives, esthétiques et éthiques. Aux exigences totalitaires de la raison claire, il oppose le mystère envisagé comme le noyau

inaliénable des choses. La reconnaissance du mystère est l'unique voie qui permet de réconcilier les deux tendances contraires de l'esprit humain. Dans *L'Absolu de l'imaginaire*, Golossovker considère le mythe comme une forme de connaissance « énigmatique » qui laisse le mystère en place et qui ne cède pas à la tentation de la réduction rationnelle. L'imaginaire en tant qu'instinct supérieur de l'esprit permet de saisir intuitivement l'essence du monde grâce à la production d'*images-sens* [smysloobrazy] – qui ne sont pas de simples représentations, mais la production d'un sens inédit grâce à l'association d'images et de concepts, qui respecte le mystère des êtres et des choses. Le mythe permet de saisir simultanément la manifestation du mystère [javnost' tajnogo] et le mystère du manifesté [tajna javnogo]. Le plus grand mystère selon lui est l'autorévélation de l'inconnaissable. La notion de mystère et de secret fait l'objet d'une analyse approfondie dans l'essai *Dostoïevski et Kant*, dont le titre original est justement *Le Secret rendu secret* [Zasekrečennyj sekret]. Golossovker, à l'instar de nombreux autres penseurs de sa génération, considérait Dostoïevski non seulement comme un grand écrivain, mais surtout comme le plus grand des philosophes russes. Les réminiscences dostoïevskiennes sont éparpillées un peu partout dans son œuvre. Pour Golossovker, *Les Frères Karamazov* est une œuvre exemplaire par sa manière de croiser le mythe, la philosophie et l'art : « Le lecteur sait à présent ou se dissimule le véritable meurtrier de Fedor Pavlovitch – le diable et son secret. La grandeur de Dostoïevski, c'est d'avoir entrevu 'les enfers de l'intellect' »<sup>1</sup>. Le mot « mystère » [tajna] y possède une connotation positive, contrairement au mot « secret » [sekret] :

« [...] le mot 'secret'. Bien que ce mot ait des synonymes tels que 'énigme' ou 'mystère', ils ont des significations différentes : le mot 'énigme' est neutre, tandis que le mot 'mystère' possède une valeur opposée à celle de 'secret', une signification positive, profonde et affirmative. C'était comme si le mot 'secret' recelait quelque chose de négatif, de menaçant et de malintentionné »<sup>2</sup>.

Le mot « secret » évoque l'idée d'une vérité caché et souterraine, et contient la menace d'un retour du refoulé destructeur. Chaque personnage est détenteur d'un secret, y compris l'auteur du roman. C'est le cas par exemple de Dimitri Karamazov :

« Son secret n'est rien d'autre que son projet de *fuir en Amérique*. Pourquoi s'agit-il d'un secret ? [...] Parce que cette fuite de Mítia est une tentative d'échapper à la souffrance et à la croix, elle est la trahison du commandement suprême, de la voix de la conscience, de

---

1 Golossovker Ja. È., *Zasekrečennyj...op. cit.*, p. 218.

2 Golossovker Ja. È., *Izbrannoe..., op. cit.*, p. 325.

la nécessité de l'expiation, de l'hymne souterrain à Dieu du forçat exilé de la terre : en bref, la fuite signifie la renonciation à la foi en Dieu et en l'immortalité »<sup>1</sup>.

Dans l'extrait cité, la notion positive de mystère est associée à l'idée de renoncement et de sacrifice, contrairement au mot « secret » qui ne renvoie qu'à l'inavouable. Le secret du diable, c'est la nécessité de la négativité et du mal, mais l'ultime secret du diable demeure un secret pour lui-même. Ainsi, le monde chez Dostoïevski apparaît comme une « contradiction réalisée » qui défie tout schéma rationnel et qui disqualifie toute solution apaisante des antinomies kantienne, autre idée-maîtresse de *L'Absolu de l'imaginaire*. C'est la rançon de la « connaissance énigmatique » : elle réclame le renoncement à la prétention à la connaissance intégrale. Le mythe possède le pouvoir de manifester l'énigme sous une forme expressive, mais il n'offre aucune solution rationnelle pour la résoudre [javnost' tajnogo]. Le mystère signifie l'essence de la réalité non accessible à la raison discursive, et invite à renoncer à la pleine possession du réel. Le conflit entre les divers protagonistes du roman illustre la lutte à mort des antinomies de la raison pure de Kant, entre deux « vérités », la thèse (Dieu existe, la liberté existe, l'âme existe et le monde est créé et fini), et l'antithèse (Dieu n'existe pas, le monde est infini dans l'espace et dans le temps, la substance simple n'existe pas, tout est gouverné par un strict déterminisme des lois de la nature). La vision du monde de Golossovker se rapproche de celle d'un gnosticisme dualiste. Le fondement ultime de la réalité demeure insaisissable, et c'est l'Absolu de l'imaginaire lui-même, avec son ambivalence intrinsèque, qui est le référent ultime de cette visée. Golossovker ne souhaite pas accomplir le bond vers la conception de l'Un divin, accessible uniquement à l'intelligence pure. Il est nécessaire toutefois de souligner que dans d'autres écrits Golossovker emploie bien souvent le mot *secret* dans un sens plutôt positif, proche de celui de *mystère*, comme dans l'article consacré au *Chtoss* de Lermontov et dans celui consacré à la poétique d'Hölderlin<sup>2</sup>.

#### **4. L'Eschatologie de la culture**

La revalorisation du mythe aux dépens de la *ratio* (qui, on l'a vu, ne coïncide pas exactement avec l'opposition du *muthos* et du *logos*), n'offre pas encore de solution au dualisme de la nature humaine, écartelée entre un instinct inférieur qui le lie à l'existence

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>2</sup> « Poëtika i èstetika Gel'derlina », in Golossovker Ja. È., *Izbrannoe...*, *op. cit.*, p. 389-411.



quotidienne, à la satisfaction des besoins immédiats, et un instinct supérieur créateur de la culture avec sa visée de l'éternel. Le triomphe du rationalisme était en grande partie dû à sa propension de satisfaire le sens commun le plus plat. Au refoulement de l'instinct supérieur Golossovker oppose la notion de *sublimation*, qu'il interprète comme le triomphe de cet instinct sur les instincts somatiques (végétatifs et sexuels). Dans sa réévaluation positive de l'imaginaire, la place centrale revient à la culture, et à cause de l'importance qu'il accorde à la notion de « structure », une notion-clé de son œuvre. L'imaginaire s'enracine dans la vie, alors que la *ratio* est secondaire et dérivée. Sa critique de la *ratio* n'est pas, comme dans la *lebensphilosophie*, une célébration des instincts irrationnels et primitifs, mais plutôt la réévaluation du rôle et de la place de la rationalité. Il n'y a pas d'antagonisme fondamental entre rationalité et l'imaginaire. Le dénigrement de la raison au nom de l'imagination est voué à l'échec, à l'instar des tentatives infructueuses des titans à prendre le ciel d'assaut. La *ratio* n'est pas l'ennemie absolue, mais elle doit pourtant renoncer à sa prétention au savoir absolu et trouver une formule de coexistence avec la « raison de l'imaginaire ». Il est donc nécessaire pour Golossovker de souligner la capacité de production de sens [smysl] des œuvres de l'imaginaire susceptibles d'apporter une réponse aux apories tragiques de l'existence. Golossovker défend un idéal de vie qu'il nomme « héroïsme actif », qui permet aussi bien de justifier la nécessité de l'édification d'une culture commune et de donner un sens à l'existence individuelle. Il propose une conception herméneutique de la culture qui consiste dans l'enrichissement de la compréhension universelle [mirovoe ponimanie] par l'apport singulier de chaque « je » humain uni au cosmos à travers l'acte de compréhension. Comme Wilhelm Dilthey ou Mikhaïl Bakhtine, il oppose *l'explication* scientifique à la *compréhension* [ponimanie] qui concerne les phénomènes de sens et possède une dimension intersubjective et une dignité ontologique. Dans les deux derniers *excursus* situées à la fin de *L'Absolu de l'imaginaire*, il entend renverser son affirmation initiale concernant la découverte par la science du vide cosmique, qui n'est en réalité qu'une apparence, car c'est des ténèbres que jaillit la lumière :

« Ce n'est pas seulement l'abîme et la nuit qui nous entoure de partout, c'est également l'univers de la compréhension [ponimanie, verstehen - IP]. Nous baignons dans cet univers de la compréhension comme nous baignons dans la nuit cosmique. [...] La compréhension est présente autour de nous invisiblement, alors que les ténèbres nous entourent de manière visible [...] Il se peut que la lumière (le rayonnement) soit l'authentique symbole de cette compréhension universelle qui n'a pas encore été décrypté par la science, mais qui l'a été plus d'une fois par les poètes [...] Un monde de lumière,

des êtres de lumière, des vêtements de lumière – et toutes ces choses sont substantielles, des *realia* : des *realia* à la fois image et sens, jusqu'à la perception de cette lumière-sens sans passer par l'intermédiaire des concepts, sans la participation de la *ratio* (de l'entendement) »<sup>1</sup>.

N. V. Braginskaïa interprète ce passage comme un tribut de Golossovker à la tradition du « cosmisme » et le compare à V. I. Vernadski et à Teilhard de Chardin<sup>2</sup>, mais il s'agit peut-être aussi d'un écho de l'engouement pour la conquête spatiale à la fin des années 1950. On trouve en effet l'idée de l'existence d'êtres de lumière chez des penseurs « cosmistes » russes tels qu'A.V. Soukhovo-Kobyline ou K. E. Tsiolkovski. La conscience est en quelque sorte immanente à l'univers lui-même, et certaines expressions font également penser au panpsychisme d'un Tsiolkovski, par exemple. Il ne faudrait cependant pas exagérer la portée de ces assertions : il s'en démarque par l'absence d'une idéologie progressiste optimiste et insiste sur leur caractère métaphorique et conjectural ; l'histoire lui paraît plutôt comme une alternance cyclique d'époques organiques et critiques. La culture par sa visée de l'éternité est pour lui, comme pour Schopenhauer, une conversation de géants à travers les intervalles désertiques du temps. Certes, Golossovker prévoit la réaction sceptique du lecteur et rejette d'avance l'accusation de métaphysique ou de *naturphilosophie*, et évite à dessein d'employer l'expression « raison universelle » [mirovoy razum] auquel il préfère la formule « pensée universelle » [mirovaja mysl']<sup>3</sup>. Sa principale idée que la culture est une forme de vie éternelle qui bâtit son univers de l'immuable face au flux héraclitéen de la nature. Le cosmos est « empli de pensée » et le « je » se comprend lui-même en s'unissant à l'univers dans l'acte de compréhension :

« Il n'est pas exclu que si le *kultur Mensch* venait à disparaître complètement et que l'homme et la Terre disparaissent eux aussi à leur tour, les formes imaginaires de la culture [kul'turimaginacii], elles, ne disparaîtraient jamais. Ils pourraient trouver asile dans la conscience d'un être supérieur qui vit ailleurs que sur la Terre, quelque part dans l'espace, doué lui aussi de l'instinct de l'imaginaire, i.e. l'imagination et la compréhension »<sup>4</sup>.

1 Golossovker Ja. È., *Logika...*, *op. cit.*, p. 162.

2 « Le plus important dans le « cosmisme » de Golossovker est la certitude de l'unité de pensée et de la nature, qui s'opposent uniquement comme des différents niveaux d'organisation, car les phénomènes mentaux tout comme les phénomènes physiques possèdent une structure et des lois immanentes à leur développement » :

Braginskaja N. V., « Ob avtore... », *op. cit.*, p. 182.

3 Golossovker Ja. È., *Logika...*, *op. cit.*, p. 161.

4 *Ibid.*, p. 161.

Ces idées pouvaient difficilement être présentées de son vivant. C'est encore une fois par voie oblique qu'il a exprimé ses convictions les plus intimes, dans un article consacré au poète allemand Friedrich Hölderlin (dont il avait traduit *La Mort d'Empédocle*, *Hypérion* et plusieurs autres poèmes) publié en 1961 dans la revue *Vestnik mirovoï kouloury*. Golossovker y développe son idée de la *palingénésie* universelle qui se réalise à la fois dans la nature et la culture, et considère le poète allemand comme un prophète précoce de cette unité retrouvée :

« Sa [Hölderlin] formule : l'homme accélère le mouvement du monde. Dans la culture, cet accélérateur réside dans la faculté d'idéalisation [...] Sa vision du monde organique exige l'harmonie et l'unité de la structure dans l'univers, dans la société et dans l'œuvre poétique »<sup>1</sup>.

Le secret de la poésie est la connaissance intime de l'unité vivante du monde. C'est à l'occasion d'une méditation sur le destin d'Empédocle revisité par Hölderlin que Golossovker exprime sa propre conviction concernant l'unité profonde de la nature et de la culture qui constitue pour lui une réponse au conflit tragique entre l'universalité et l'individualité. Cette conception de la culture envisagée comme visée de l'éternité exige le sacrifice volontaire des appétits immédiats de l'individu et sa transfiguration subséquente par la mémoire collective : « Empédocle est une nature dotée d'intégrité [cel'naja]. Elle incarne la morale de l'instinct. Son instinct agit en tant que conscience, et la conscience agit comme instinct »<sup>2</sup>. La théorie de la sublimation est agencée avec une théorie du sacrifice volontaire de l'individu au nom de l'éternité de la culture. Il était fasciné par la figure d'Érostrate, qui a sacrifié sa vie dans le seul but d'assurer sa gloire posthume dans les siècles à venir. Le destin d'Empédocle illustre la nécessité du sacrifice de l'instinct inférieur au nom de l'instinct supérieur de la culture. Comme le Jésus de son roman, il renonce à la toute-puissance et à la divinité, et son sacrifice volontaire permet d'effacer l'aliénation du « je » de la nature et d'expier *l'ubris* humaine. Cette vision de la vie est très proche de celle de son contemporain Boris Pasternak.

Sa conception de la culture cherche à concilier deux conceptions valorisées de la temporalité : la volonté de sortir du temps humain dans un acte extatique momentané (le *kairos*) de nature religieuse, et l'acceptation de la durée par la reconnaissance de son potentiel d'enrichissement de cet instant hors du temps à travers un dialogue posthume entre les productions culturelles qui conservent une étincelle de cette expérience. C'est parce que cette

---

1 Golossovker Ja. È., « Poëtika... », *op. cit.*, p. 394.

2 *Ibid.*, p. 401.

définition de la culture intègre le phénomène de la mort de l'individu que le problème de la *mémoire* et de l'œuvre-monument devient central pour Golossovker. La culture n'est alors plus envisagée comme un fardeau dont il faut se délester pour pouvoir accéder à l'être transhistorique. Elle représente une issue possible au danger de « l'alexandrinisme » ou à la dérive d'un certain humanisme qui encense les œuvres du passé sans en assimiler l'esprit. En considérant cette antinomie comme étant inhérente à la culture, Golossovker reporte sur la culture des espérances de nature religieuse. Disparaît alors le dualisme entre religion et culture, car la culture absorbe la religion et reprend à son compte l'opposition originelle entre transcendance et immanence. Cette conception de la culture permet de préciser le caractère existentiel et autobiographique de la notion de mythe dans son œuvre, qui signifie aussi bien un récit immémorial qui confère un sens à l'existence individuelle et fonde un espace de compréhension commune, possède une fonction de pérennisation et d'universalisation des expériences de la vie, et enfin engendre une forme expressive de type particulier qui permet de penser l'intégrité et la singularité de cette même existence.

Ainsi, il y a deux conceptions de l'immortalité chez Golossovker, selon qu'elle se réalise dans la nature ou la culture. Dans sa vision de la nature, écrit Golossovker, Empédocle est un panpsychiste : celle-ci est pour lui « univivante » [vseživaja] et la mort n'est que la destruction de la forme individuelle qui retourne à un état indifférencié, à l'image d'un verre d'eau renversé dans l'océan. Dans la culture, le sacrifice signifie l'assomption de l'individuel dans l'universel et l'acquisition d'une nouvelle forme, d'un corps glorieux qui se réalise dans l'harmonie du corps social. C'est sa version personnelle de la palingénésie universelle, dont l'originalité réside dans la haute fonction attribuée à la culture – dans la perspective holiste de Golossovker, l'opposition entre nature et culture n'est pas absolue, car toutes les deux expriment sur des modes différents la même réalité qui se reflète ainsi l'une dans l'autre : la nature est la *permanence-dans-la-mutabilité* et la culture est la *mutabilité-dans-la-permanence*. Comme Empédocle, Golossovker est à la fois moniste et dualiste qui reconnaît l'unité et la lutte dialectique de deux puissances dans l'univers qui ont pour nom nature et culture<sup>1</sup>.

### **Conclusion**

La clandestinité pleinement assumée en tant que destin est devenue pour Jacob Golossovker le moyen d'affirmer l'identité d'un penseur intempestif à rebours de son époque

---

<sup>1</sup> Golossovker Ja. È., « Èmpedokl iz Agrigenta – filosof V veka èry jazyčestva », in Jakubanis, G., *Èmpedokl. Filosof, vrač I čarodej*/Gel'derlin, F., *Smert' Èmpedokla*, Kiev, 1994, p. 224-230.

et que l'on pourrait qualifier de *liminaire*, à la suite de l'anthropologue Victor Turner, qui appelle ainsi un temps et un espace caractérisés par l'ambivalence, un lieu de retrait vis-à-vis de la structure sociale normale qui offre la possibilité de percevoir sous un jour nouveau les croyances de la société et de les remettre en cause<sup>1</sup>. Elle permet de voir la cohérence entre les principaux thèmes abordés dans son œuvre – réhabilitation de l'imaginaire et de la pensée symbolique, le refoulement de celle-ci par la *ratio*, le culte du mystère et du sacrifice rédempteur, et l'élaboration d'une identité sociale du moi hors des circuits normaux de la socialisation des intellectuels imposée par le régime soviétique, mais qui caractérise aussi la philosophie russe dans son ensemble depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est d'ailleurs moins de l'idéologie dominante et du régime que Jacob Golossovker entend prendre congé, mais du quotidien [byt] et de la banalité [pošlost'], ce qui est bien dans la tradition des *renonçants* de l'intelligentsia russe, mais aussi des romantiques avec leur exécration du bourgeois philistin. Dans le premier et unique recueil de poèmes publié de son vivant sous le pseudonyme « Jakob Sil'v », le thème de la solitude est d'ores et déjà omniprésent (le premier poème commence ainsi : *Le jardin de mon âme, un jardin solitaire...*)<sup>2</sup>. Au lieu d'être un passage entre deux conditions sociales, la liminalité dans le contexte soviétique est devenue une condition permanente, qui a imposé une coloration particulière à son œuvre philosophique.

Ainsi, *Le Mythe de ma vie* est une tentative de trouver un sens à la clandestinité et de construire l'identité d'un personnage liminaire vivant en marge des institutions sociales et académiques, mais porteur d'un savoir-compréhension secret (les *compreneurs* du *Roman brûlé*). Le thème du sacrifice et de l'ascèse, nécessaire pour accéder à un niveau d'existence supérieur, est le fil conducteur de son autobiographie philosophique. On peut même faire un parallèle entre sa philosophie du mystère et la théologie apophasique avec sa conception de l'ascèse en tant que condition préalable de l'accès à la vision de Dieu. Pour Victor Turner, les personnages liminaires dans le mythe et le rituel possèdent des attributs tels que l'invisibilité, l'anonymat, la mort, le silence, et sont associés à des espaces tels que le souterrain, les lieux sauvages et les terrains vagues<sup>3</sup>. L'état de clandestinité est susceptible d'être interprété comme un passage, une mise à l'écart qui s'apparente à la mort temporaire caractéristique de la phase liminale du rituel, et par conséquent d'acquiescer le sens d'une épreuve initiatique. Tantôt Golossovker endosse le masque d'un « simple lecteur », tantôt il se plaît à se dévaloriser et ironiser sur son sort, tantôt il se réfugie dans l'anonymat et la solitude. Il se situe dans la

---

1 Turner V., *The Ritual Process*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 95-96.

2 Jakob Sil'v [Golossovker Ja. È.], *Sad duši moej*, Kiev, 1916.

3 *Ibid.*, p. 106. Dans *Le Roman brûlé*, le terrain vague est le lieu où se déroule un épisode-clé de l'intrigue.

tradition russe de la résistance solitaire et hors du monde, mais qui par son extériorité et par sa liberté de poser des questions subversives représente une vraie menace pour le système, un cas exemplaire de la « force de la faiblesse », gardien des valeurs spirituelles face au pouvoir, comme l'interprétait l'écrivain Vsevolod Garchine pour qui le geste silencieux et la posture de la *boïarine* Morozov dans le tableau de Sourikov est plus éloquent que la parole<sup>1</sup>. L'humilité assumée et la clandestinité est un véritable symbole de rejet de la société et de l'idéologie en place.

À l'instar d'Ossip Mandelstam et de Boris Pasternak, eux aussi d'origine juive mais ayant embrassé la culture russe, il voyait celle-ci comme un rameau de la culture universelle<sup>2</sup>. Pour Golossovker, la culture était l'équivalent de la *communitas* [obščnost'], le contraire de la société divisée en fonctions spécialisées, une sorte de « sursociété » à la fois indifférenciée, directe et existentielle. En extrapolant, on pourrait considérer que la philosophie en Russie s'est affirmée dans une situation liminaire, ce qui explique à la fois ses thèmes de prédilection (*sobornost'*, unitotalité, personne), ainsi que la création d'un nouveau langage et d'un genre spécifique, proche à la fois de l'œuvre littéraire d'un côté, et du document autobiographique de l'autre. Plutôt qu'une période de passage, « d'entre-deux » qui s'achève par la réintégration dans le corps social et par l'acquisition d'une nouvelle identité et d'un nouveau statut, la liminalité et la marginalité dans le contexte russe tendaient à devenir une condition permanente, et avaient pour conséquence la subversion et même le renversement des rapports entre la culture marginale et la culture des élites<sup>3</sup>.

Cependant, ce sont de telles personnalités liminaires qui « fréquemment génèrent des mythes, des symboles, des rituels, des systèmes philosophiques et des œuvres d'art », des métaphores de base qui forment une réserve d'avenir<sup>4</sup>. Son personnage cherche à réaliser l'idéal du savant-artiste ayant renoncé au bonheur terrestre, aux « joies du corps » et à l'amour au nom de la vérité. Beaucoup ont noté ce mélange d'humilité et d'orgueil qui semblait caractériser sa personnalité, qui est également un trait caractéristique d'une *persona* liminaire.

---

1 « Zametki o hudožestvennyh vystavkah », in Garšin V. M., *Rasskazy. Stat'i. Pis'ma*, M., 2000, p. 363.

2 Il se voyait comme l'héritier et le continuateur d'une lignée particulière dans l'histoire de la philosophie qui comprend des penseurs comme Héraclite, Empédocle, Platon, Plotin, Raymond Lulle, Giordano Bruno, Schelling, Fechner, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson.

3 Sur l'intelligentsia russe en tant que phénomène de la culture marginale en Russie, voir Živov V. M., « Marginal'naja kul'tura v Rossii i roždenie intelligencii », in *POLYTROPON. K 70-letiju Vladimira Nikolaeviča Toporova*, M., 1998, p. 955-975.

4 Turner V., *The Ritual...op. cit.*, p. 133.

Pour ceux qui l'ont fréquenté, Golossovker était surtout un poète-philosophe, un visionnaire peu sociable, un peu hors du monde, plongé dans sa contemplation solitaire de l'Absolu. Son œuvre aussi bien scientifique que littéraire témoigne d'une intériorisation des thèmes de la mythologie classique et surtout de la vision du monde mythique, qui représente pour lui un véritable paradis perdu, et dont la quête toujours renouvelée permet à chacun de restaurer l'intégrité de sa personne et se détacher des tracasseries du quotidien. Dans cette optique, *Le Mythe de ma vie* est lui-même un texte liminaire, une « bouteille à la mer » qui renferme le fragment d'une vérité à la fois personnelle et universelle, situé à la frontière de deux mondes, destiné moins aux contemporains qu'aux générations futures, sans doute plus douées pour la compréhension. « Au moment critique, un navigateur jette dans les eaux de l'océan une bouteille cachetée contenant son nom et la description de sa destinée », écrivait Ossip Mandelstam à propos de cette quête d'un interlocuteur par-delà la mort.

Comme le suggère le cas de Jacob Golossovker, la clandestinité représente l'unique voie de survie pour un penseur souhaitant demeurer fidèle à sa quête de vérité et peut même être vécue comme une épreuve initiatique, mais elle peut aussi se transformer en fardeau écrasant et secréter des terreurs morbides. La clandestinité réduit l'espace d'expression, mais ne peut pas conduire au silence total qui équivaldrait à un échec existentiel. La destruction des œuvres de l'esprit est une sorte de deuxième mort de l'Apocalypse, l'effacement du nom du Livre de Vie. Elle est finalement devenue une obsession qui l'a conduit à la folie. La création de l'œuvre culturelle est une étape indispensable pour l'incarnation de l'Absolu de l'imaginaire qui n'est pas seulement pour Golossovker une faculté humaine subjective, mais aussi l'activité de l'imagination et le produit de cette activité qui est en quelque sorte son corps glorieux qui permet la conservation de la forme individuelle. Cette transmutation mystérieuse de l'auteur dans son œuvre est le thème cher à Jacob Golossovker, symbolisé par le titre original de son roman *Notes indestructibles* [Zapis' neistrebmaja]. La destruction de l'œuvre devient elle-même un événement signifiant qui garantit à son auteur l'Éternité par la certitude d'avoir laissé une empreinte indélébile dans le monde et dans l'histoire. Sans faire de résistance active, Jacob Golossovker, par sa clandestinité solitaire et obstinée, est bien devenu un véritable passeur entre deux époques.

**LE PHENOMENE DE « L'HOMME SOUTERRAIN »  
ET LA PROSE CACHEE DE LOSSEV**

Elena Taho-Godi, Moscou

Le sujet de cet article, tel qu'il est énoncé, ne présente qu'un aspect d'un problème complexe qui concerne « la place de Lossev dans la clandestinité culturelle de l'époque soviétique ». Le destin de ce grand philosophe russe (1893-1988)<sup>1</sup> a été d'écrire pendant toute sa vie sous la contrainte de la censure soviétique – car même ses premiers travaux n'ont paru qu'un an avant le coup d'état d'Octobre et les derniers au début de ce qu'on appelle la *perestroïka*. Son existence au sein d'une société totalitaire a conditionné toute sa stratégie aussi bien dans la vie que dans son activité scientifique et littéraire. Dans la vie, sa stratégie était en même temps une réponse au combat livré par le pouvoir soviétique à l'Église ; ce fut d'« embrasser la vie monastique tout en restant dans le siècle » : il prononça secrètement ses vœux en 1929. Dans le domaine scientifique, sa stratégie fut d'étudier des époques lointaines – antiquité, moyen âge, Renaissance. Cette « perspective inversée » servait à mettre en évidence les présupposés religieux, sociaux et philosophiques et la logique interne des événements survenus au XX<sup>e</sup> s. En littérature, cette stratégie était fondée sur le refus intérieur du conformisme, ce qui, dans un contexte d'oppression intellectuelle, ne laisse que trois possibilités à un auteur, quel qu'il soit : la contestation ouverte, le renoncement à toute activité, ou l'élaboration d'un certain type de comportement qui permette de participer à la vie scientifique et littéraire de son temps sans pour autant abandonner ses positions idéologiques.

Lossev a pu mesurer par lui-même les différents mérites de chaque option. Pris dans l'étau de la censure soviétique il avait publié en 1930, à ses risques et périls, sa *Dialectique du mythe*, bravant les interdits de la censure : il fut arrêté pour cause d'insoumission. S'en suivit une période de silence complet, entre 1930 et 1953, période où il fut privé de toute possibilité de publier ou d'enseigner la philosophie. En 1944, il fut nommé à l'Institut pédagogique Lénine de Moscou, où il devait travailler jusqu'à la fin de sa vie au département de linguistique générale – situation naturellement ressentie par lui, qui était philosophe et

---

<sup>1</sup> Sur la vie et l'œuvre de Lossev, voir : Taho-godi A. A., *Lossev*, 2e éd. revue et compl., M., 2007. (Collection « Vies des hommes remarquables ») ; *Aleksej Fëdorovič Losev* / Dir. Taho-godi A. A., Taho-godi E. A., M., 2009 (Coll. « La Philosophie en Russie dans la seconde moitié du XX s. » - avec une bibliographie sélective des études sur Losev) ; *Aleksej Fëdorovič Losev : Bibliographie*, à l'occasion du 115e anniversaire de sa naissance / Muhamedžanova G. M., Čepurenko T. V., M., 2008. Voir également l'entrée « Lossev » dans le *Dictionnaire de la philosophie russe* (Lausanne-Paris, L'Age d'Homme, 2010. p. 506).



spécialiste de l'antiquité, comme une forme d'exil ou d'existence souterraine. La troisième étape, ce fut après 1953, après la mort de Staline : Lossev fit son retour dans la vie scientifique, mais dans un rôle nouveau d'antiquisant, loin, semblerait-il, des préoccupations du moment.

On aurait tort d'affirmer que la période de silence fut pour Lossev la seule période de « clandestinité ». En fait, toute sa vie sous le régime soviétique fut une existence clandestine, car les valeurs culturelles, intellectuelles et spirituelles qui étaient les siennes étaient pratiquement toutes sous le coup d'un interdit – que ce fût la vie religieuse, la scolastique médiévale, la philosophie russe ou la poésie du symbolisme russe. Ces interdits pouvaient se renforcer ou s'atténuer, mais ils ne disparurent jamais complètement, même dans les années 1980, considérées comme moins « carnassières ». Il suffit de rappeler l'histoire de son opuscule, Vladimir Soloviov (1983), qui faillit d'abord être envoyé au pilon, puis fut finalement interdit à la vente dans toutes les grandes villes du pays. Ce livre fut au sens strict, « condamné à la relégation », à Magadan entre autres, et dans des régions rurales éloignées de toute vie culturelle<sup>1</sup>.

Concernant l'expérience personnelle de Lossev, il y a trois types de clandestinité qu'il a supportés ou auxquels il a cherché une interprétation personnelle.

Le premier est une « clandestinité spirituelle » pratiquement involontaire, qui de son point de vue n'en était pas vraiment une – plutôt une solitude où l'esprit prenait de la hauteur, un asile d'élection pour la pensée surplombante et les âmes élevées. Là, règnent silence, lumière, musique, prière et compréhension mutuelle. Dans les années 1920, Lossev avait son « perchoir » : c'est ainsi qu'il appelait, reprenant une image gogolienne, l'entresol du 13, rue Vozdvijenka. C'était là son monastère, un asile pour la prière et la quête spirituelle. Son bureau de la maison de l'Arbat dans les années 1940-1980, c'était en fin de compte le même perchoir.

Le second type de clandestinité n'était plus intérieur, mais contraint, une clandestinité bien réelle, sociale ou plus concrètement « socialiste » : un contexte social et intellectuel étranger, la vie quotidienne au goulag, le baraquement où l'homme est promis à

---

1 Sur cette histoire voir pour plus de détails : Taho-godi A. A., « K 20-letiju vyhoda knigi A. F. Loseva VI. Solov'ev v izdatel'stve "Mysl'" » // VI. Solov'ev i kul'tura Serebrjanovo veka. K 150-letiju VI. Solov'eva i 110-letiju A. F. Loseva /Dir. Taho-godi A. A., Taho-godi E. A., M., 2005, p. 531–552 (Coll. «Losevskie čtenija»).

l'anéantissement aussi bien moral que physique dès lors qu'il se résigne à la perte de son individualité, de son « moi ».

Le troisième est une clandestinité, un souterrain à la Dostoïevski : un monde obscur et mauvais, chaotique, discordant – celui des sentiments et des instincts les plus vils, l'homme dressé contre Dieu, le monde de la trivialité petite-bourgeoise, auquel il prodigua sa plus vive attention en tant que philosophe et prosateur<sup>1</sup>. En prison et au goulag, au début des années 30, Lossev ne fit pas seulement connaissance avec les bas-fonds de la société socialiste, il traversa lui-même une crise profonde : « Sauvagement roués de coups, nous avons été reclus dans la clandestinité (le souterrain) » ; « mon âme est pleine d'indignation et d'une révolte forcenée contre les forces d'en-haut, même si ma raison me dit qu'il est absurde et vain de murmurer contre Dieu »<sup>2</sup> – tels sont les aveux contenus dans ses lettres du camp. Remarquons, sous sa plume, la rencontre et la conjonction, involontaire mais aucunement fortuite, de deux termes qui sont des mots clefs chez Dostoïevski : « souterrain » (= clandestinité – N.d.T.) et « révolte ». Se trouver dans le champ d'action de forces propres à Dostoïevski amène inmanquablement à adopter la langue de ses romans : lorsqu'on « vit comme chez Dostoïevski », on parle « à la Dostoïevski » – comme l'a justement remarqué Emil Dimitrov à propos des lettres écrites par Lossev alors qu'il se trouvait au camp<sup>3</sup>.

Sa prose, écrite essentiellement pendant les années 1930-1940, reflète les trois types de clandestinité mentionnés plus haut : la vie monastique dans le siècle, c'est la nouvelle « Le Météore » ; la vie du camp, c'est la nouvelle « Rencontre » et le récit « Bribes de conversations sur le chantier du Canal de la Mer blanche » ; la trivialité morale des petits bourgeois dans le roman *La Femme penseur* [Ženščina myslitel'], les récits « L'habitué des théâtres » [Teatral] et « Le mensonge plus fort que la mort » [Vran'ë sil'nee smerti] .

Dès les années 1920, époque de ses premières œuvres philosophiques – *Le Cosmos de l'antiquité et la science contemporaine* [Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka], *La Philosophie du nom* [Filosofija imeni], *La Dialectique de la forme artistique* [Dialektika hudožestvennoj formy], *Essais sur le symbolisme antique et la mythologie* [Očerki antičnogo simvolizma i mifologii], *La Dialectique du mythe* [Dialektika mifa] – Lossev s'était rendu compte que selon toute vraisemblance celui qui les lirait leur serait intellectuellement hostile.

---

1 Sur les œuvres en prose de Lossev, voir notre livre : Taho-godi E. A., *Hudožestvennyj mir prozy A. F. Loseva*, M., 2007.

2 Losev A. F., Loseva V. M., *Radost' naveki* (Lettres des camps) / Texte présenté par Taho-godi E. A. et Troickij V. P., M., 2005, p. 32.

3 Dimitrov È., « Dostoevskij i Losev v "bol'shom vremeni" » // *Dostoevskij : Materialy i issledovanija* (à paraître).

Il était impossible qu'une telle situation n'eût pas d'influence sur la manière dont l'auteur exposait ses conceptions, elle exigeait de lui non seulement un souci constant de la censure soviétique, mais aussi l'élaboration d'une forme spéciale d'exposé, et d'une terminologie qui serait capable de rendre compte des principes religieux et philosophiques les plus chers à l'auteur, mais d'une manière autant que possible masquée. D'où la volonté permanente « d'intriguer », de « stupéfier », selon les termes de S. Averintsev, le lecteur ennemi, afin qu'« à chaque instant, il se trouve devant autre chose que ce qu'il attend »<sup>1</sup>. Dans ce but, Lossev accentue ironiquement la proximité du mot « de l'autre », les objections de l'auteur prenant l'apparence d'une adhésion totale<sup>2</sup>. La distance narrative devenait en conséquence une grandeur variable, car, grâce à l'ironie de l'auteur à l'intérieur d'une seule et même phrase, la voix du « narrateur » devenait souvent indissociable de celle de ses adversaires.

La dimension polémique dans ses livres des années 1920 peut s'expliquer par la reprise des traditions propres aux *Jalons*, dont les échos sont particulièrement manifestes dans la *Dialectique du mythe*<sup>3</sup>. En même temps, consciemment ou non, Lossev suit la voie de son romancier préféré, Dostoïevski, dont les articles de journaux, les chroniques, « font intervenir une certaine personnalisation de l'idée »<sup>4</sup> : « Dostoïevski présente la théorie de son adversaire comme la position d'une personne et parfois même il donne à cette personne la possibilité de "s'exprimer sans réserve", ce qui met en lumière le bien-fondé, même relatif, de chacune des parties en débat »<sup>5</sup>. La poursuite de cette tradition favorise une certaine « dramatisation » des textes philosophiques de Lossev, les différentes idées se voient conférer le droit de posséder chacune leur voix propre, et l'exposé acquiert une forme qui n'est plus descriptive, mais polyphonique.

Dans les années 1930-1940, se consacrant désormais à la prose littéraire, Lossev passe à une manière quelque peu différente : maintenant, dans ses œuvres, l'auteur est doté d'un porte-voix, c'est Nikolai Verchinine, celui qui mène la controverse philosophique dans les nouvelles « Le Trio de Tchaïkovski » [Trio Čajkovskogo], « La Rencontre » [Vstreča], « Le

---

1 Averincev S. S., « "Mirovozzrenčeskij stil" : podstupy k javleniju Loseva » // Averincev S. S., *Sofija-Logos. Slovar'*, Kiev, 2001, p. 319. Pour plus de détails sur les procédés stylistiques utilisés par Losev dans ses travaux scientifiques, voir notre rubrique dans la monographie collective : Taho-godi A. A., Taho-godi E. A., Troickij V. P., *A. F. Losev – filosof i pisatel'*, M., 2003.

2 Cf. Bulygina T. V., Šmelev A. D. « Vozraženie pod vidom soglasija » // *Oblik slova. Sbornik statej pamjati D. N. Šmeleva*, M., 1997, p.137-147.

3 Cf. Taho-godi E. A., « A. F. Losev i tradicii "vehovskoj" social'no-filosofskoj publicistiki. K 100-letiju sbornika *Vehi* : 1909–2009 » // *Naučnye i učebnye tetradi Vysšej školy (fakul'teta) televidenija MGU im. Lomonosova*. N°2, janv. - mai 2010, M., 2010, p. 77–86.

4 Zykova G. V., *Žurnal kak literaturnaja forma*, M., 2006, p. 103.

5 *Ibid.*, p. 104.

Météore » [Meteor], dans le récit « Bribes de conversations sur le chantier du Canal de la Mer blanche » [Iz razgovorov na Belmorstroe], dans le roman *La Femme penseur*.

Pour Lossev, son principal devoir en tant que prosateur, c'était de montrer comment son anti-héros, le petit-bourgeois, se met en tête de devenir le centre du monde, d'assumer la mission de l'acteur principal. Pour lui, le temps est venu où le « petit homme » a enfin résolu pour lui-même le dilemme de Raskolnikov – « Qui suis-je, une créature tremblante, ou ai-je le droit? ». C'est pourquoi il ne rejoint pas la tradition de Pouchkine ou de Gogol, qui ont donné à voir au lecteur le « petit homme », et le lui ont fait prendre en pitié, mais adopte une autre façon de traiter ce phénomène, proche de Dostoïevski découvrant également la bassesse du « petit homme », sa scélératesse, et la puanteur de son « souterrain »<sup>1</sup>.

Le « petit homme » chez Dostoïevski cache souvent en ses tréfonds « l'antithèse de l'homme normal »<sup>2</sup>, autour de laquelle « s'amasse une sorte de bouillie, une boue puante, faite de ses doutes, de ses émotions, et pour finir, des crachats de « juges et de dictateurs », « fruits de son imagination », qui « se moquent ... à gorge sagement déployée »<sup>3</sup>. Tapi au fond de son souterrain, le « petit homme », tel

« une souris offensée, abattue et bafouée, sombre incontinent dans une rage froide, fielleuse, et surtout sempiternelle < ... > Elle entreprendra même de se venger, mais comme ça, par à-coups, à la petite semaine, sans quitter son poêle, *incognito*, pas plus convaincue de son droit à la vengeance que du succès de son entreprise »<sup>4</sup>.

Défendant « son propre, son libre vouloir, son propre et même son plus extravagant caprice, sa fantaisie, parfois exaspérée jusqu'à la démence... »<sup>5</sup>

Le « petit homme » finit par se déshabituer de la vie normale, à tel point qu'il ressent « ... à l'égard de la vie vivante, une sorte de dégoût »<sup>6</sup>. Il reconnaît que « même être des hommes, cela nous pèse parfois »<sup>7</sup>.

En représentant son « homme du souterrain », Dostoïevski avait « *exprès* rassemblé tous les traits susceptibles de produire un anti-héros »<sup>8</sup>, mais le « petit homme » ordinaire

---

1 Dostoevskij F. M., *Poln. sobr. soč* v 30 t., L., 1972–1988, T. 5, p. 104. En franç. : *Notes d'un souterrain*, Paris, 1972.

2 *Ibid.*, p. 104 et 53.

3 *Ibid.* et p. 55 (franç.)

4 *Ibid.*, p. 55 (franç.)

5 *Ibid.*, p. 79.

6 *Ibid.*, p. 178.

7 *Ibid.*, p. 179.

8 *Ibid.*, p. 178.

comportait chez lui assez de présupposés pour se changer en un semblable « anti-héros ». Ce qui chez Dostoïevski avait pour toujours ébranlé Lossev, de son propre aveu, c'était justement cette idée de « l'homme insignifiant, mesquin, faible, soudain conscient de l'abîme du cosmos autour de lui, et incapable de transcender son insignifiance, parfois même arrivant à s'en délecter »<sup>1</sup>.

Le tragique de l'époque moderne, pour lui, c'est que, restant une personne non encore tout à fait incarnée, et rien d'autre que, comme l'écrivait Dostoïevski, « l'antithèse de l'homme normal », le petit bourgeois à l'esprit rabougri, l'homme du souterrain s'est cru autosuffisant, s'est pris pour le centre du monde à la place de Dieu. Cette substitution prend des proportions et génère des conséquences également catastrophiques car c'est l'univers tout entier que le petit-bourgeois du souterrain essaie de changer en « prison de l'esprit, pleine de maléfice et de fureur »<sup>2</sup>, en un « souterrain nauséabond ».

Cette idée a trouvé son incarnation la plus forte dans le récit « L'amateur de théâtre ». L'intrigue en est simple. Le narrateur rencontre un ami d'enfance, Pétka ; il est frappé de voir à quel point cet homme, jadis habité par de grands idéaux, par l'amour de l'art et du théâtre au premier chef, s'est dégradé. Pétka raconte sans dissimuler l'histoire de sa chute morale, comment il s'est mis à haïr le théâtre avec tous ses spectateurs, jusqu'à y mettre le feu, sous l'empire d'une force obscure, venue de l'au-delà. Fait significatif, la perte morale de Pétka est montrée à l'aide de ses déplacements dans l'espace, à l'intérieur du théâtre. Dans sa jeunesse, il avait été l'habitué du poulailler, endroit réservé « à la société la plus haute, qui ne se distingue de la haute société que par le manque d'argent et l'impossibilité de payer un billet plus cher »<sup>3</sup>. Ensuite, lorsqu'il renonça à entrer à l'université pour aller travailler à la poste, il ne s'installa pas seulement dans « une chambre basse de plafond, sale, malodorante »<sup>4</sup>, mais au théâtre « il se trouva chez lui au parterre »<sup>5</sup>, « au dernier rang du parterre »<sup>6</sup>. Mais sa dégringolade ne s'arrête pas là. Avant d'incendier le théâtre, par les coulisses et un escalier raide descendant sous la scène, il arrive au niveau le plus bas, « au-dessous du trottoir »<sup>7</sup>, dans « une immense cave, occupant tout l'espace sous le théâtre »<sup>8</sup>. Ainsi l'espace du théâtre est assimilé à l'espace

---

1 Losev A. F., « V poiskah smysla ». Entretien avec V. Erofeev // *Voprosy literatury*, 1985, № 10, p. 210.

2 Losev A. F., « Ja soslan v XX vek... », T. 1, M., 2002, p. 541.

3 *Ibid.*, p. 82.

4 *Ibid.*, p. 78.

5 *Ibid.*, p. 84.

6 *Ibid.*, p. 95.

7 *Ibid.*, p. 94.

8 *Ibid.*

du monde et le théâtre prend les dimensions d'un symbole, celui du théâtre – monde, que veut détruire cet homme moralement anéanti, *l'homme du sous-sol*.

La hiérarchisation de l'espace est l'une des particularités de la prose lossévienne : les bas-fonds du monde moral, quel que soit le nom qu'on leur donne, le sous-sol ou la cave dans laquelle descend notre héros pour mettre le feu non seulement au théâtre mais à la « vraie vie », sont clairement opposés aux régions élevées de l'âme. Cette hiérarchie spatiale explique aussi le choix de son nom, Verchinine (le « verchina », le sommet – N. d. T.). Ce nom de famille tend à indiquer qu'il est l'un des occupants de l'étage supérieur de la vie, de son grenier : il est formé sur la même racine que le nom dont l'auteur avait baptisé les pièces qu'il occupait lui-même rue Vozdvijenska (Verkhouchka). Justement, dans le récit « Le météore », Verchinine oppose le mathématicien famélique, homme de culture, habitant du grenier, à « la propriétaire stupide, qui habite en bas »<sup>1</sup>. Verchinine et ses pareils sont haïs et méprisés par la foule des « petits hommes », qui au contraire acclame son « antéchrist minuscule », Épichka, dans le récit du même nom. S. Boulgakov écrivait dans son article « Le drame intérieur de Herzen » que la seule chose qui puisse faire contrepoids à l'esprit petit-bourgeois, c'était la religion, car « le principe satanique du monde, le " prince de ce monde", c'est justement l'incarnation de cet esprit »<sup>2</sup>.

Il est naturel qu'à l'époque où triomphe *l'homme du sous-sol*, des gens tels que Verchinine soient des « hommes de trop ». Ils sont voués à la mort, qu'elle survienne dans la solitude comme pour le Verchinine du « Météore » ou qu'ils soient envoyés en camp de travail comme le Verchinine de « La rencontre »<sup>3</sup> ou de « Bribes de conversations sur le chantier du canal de la Mer Blanche », ou qu'ils meurent en prison comme l'imagine ce même Verchinine dans *La Femme penseur*. Le seul salut pour eux est d'adopter une nouvelle langue, la langue d'Ésope, de ne s'exprimer plus que par sous-entendus, réinterprétations ironiques des lieux communs propres à l'époque. Il n'est pas question ici de duplicité ou de complaisance à l'égard du pouvoir, mais d'une sorte d'écriture codée, cryptée, d'un « code » linguistique nouveau, qui ne véhicule pas la culture soviétique, la culture dominante, et permette ainsi d'exprimer ses idées, et d'en faire ici la propagande sans doute de manière dissimulée, presque clandestine, comme le font tous les héros de Lossev, réfléchissant, à première vue, sur des choses tout à

---

1 *Ibid.*, p. 264

2 Bulgakov S. N., *Duševnaja drama Gercena* // Bulgakov S. N., *Sočinenija* v 2 t, t. 2, M., 1993, p. 127.

3 Losev A. F., « Ja soslan v XX vek... », *op. cit.*, p. 407.

fait éloignées de la réalité sociale – sur la musique (« Une rencontre »), la technique (« Bribes de conversations... »). Ce « discours biaisé » comme l'a défini à la manière de Bakhtine K. Issouпов, est utilisé aussi bien par le héros préféré de Lossev, Nikolai Verchinine, que par l'auteur lui-même – avec une évidence particulière dans sa prose littéraire, mais également dans ses écrits strictement scientifiques.

En même temps, depuis les années 1930, Lossev change délibérément d'apparence extérieure, il sort coiffé non du chapeau de l'« intellectuel », mais désormais exclusivement du galurin « prolétaire ». Ce dernier a fait son apparition dans sa garde-robe, apparemment, à l'époque du camp sur le canal de la Mer Blanche ou peu de temps après sa libération. C'est coiffé de ce galurin qu'il figure sur les photos prises dans le Caucase en 1936, 3 ans après être sorti du camp, et il ne cessera de le porter jusqu'à la fin de sa vie. Il faut remarquer que c'est précisément coiffé de cette façon que Verchinine est également représenté alors qu'il travaille au chantier du canal dans la nouvelle « Une rencontre ». Le galurin apparaît sur sa tête pour confirmer sa propre conviction sur lui-même d'appartenir à « l'intelligentsia », son rapport à l'intelligentsia (comme celui de l'auteur) étant proche de celui des recueils *Les Jalons* et *De profundis*, dont les auteurs faisaient porter à l'intelligentsia libérale russe toute la responsabilité des révolutions de 1905 et 1917<sup>1</sup>. Il est curieux de constater que dans l'interview de 1985, le passage sur l'intelligentsia est plein du même défi, du même désir d'épater, que les paroles de son héros dans les années 1930 et 1940 : « On a bien dit que Dostoïevski n'était pas un représentant de l'intelligentsia, ni Vladimir Soloviev, ni moi non plus d'ailleurs. Mes idées ne sont pas les siennes. Au vrai, qu'est-ce que l'intelligentsia? La liberté de pensée bourgeoise-libérale, c'est ça? Je ne peux pas (avec une insistance dans la voix) la supporter. Dostoïevski ne fait partie ni de l'intelligentsia ni des écrivains russes classiques, alors que Tolstoï, oui. C'est pourquoi ce dernier m'est, bien entendu, étranger »<sup>2</sup>. Pour Lossev son galurin était aussi un masque, presque un attribut de la garde-robe du clandestin, et en même temps il avait ouvertement pour fonction d'épater le bourgeois. Coiffé de couvre-chef « prolétarien », que les peintres et les sculpteurs soviétiques avaient immortalisé sur la tête de Lénine, Lossev se moquait clairement de la communauté

---

1 Sur la façon dont Lossev voyait ces recueils cf. : Taho-godi E. A., « A. F. Losev v istoričeskom prostranstve meždu *Vehami* i *Iz glubiny* (o proze Loseva i o treh zabytyh publikacijah 1918 goda v gazete *Žizn'*) » // *Sbornik Vehi v kontekste ruskoj kul'tury* / Dir. Taho-godi A. A, Taho-godi E. A. Texte établi par Taho-godi E. A. (Coll. « Losevskie čtenija », M., 2007, p. 368–409).

2 Losev A. F., « V poiskah smysla », *op. cit.*, p. 222.

prolétarienne qui l'entourait et qui aurait voulu, lui le philosophe et le moine, le rendre pareil à l'un des siens. Dans une lettre des années 1970, il compose un véritable hymne parodique à la gloire du galurin dans lequel il dit tout net :

« ...je suis né non pour être un bourgeois mais au contraire pour épater la bourgeoisie, c'est pourquoi la morale bourgeoise avec ses cuisines et ses bureaux bien propres, je l'ai toujours soit dénoncée soit flattée, mais étonnamment mes flatteries étaient toujours prises pour une forme de dérision ... pour la morale bourgeoise je suis trop voyou, il y a toujours une force invisible qui me pousse invinciblement à me gausser de la prospérité bourgeoise »<sup>1</sup>.

Ici, Lossev ne parle pas seulement, bien entendu, de la mesquine morale quotidienne propre à la bourgeoisie. Pour lui le socialisme lui-même est toujours bourgeois car il est une forme de médiocrité de l'esprit. Et c'est bien précisément au petit bourgeois dans le sens le plus large du terme qu'il oppose le moine qui est son héros dans la *Dialectique du mythe*, et Nicolas Verchinine, le philosophe amateur d'art, héros de sa prose.

Dans les dernières années de son œuvre on voit apparaître clairement le désir de se créer encore un autre masque – celui du professeur d'université, antiquisant, empruntant désormais les voies marxistes. L'analyse des travaux scientifiques écrits pendant cette période peut montrer qu'il s'agit bien d'un masque, mais il est encore plus facile de le sentir à la lecture d'un court dialogue avec lui-même intitulé « L'impondérable », écrit en 1971 mais publié seulement en 1996.

Le caractère paradoxal de ce texte vient de ce que le processus par lequel l'auteur crée son propre masque – celui du professeur un peu toqué qui se sent « comme un cosmonaute »<sup>2</sup> et fait à son interlocuteur imaginaire l'effet d'un « premier danseur aérien, dans le ballet de la pensée », un enthousiaste bizarre mais utile à notre société –, se retourne en moquerie non seulement à l'égard de cet interlocuteur, mais à l'égard de tout son auditoire profane, et chose encore plus inattendue, se conjugue avec ce qui est presque une confession de l'auteur, des aveux extrêmement sincères disséminés à travers le texte. Ainsi, lorsque Lossev dit « je me bats en silence », ou « pour mes idées j'ai versé en abondance mon sang et ma sueur »<sup>3</sup>, ou « pour cela il arrive qu'on soit mis à la cave, gardé au frais et secoué avant utilisation »<sup>4</sup>, les

---

1 Cf. Taho-godi E. A., « Gigan » // Taho-godi A. A., *Losev, op. cit.*, p. 474.

2 Losev A. F., « Ja soslan v XX vek... », *op. cit.*, p. 561.

3 *Ibid.*, p. 567.

4 *Ibid.*, p. 566.



initiés perçoivent immédiatement une allusion à son arrestation en 1930. Il avoue qu'il a lutté pour ses idées « ce qui parfois ne l'empêchait pas d'en rire »<sup>1</sup>, que si Nils Bohr a regretté de « ne pas encore disposer d'une théorie assez folle pour expliquer ce qui se passe à l'intérieur de l'atome », Lossev lui, regrette de n'avoir pas encore été capable « d'élaborer une théorie assez folle pour expliquer l'histoire »<sup>2</sup> – comme s'il ne savait plus que, à ce moment, l'histoire était considérée comme expliquée une fois pour toutes par la doctrine marxiste sur les formations socio-économiques. Ou encore son récit sur les idées qui se trouvent à la base de ses livres des années 1920, exclues du champ de la recherche scientifique tandis que leur auteur était voué à l'anathème au XVI<sup>e</sup> congrès du parti : là encore il s'agit à l'évidence d'une démarche d'auto-dévoilement. C'est de façon métaphorique que Lossev parle de la foi en Dieu, d'immortalité, de résurrection des morts, utilisant les images détournées de « cosmos », d'« apesanteur » (d'où le nom de ce récit, visiblement inspiré par les mots de l'Évangile selon lesquels le joug du Christ est « léger »). L'auteur semble avouer par inadvertance que tout son texte est fondé sur « la symbolique de l'amour »<sup>3</sup>, celui-ci n'étant pas défini autrement que comme « la vision des idées ». Lossev joue audacieusement avec les mots et les sens. Ainsi « Jupiter » est pour lui une façon détournée de désigner le Dieu du christianisme, qui est « plus haut et plus profond que votre roi de la nature » et les mots selon lesquels il voit pour lui-même « en perspective – Jupiter »<sup>4</sup>, rappellent la *Divine Comédie* où Jupiter, le sixième ciel, sont liés à une réflexion sur le caractère inconcevable de la justice céleste, opposée au jugement imparfait des mortels. On comprend bien que c'est justement sur ce Jugement suprême que compte l'auteur.

Ainsi, tout au long des années où Lossev, avec un profond sérieux, émaillait ses travaux universitaires de citations d'auteurs marxistes et autres courbettes à l'intention du pouvoir, que le lecteur non initié pouvait prendre pour le signe que le philosophe s'était définitivement « reconstruit » et qu'il parlait sans masque, en son nom à lui, il revenait au contraire à une manière narrative caractéristique de ses livres des années 1920. Ce jeu périlleux avec les mots et leur sens, avec les changements d'intonation, ce balancement à la frontière de ce qui est permis, est encore plus net dans ses interviews, dans ses *Entretiens avec Tchalikov*, dans les textes qui sont entrés dans la composition du livre *Audace de l'esprit*.

---

1 *Ibid.*, p. 567.

2 *Ibid.*, p. 569.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Dans l'introduction de 1934 à son traité *Histoire des doctrines esthétiques*, Lossev voit justement dans ces « acrobaties » intellectuelles forcées cet « éros abstrait et dialectique » qui a fait vivre tant de philosophes de portée universelle et auquel il est lui-même resté fidèle, lui « le petit philosophe dans l'Union soviétique »<sup>1</sup> si énorme et si étrangère. Cet « éros abstrait et dialectique » n'était pas autre chose que le service de la vérité et une soif de liberté de pensée.

Lossev lui-même, tout comme sa prose cachée publiée à titre posthume après la chute du régime, sont des manifestations de la culture clandestine soviétique. La valeur toute spéciale de cette prose, c'est qu'elle parle des phénomènes de « l'homme du souterrain » et du « monde souterrain » de l'intérieur, avec une intensité émotionnelle toute particulière qui fait souvent penser à une confession, mais qu'en même temps elle porte témoignage sur les cataclysmes intellectuels et spirituels propres à l'histoire russe du XX<sup>e</sup> siècle avec une précision presque documentaire, malgré – ou peut-être grâce à – ce haut degré de symbolisation qui lui est propre.

Trad. Françoise Lesourd

---

1 Losev A. F., *Forma. Stil'. Vyraženie*, M., 1995, p. 332.



II  
LA CLANDESTINITE  
DANS L'HISTOIRE ET DANS LA CULTURE RUSSES



## VOLTAIRE CLANDESTIN EN RUSSIE

Piotr Zaborov, Saint-Pétersbourg

À première vue, on serait tenté de considérer que Voltaire a connu en Russie un destin plus qu'heureux. Parmi les écrivains et les penseurs étrangers, même parmi les plus éminents, les plus célèbres, même parmi ceux dont la contribution à la culture universelle est d'une importance exceptionnelle, rares sont ceux qui ont connu une telle fortune.

On sait que la première mention du nom de Voltaire dans un texte russe imprimé date de 1735. On peut se faire une idée de l'intérêt persistant qu'il suscita pendant les trois siècles suivants en étudiant « Voltaire en Russie », bibliographie assez complète quoique non exhaustive éditée par la « Bibliothèque de littérature étrangère »<sup>1</sup>. De nos jours, par-delà tout le reste, c'est l'Internet omniprésent qui nous en administre la preuve. Et pourtant il n'empêche que tout ce qu'a écrit Voltaire est loin d'être parvenu au lecteur russe par les voies légales ; d'où le sujet de ce bref exposé.

Au milieu des années 1950, L. I. Emeliakh, une chercheuse du Musée d'histoire de la religion et de l'athéisme auprès de l'Académie des sciences de l'URSS, fit paraître dans le premier numéro du bulletin annuel de ce musée un article au titre accrocheur : « Un premier pamphlet russe contre la Bible » [Pervyj pamflet v Rossii protiv Biblii]. Le sous-titre était : « Un épisode de l'histoire du "Voltaire russe" en copies manuscrites au XVIII<sup>e</sup> s. » [Iz istorii russkogo "rukopisnogo Vol'tera" XVIII v.]. Le texte avait été découvert à la Bibliothèque publique d'État (Bibliothèque Nationale de Russie) dans le fonds Andreï Titov, un historien, ethnographe et collectionneur réputé de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Il semble que cette chercheuse à l'origine était tout à fait sincère quand elle estimait avoir mis à la disposition du public scientifique une manifestation précoce de la libre pensée en Russie. Mais V. S. Lioublinski, grand spécialiste de Voltaire à cette époque, alerté on ne sait comment, se mêla de cette histoire, ce qui donna lieu à la précision qui figure dans le sous-titre déjà mentionné. Au demeurant, il aurait été possible dès le début de déceler en ce texte une traduction, car il était intitulé « Instruction du gardien des capucins de Raguse à son

---

1 Voir : *Вольтер в России. Библиографический указатель. 1735-1995. Русские писатели о Вольтере (Стихотворения, статьи, письма, воспоминания)*, М., «Рудомино». 1995.

2 Voir : Смирнов Я. Е., *Андрей Александрович Титов (1844-1911)*, М., 2001.

frère surnommé le pouilleux, partant pour la Terre promise » [Nakaz ragužskogo kapicinskogo straža bratu, po prosvaniju všivomu, uhodjaščego v obetovannuju zemlju]<sup>1</sup>.

Il s'agissait en effet d'une traduction datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle d'un pamphlet de Voltaire : « Instruction du gardien des capucins de Raguse à Frère Pédiculoso partant pour la Terre Sainte », pamphlet paru pour la première fois en 1768 et qui prend la forme d'une parodie des pieuses recommandations que l'on fait à des pèlerins avant leur départ pour les Lieux Saints. Chacun des vingt paragraphes de ce texte réfute ou met en doute un passage de l'Ancien ou du Nouveau testament, et même si sa version russe était très condensée par rapport à l'original il était totalement impensable de faire paraître en Russie une œuvre aussi séditeuse. Ce pamphlet ne pouvait être diffusé que sous la forme de copies manuscrites, et ce fut le cas pendant de nombreuses décennies, à un rythme assez irrégulier. Au total il nous est parvenu un nombre non négligeable de ces copies, surtout si l'on considère que le pouvoir, la censure (religieuse ou non) déployaient une grande énergie pour les retirer de la circulation, quand leur destruction n'était pas le fait de leurs détenteurs eux-mêmes : les avoir chez soi était loin d'être sans danger, que ce soit pour les lire, ou pour pour les faire lire, et on pouvait très bien payer cela de la perte de sa fonction, de son titre, voire de sa liberté.

En témoigne par exemple le sort du recueil manuscrit le plus riche et le plus intéressant, qu'eurent entre les mains un grand nombre de lecteurs à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « Bibliothèque du bon sens ou Recueil d'œuvres qui importent pour le salut de l'âme » [Biblioteka zdravogo rassudka ili Sobranie važnyh sočinenij dlja spasenija]. En quatre chapitres regroupés en deux tomes, on trouve là entre autres six écrits anticléricaux de Voltaire, dont l'« Instruction » déjà mentionnée, le « Sermon des cinquante » (1762), le « Catéchisme de l'honnête homme ou Dialogue entre un caloyer et un homme de bien » (1763), « L'Empereur de Chine et frère Rigolet » (1768) et « Épître à Uranie. Le Pour et le Contre. Á Mme de Rupelmonde » (1722).

Ce n'est pas un hasard si ce recueil fut découvert, autour de 1960, par deux chercheurs, l'un de Leningrad et l'autre de Moscou, qui travaillaient indépendamment l'un de l'autre aux Archives historiques centrales d'État à Moscou. Le recueil était conservé dans le fonds secret de la III<sup>e</sup> section de la Chancellerie privée de Sa Majesté impériale, où il avait, bien sûr, été déposé en sa qualité d'« écrit clandestin », susceptible de « pervertir les esprits » : la

---

<sup>1</sup> Voir : *Ежегодник Музея истории религии и атеизма*, I, М.-Л., 1967, pp. 402-410.

troisième section était sous le règne de Nicolas I<sup>er</sup> le principal organe d'investigation et de surveillance politique<sup>1</sup>.

D'autres choix d'écrits comparables de Voltaire circulaient à l'époque en Russie, y figuraient par exemple « Le dîner du comte de Boulainvilliers » et une pièce-pamphlet « Saül » que Voltaire définissait comme un « hyperdrame héroï-comique ».

Le destin de cette petite pièce est assez typique pour les œuvres antibibliques de Voltaire. Dès le mois de décembre 1762 elle commence à circuler en manuscrit et au mois d'août 1763 elle est déjà imprimée à Paris. Nous connaissons quelques lettres de Voltaire qui contenaient le désaveu de cette pièce, mais on peut se limiter à une seule, celle qu'il adresse le 13 août 1763 à son neveu, Alexandre Marie François de Paule de Dompierre d'Hornoy : « Je mets entre vos mains l'affaire la plus importante. Il s'agit d'une farce anglaise indignement tirée de la sainte Écriture, qu'on dit faite par ces coquins d'Anglais. Quelque polisson s'est avisé d'imprimer à Paris et de débiter sous mon nom cette facétie anglicane. Il est important pour votre salut que votre oncle ne soit pas excommunié, attendu qu'en étant mon héritier, vous seriez damné aussi par le troisième concile de Latran. Je vous remets le soin de mon âme et vous embrasse de tout mon cœur »<sup>2</sup>. Et un peu plus tard il fait parvenir à son ami Etienne-Noël Damilaville une note pour être insérée dans les journaux où il déclare avec beaucoup d'énergie « qu'on ne connaît point à Genève cette rapsodie ; qu'un tel abus n'y serait pas toléré, et qu'il n'y est pas permis de tromper ainsi le public ». Bien sûr, Voltaire était très prudent : au mois d'août déjà, un relieur parisien a été emprisonné pour avoir en sa possession 62 exemplaires de cette prétendue traduction, et, proscrite en France, elle a été également condamnée à Rome<sup>3</sup>.

Pour ce qui concerne la Russie, la situation était quasiment désespérée et presque toutes les tentatives de publier ces « productions impies » de Voltaire se soldèrent par un échec. Ainsi, en 1786, Ivan Bogaevski, traducteur de l'Académie des sciences, entreprit la traduction du « Catéchisme de l'honnête homme », l'imprimeur se mit même au travail, mais bientôt tout fut arrêté « en raison d'affaires de la plus haute importance » (ce qui se révéla vite n'être qu'un prétexte. et non la véritable raison de cette décision)<sup>4</sup>.

1 Voir : Персиц М. М., « Русский атеистический рукописный сборник конца XVIII – начала XIX в. », in : *Вопросы истории религии и атеизма*, VII, М., 1959, pp. 361-409 ; Голодко А. И., « Библиотека здравого рассудка – энциклопедия атеизма конца XVIII – начала XIX века », in : *Вопросы философии*, 1962., № 5, pp. 130-135.

2 Voltaire, *Œuvres complètes*, T. 110, Voltaire Foundation, Oxford, 1973, p. 353.

3 Querard J.-M., *La France littéraire*, X, Paris, 1839, p. 318.

4 Семенников В. П. , *Собрание, старающееся о переводе иностранных книг*, СПб., 1913, p. 65-66.



Ainsi, le principal moyen de faire connaître au lecteur russe le combat de Voltaire contre l'Église resta pour quelques décennies la confection et la diffusion de copies d'après des traductions anonymes. Cela se présente sous la forme de feuillets séparés, regroupés selon des combinaisons et un ordre de succession variables au sein de volumineux cahiers où figurent également d'autres représentants de la libre-pensée, occidentaux (comme Holbach, Charles Borde, Nicolas Fréret) ou russes (comme Dmitri Gortchakov).

Vraiment, c'était là une occupation risquée, et qui demandait une grande vigilance. Ainsi, en 1771, c'est à dire à une époque où Catherine II gouvernait de manière relativement libérale, sur la dénonciation d'un Grec, Afanassii Diris, fut intenté un procès à un marchand du nom de Strougovchtchikov, accusé de blasphème : parmi d'autres chefs d'accusation on lui reprochait la possession d'un « Voltaire manuscrit ». En 1795 (période où l'on pourchasse avec toujours plus de vigueur la « pensée non-conforme », et cela n'est certes pas étranger à la réaction de Catherine II et de son entourage face à la Révolution française) on accuse d'un crime analogue Mikhaïl Elfimov, auditeur du régiment de grenadiers de la garde impériale. Trois ans plus tard, sous le règne de Paul I<sup>er</sup> (qui s'oppose encore plus énergiquement que sa défunte mère à la pénétration en Russie de « l'infection française »), c'est le tour d'un marchand moscovite, Anissime Smyslov. Dans les deux cas la dénonciation s'appuie sur un seul et même point : la détention par les accusés de copies d'écrits anticléricaux de Voltaire. On doit à la vérité d'ajouter que l'un comme l'autre se repentirent, en vertu de quoi les châtiments furent des plus modérés : ne furent prises contre eux que des mesures de nature administrative<sup>1</sup>.

On ne connaît aucune autre action en justice de ce type au cours des années qui suivirent, mais toute manifestation d'intérêt pour le « Voltaire clandestin » continua à susciter l'agacement du pouvoir et à déclencher des poursuites de sa part autant que c'était possible. Un épisode signalé à deux reprises par des chercheurs est particulièrement curieux à cet égard. Il s'agit de la circulation, dans les années 1840, de documents de cette nature dans les milieux «fédoséieviens», c'est à dire parmi les Vieux-Croyants appartenant à « l'Entente de Fédosséiev » (« Федосеевское согласие »), comme on l'appelait. À la fin des années 1880, Andreï Titov (dont il a déjà été question) s'intéressa à cet épisode très curieux et cita dans les pages de l'organe de la Société impériale d'Histoire et d'antiquités russes auprès de l'Université de Moscou l'une des « dépositions » d'un certain I. P. Sipiaguine à propos des

---

<sup>1</sup> Voir : Коган Ю. Я., « Из истории распространения антихристианских памфлетов Вольтера в России в XVIII веке », in : *Вопросы истории религии и атеизма*, III, М., 1956, pp. 253-377.

Vieux-Croyants de Moscou, « Dépositions jour par jour sur les vieux-croyants de Moscou » [Dnévnye dozornye zapisi o moskovskih raskol'nikah]<sup>1</sup>.

Plus tard cette même déposition fut publiée à deux reprises avec plus de précision, mais il n'est pas sans intérêt d'en proposer ici des extraits : « On entend dire par les fidèles de la paroisse du cimetière de la Transfiguration, – écrit Sipiaguine dans sa dénonciation en date du 23 février 1848, – qu'à leur grand étonnement une hérésie inouïe apparaît parmi les membres de l'Entente de Fédosséiev ». Et il poursuit en citant les noms et prénoms de gens « de condition modeste » qui « affirment que Voltaire, célèbre dans l'Europe entière, a prouvé de manière tout à fait convaincante qu'il est inutile d'observer les périodes de jeûne, de révéler les saints, et qu'il est tout à fait légitime de mettre à mort les moines. Ils disent que ses écrits enseignent à vivre avec les femmes hors des liens du mariage, en toute liberté. Il faut noter que les personnes mentionnées citent abondamment les œuvres de Voltaire »<sup>2</sup>. Il s'agit bien entendu de Voltaire en version manuscrite, puisque ces œuvres ne parurent en russe ni à cette époque ni par la suite.

Il faut ajouter à ce qui a été dit que dès le début des années 1780 avait été diffusé en Russie un grand nombre de copies d'un petit texte apocryphe intitulé « Lettre de Monsieur Voltaire aux docteurs de l'Église et aux théologiens » [Pis'mo g-na Vol'tera k učiteljam cerkvi i bogoslovam] accompagné des objections et des réponses de l'archevêque de Moguilev, Georgui Konisski (1717-1795). Mais cela prit fin en 1867 lors d'une publication en parallèle dans la revue religieuse *Domachniaia Beseda (La Causerie du foyer)* (dans un premier temps d'après le manuscrit de Sainte-Sophie de Kiev ne furent publiées dans les Travaux de l'Académie religieuse de Kiev que les réponses de ce prélat savant)<sup>3</sup>.

Maintenant passons à « La Pucelle d'Orléans », poème héroï-comique, la plus célèbre des œuvres anticléricales de Voltaire. On sait que la première édition en 15 chants parut en 1755 à Louvain (en fait à Francfort-sur-le-Main) et que peu après Voltaire nia en être l'auteur. Dans les années qui suivirent, de nombreuses éditions pirates de ce poème eurent lieu, et ce n'est qu'en 1762 que Voltaire en reconnut la paternité. On peut considérer comme définitive l'édition en 21 chants qui parut en 1771. Elle fut imprimée pour l'essentiel à Amsterdam

1 Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете, 1892, I, 2, p. 180.

2 Voir p. ex : Коган Л. А., Крепостные вольнодумцы (XIX век), М., Наука, 1966, p. 56-57.

3 Труды Киевской Духовной академии, 1866, июль, p. 554 ; Домашняя беседа, 1867, №№ 46-48.

(clandestinement) et à Genève (légalement), mais on parle aussi de Londres. En même temps, par suite des difficultés rencontrées avec la censure et des obstacles mis par les autorités religieuses le poème circula sous forme de copies manuscrites dont bon nombre ont été retrouvées jusqu'à nos jours dans divers fonds d'archives et bibliothèques en France, en Allemagne, en Suisse, en Belgique, aux États-Unis et ailleurs.

La première traduction en russe de « La Pucelle » (en prose) était anonyme, elle date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et ses copies manuscrites circulèrent longtemps dans les milieux cultivés. C'est à peu près à la même époque qu'Ivan Khemnitser et Iouri Hedelinski-Meletski, ainsi que trois autres auteurs inconnus s'attelèrent à une traduction en vers. En 1825, à Mikhaïlovskoe, Pouchkine entreprit une traduction qui ne dépassa pas les quinze premiers vers et ne devait être rendue publique qu'en 1884, dans les colonnes de la revue *Rousskaïa Starina (Le Passé russe)*. Et enfin, deux autres traductions, celles de Fiodor Karine et de Fiodor Kartsev ne nous sont point parvenues. Le seul à avoir poussé assez loin cette traduction fut Dmitri Efimiev, colonel d'un régiment d'artillerie, et encore son travail ne fut-il mené à bien que jusqu'au onzième chant en raison de sa mort prématurée survenue en 1804. Ses contemporains portaient son travail en haute estime : à ce propos on peut citer la curieuse annotation d'un certain Ivan Ereméiev le 12 janvier 1835 qui, après avoir recopié la traduction en prose de « La Pucelle », y joignit la traduction par Efimiev du cinquième chant et ajouta cette remarque pleine d'affliction : « Quel dommage que le colonel Efimiev n'ait traduit en vers si beaux et si plaisants à l'oreille que dix chants de ce célèbre poème, et que je n'aie réussi moi-même à recopier que le cinquième de ces chants »<sup>1</sup>.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle la tâche entreprise par Efimiev fut poursuivie et achevée par Hippolyte Stremoukhov et les copies de la traduction ainsi réalisée furent pour le public russe la principale manière de lire « la Pucelle ». (Notons en passant que tout le poème fut traduit en vers à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Pavel Kazanovitch, mais cette traduction est restée en manuscrit dans ses archives)<sup>2</sup>.

Il en fut ainsi jusqu'en 1924, date à laquelle pour la première fois cette œuvre fut éditée sur le sol russe, dans une traduction bien antérieure : elle était le fait de Nikolaï Goumiliov, fusillé en 1921, de Gueorgui Ivanov et Gueorgui Adamovitch, émigrés respectivement en 1922 et 1923, et de Mikhaïl Lozinski, lequel fut contraint d'assumer en

---

1 Voir : Заборов П. Р., « Орлеанская девственница Вольтера в русских рукописных переводах », in : XVIII век, X, Русская литература века и ее международные связи, L., 1975, pp. 247-250.

2 Bibliothèque Nationale de Russie, Dépôt des manuscrits, Fonds 326 (E. P. Kazanovitch), № 349, 106 ff.

outre la tâche du responsable de la publication. Ce dernier mit en exergue de la traduction l'ébauche laissée par Pouchkine<sup>1</sup>.

Il ne fallut pas aussi longtemps pour que les lecteurs russes accèdent à deux ouvrages historiques de Voltaire, « Histoire de Charles XII, roi de Suède » (1727) et « Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand » (1759-1763). Bien que le premier de ces deux ouvrages soit une biographie du légendaire roi-guerrier de Suède, ce récit captivant n'accorde pas moins d'importance à son principal adversaire (« son rival de gloire »), le tsar russe Pierre Alexiowitz. Voltaire est presque enthousiasmé par lui, non seulement parce qu'il est le vainqueur de ce long affrontement entre deux monarques européens, mais parce qu'il est le tsar-réformateur d'un immense pays : « Il résolut d'être homme, de commander à des hommes et de créer une nation nouvelle. Plusieurs princes avaient avant lui renoncé à des couronnes par dégoût pour le poids des affaires ; mais aucun n'avait cessé d'être roi pour apprendre mieux à régner : c'est ce que fit Pierre le Grand ». Pourtant, à plusieurs reprises Voltaire fait aussi état de la sauvagerie des mœurs russes, de la cruauté du tsar lui-même, de la basse extraction de l'impératrice Catherine I<sup>e</sup>, et de quantité d'autres choses dont l'évocation ne pouvait manquer d'agacer le pouvoir en place.

Quant à l'« Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand », où il n'était question que de la Russie, les cercles officiels et académiques lui réservèrent un accueil encore plus froid, même si cet ouvrage avait été entrepris à l'initiative de la cour de Pétersbourg et mené à bien avec son concours. Au lieu du panégyrique attendu, au lieu de la glorification de tous les actes de Pierre, la plume de Voltaire donnait un récit plus ou moins objectif, et parfois assez sévère, de son règne : n'étaient passés sous silence ni la répression impitoyable de la révolte des strelets (« ...il crut devoir étonner et subjuguier pour jamais l'esprit de la nation par l'appareil et par la multitude des supplices »), ni la défaite des troupes russes devant Narva (« la défaite inouïe de Narva »), ni l'échec de la campagne militaire de 1711, ni le destin tragique du tsarevitch Alexeï, ni la manière féroce dont Pierre se conduisit avec William Mons et sa sœur, ni même les bruits selon lesquels le tsar aurait été empoisonné par son épouse.

D'une manière générale l'administration russe suivait avec une extrême attention tout ce qui s'écrivait et s'imprimait en Occident au sujet de la Russie et elle s'efforçait par tous les moyens de faire obstacle à la parution et à la diffusion de tels écrits. On pourrait citer quantité

---

<sup>1</sup> Вольтер, *Орлеанская девственница*, М.-Лд, 1924 (2<sup>e</sup> éd. – 1935).

de circonstances où des diplomates russes prirent une part active à cette entreprise. Catherine II elle-même réussit à empêcher que soient éditées les « Anecdotes sur la révolution de Russie en 1762 » de Claude-Carloman de Rulhière, parce qu'elle y était mise en cause, etc. Quant à la publication de tels ouvrages en Russie, il ne fallait bien sûr pas y compter.

Et cependant tout cela ne faisait qu'exciter la curiosité des Russes : ils étaient loin d'être indifférents à l'opinion des étrangers sur leur pays, surtout lorsqu'il s'agissait d'étrangers qui faisaient autorité et étaient aussi illustres que Voltaire. C'est ce qui explique pourquoi l'« Histoire de Charles XII », dans une traduction anonyme datant de 1746, connut, sous la forme de copies manuscrites, une diffusion relativement large. Il en fut de même pour la première partie de l'« Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand », dans une traduction de 1761, due à « N.K., étudiant de l'Université impériale de Moscou », c'est à dire Nicolas Bantych-Kamenski, qui deviendra plus tard un historien et un paléographe de renom<sup>1</sup>. On doit à la vérité de rappeler qu'en 1767 Fiodor Émine, homme de lettres et traducteur connu dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, soumit à l'imprimerie de l'Académie des sciences une traduction de cet ouvrage de Voltaire, et reçut même l'autorisation nécessaire, mais qu'il se ravisa ensuite, redoutant très vraisemblablement les difficultés et les ennuis possibles, et préféra écrire, en toute hâte, sa propre « Histoire de la Russie » qui sortit sans encombre en 1767-1769.

La situation ne changea qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement d'Alexandre I<sup>er</sup> et le relatif adoucissement du régime politique qui s'ensuivit : ces deux œuvres furent alors éditées dans de nouvelles et meilleures traductions, l'une en 1803-1804, l'autre en 1809.

Ainsi, pendant un siècle et demi, un « Voltaire clandestin » a tenu son rôle dans la culture russe, sous différentes formes et avec une vigueur variable, s'attirant souvent les foudres du gouvernement, voire des poursuites judiciaires. Ce n'est qu'à l'époque soviétique que cela ne fut plus qu'un souvenir, que ce « Voltaire clandestin » cessa d'être un phénomène vivant pour se transformer en un vaste ensemble de documents d'archives dispersé aux quatre coins du pays, objet d'étude qui garde tout son attrait pour les historiens de la littérature, de la philosophie et de la religion.

Trad. Jacques Prébet

---

<sup>1</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, op. cit., T. 46, 1999, pp. 345-346.

**LES AMANTS DE LA SAGESSE [LJUBOMUDRY] ET LEUR SITUATION CONFLICTUELLE  
PAR RAPPORT AU POUVOIR ABSOLU DE L'EPOQUE.**

Angela Dioletta Siclari, Parme

La culture russe entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est bien connu, a été gérée non seulement par les institutions éducatives, mais également en très grande partie par les associations (littéraires, historiques, scientifiques) et les cercles. En 1823, en pleine floraison de ces nombreux groupements, Odoïevski et Vénévitinov, encore très jeunes alors, créèrent une *Société philosophique* [Obščestvo Ljubomudrija], et se baptisèrent *ljubomudry*, c'est-à-dire *amants de la sagesse*, selon le vieux mot russe, rejetant le terme moderne de *philosophes* pour préciser leur distance par rapport à la philosophie française des *Lumières*.

Etaient membres de la société, en plus des fondateurs, Kochelev, Kiréievski, Rojaline, mais le cercle était fréquenté aussi par Titov, Mel'gounov, Chevyrïov et Pogodine<sup>1</sup>.

Quelques-uns entre eux, avant de prendre leur service aux Archives d'État, avaient suivi les cours de l'Université de Moscou, d'autres avaient reçu leur formation à la Pension Noble [*Blagorodnyj Pansion*] qui par son orientation et le programme pédagogique de son directeur, Prokopovitch-Antonski, était encore imprégnée de l'atmosphère morale propre à la *Société savante amicale* [Družeskoe učenoje obščestvo]<sup>2</sup>. Sakouline remarque à cet égard que c'est grâce à Prokopovitch-Antonski que les étudiants « assimilèrent la tradition des idées de

---

1 *Zapiski Aleksandra Ivanova Košeleva 1812-1883 gody*, Berlin 1884, p. 12// Sakulin P. N., *Iz istorii russkago idealizma. Knjaz V. F. Odoevskij*, t. I, 1 - 2, M. 1913, I, 1 p. 104 [par la suite : Sakulin I, 1/2].

2 V. F. Odoevskij a suivi les cours à la Pension Noble de 1816 au 1821 et Chevyrëv de 1818 au 1822. Titov aussi reçut sa formation à la Pension, et en 1826 avec Chevyrëv et Mel'gunov traduisit le livre de Tieck et Wackenroder *Sur l'art et les artistes*. Pogodin du 1814 au 1821 fréquenta le gymnase et suivit les cours à la faculté d'histoire et philologie de l'Université de Moscou. Rožalin acheva ses études à l'Université en 1824. Košelev suivit les cours d'éloquence et poésie d'A. F. Merzljakov et celles de sciences politiques de Shlōzer (Šlecer) fils avant de quitter l'Université de Moscou où il aurait dû suivre huit séries de cours. Mel'gunov, lui, fit ses études de 1818 à 1820 au Blagorodnyj Pansion de l'Institut pédagogique de Pétersbourg. D. V. Venevitinov suivit les cours à l'Université de Moscou comme auditeur libre. I. V. Kireevskij s'établit à Moscou avec sa famille seulement en 1822, et à ce moment-là il commença à suivre les cours de langue latine et grecque, et les cours libres du professeur Pavlov. Directeur de la Pension moscovite de 1791 à 1824 et président de l'*Obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti* pendant les années 1811-1826, Anton Prokopovič Antonskij laissa une profonde empreinte sur les étudiants par son œuvre éducatrice. En 1799, tout comme son prédécesseur I. G. Schwartz (Švarc), il organisa des réunions d'étudiants (*Sobranie vospitannikov Universitetskago Blagorodnago Pansiona*) dans le but de stimuler la discussion entre eux et la lecture des œuvres à caractère moral et littéraire.

la maçonnerie russe de l'époque de Catherine », exprimant l'idéal d'une personnalité moralement réalisée et culturellement active dans le but de satisfaire à ses devoirs sociaux<sup>1</sup>.

Les itinéraires de ces jeunes furent le plus souvent différents dans la période de leur maturité. Parmi eux seuls le poète Vénévitinov et le critique et traducteur Rojaline eurent une vie brève<sup>2</sup>. Odoïevski, après la publication des *Nuits russes* [Russkie Noči] (1843), se consacra à la vulgarisation scientifique et technique<sup>3</sup>, et aux études de théorie musicale ; il fut aussi directeur de la Bibliothèque Publique de Saint-Pétersbourg et du musée Roumiantsev de Moscou et par la suite Sénateur et membre d'honneur du Comité ministériel pour le Patrimoine, en conservant une orientation libérale qui renforça la méfiance du tsar Nicolas<sup>4</sup> à son égard. Kochelev s'intéressa à l'économie, à l'agriculture, à l'organisation des banques rurales, à la libération des paysans, au *dvorjantstvo* [noblesse] et à la question de sa survie. C'est à lui que l'on doit les mémoires concernant les *Amants de la sagesse* et les *slavophiles*<sup>5</sup>. Titov, ayant entrepris l'étude des langues orientales (l'arabe en particulier), embrassa la carrière diplomatique. Il devint ensuite président de la société archéologique et conseiller d'État. Chevryriov fut professeur de littérature russe à l'Université de Moscou<sup>6</sup>, tandis que Pogodine se consacra à l'histoire de la Russie, et l'écrivain Melgounov aux belles lettres et à la musique.

---

1 Sakulin, I, 1, p.14.

2 Venevitinov décéda en 1827 à l'âge de 22 ans et Rožalin quelques années plus tard, en 1834, après son retour à Moscou de Rome où il avait séjourné quelque temps.

3 Il publia le livre *Galvanizm v tehničeskom primenenii* [Le galvanisme dans ses applications techniques] (1844), et collabora au magazine « Sel'skoe čtenie », où au fil des années parut une série de ses articles concernant la chimie, l'électricité, les chemins de fer, la navigation fluviale.

4 Odoevskij même l'atteste dans son journal : « Nikolaj Pavlovič me considérait comme le plus ardent démagogue, très dangereux, et il pensait que j'étais mêlé à chaque affaire (par ex. dans l'affaire Petraševskij) » (Journal de l'année 1862 // « Tekuščaja hronika i osobyje proiščestvija ». *Dnevnik V. F. Odoevskogo 1859-1869 gg.* // « Literaturnoe nasledstvo », t. 22-24, M. 1935, p. 146).

5 Slavophile lui-même, il fonda des journaux (*Moskovskij sbornik*, *Russkaja Beseda*, *Beseda*, *Zemstvo*) et fit paraître entre autres choses des écrits sur Odoevskij (*O knjaze V. F. Odoevskom*, Moskva, 1869), sur le *slavophilisme* (*Naše položenie*, Berlin 1879 et des mémoires (*Memorien*, Berlin, 1883).

6 Renvoyé de l'Université à cause d'une dure polémique avec le conte Bobrynskij, en 1860 il alla vivre à l'étranger en donnant des leçons de littérature russe, au début à Florence, puis à Paris, où il mourut en 1864.

En définitive, la plus intéressante contribution à la philosophie a été apportée par les fondateurs de la société et Kiréievski. En examinant leurs œuvres, nourries d'une part aux idées morales mûries dans le cercle maçonnique de Novikov et véhiculées par les professeurs de l'Université de Moscou et de la Pension Noble<sup>1</sup>, d'autre part à l'idéalisme schellingien, il est possible d'y reconnaître les racines d'une position conflictuelle à l'égard du gouvernement absolutiste, dont ces jeunes n'avaient probablement compris qu'en partie les motivations. Cela résulte de leur conduite double, caractérisée tant par son entrée en clandestinité en tant que société *secrète*, et en même temps par son engagement dans le domaine de la presse *d'opinion*, ce qui avait été une cause de persécutions pour les membres du cercle de Novikov. Le sujet que j'ai l'intention d'aborder est bien cette *conscience relative*, fruit d'une appréciation *éthico-ontologique* plutôt que phénoménologique du *fait* culturel. En effet il suffit de rappeler ici la valeur morale et civique que les *Amants de la sagesse* attribuaient à l'activité littéraire et critique, la conviction selon laquelle toutes les sciences trouvent sens et unité dans la philosophie, et même l'importance qu'ils donnaient à la métaphysique pour une juste évaluation des sciences exactes et naturelles. Il est donc possible, à mon avis, de découvrir, précisément dans une certaine façon de concevoir la culture que ces jeunes tiraient de leur hérédité culturelle, les raisons de l'attitude soupçonneuse et intolérante du gouvernement à leur égard<sup>2</sup>.

### ***1. Les raisons d'une mise en clandestinité de la philosophie.***

Il paraît étrange qu'une société *philosophique* ressentît le besoin de se cacher, surtout dans une période de grand épanouissement de cercles et d'associations culturelles, et d'autant plus que dès 1822 toutes les loges maçonniques et ensuite toutes les associations secrètes avaient été interdites. Cela pourrait induire à penser que ces jeunes *philosophes* entendaient donner à leurs réunions un caractère politique, même s'ils se réunissaient pour lire et

---

1 Fondé officiellement en 1783, selon l'annonce des *Moskovskie Vedomosti* (n. 69, 30 août 1783), la Pension Noble avait été ouverte par M. M. Heraskov dès 1779 pour y loger les jeunes nobles, qui cependant suivaient les cours communs ; en 1783 seulement il fut doté de ses propres cours. L'institution avait explicitement pour fonction de vaincre la résistance de la noblesse envers l'instruction publique, mais les attentions que lui consacra la *Société philanthropique* (P. A. Tatiščev, N. V. Novikov, I. V. Lopuhin, I. P. Turgenev, S. I. Gamaleja, F. P. Ključarev, Jurij et Nikolaj Trubeckoï etc.) dénotent un objectif plus important, celui de donner une préparation culturelle à caractère formatif et moral aux jeunes destinés à occuper des charges ou bien à orienter l'opinion publique au moyen de leur activité publique.

2 Autrefois j'avais exploré la pensée de ces *Ljubomudry* par rapport à l'idéalisme allemand, dans le contexte de la culture russe de la première moitié du dix-neuvième siècle (entre autres : Dioletta Siclari A., *La filosofia positiva di Schelling e la gioventù russa, negli anni '30 del sec. XIX*, *Orientalia Christiana Periodica*, XLV, fasc. I, pp.145-158 ; *Arte e cultura nel Romanticismo russo. I. V. Kireevskij*, FrancoAngeli, Milano 1981), l'analyse actuelle concerne plutôt l'héritage de la tradition culturelle.



interpréter Kant, Schelling, Görres, et en général pour étudier l'idéalisme allemand, sujet dans une certaine mesure déjà traité dans les cours de médecine à l'Académie de Saint-Pétersbourg et dans les cours de sciences et de médecine à l'Université de Moscou, donnés respectivement par Vellanski et M. Pavlov<sup>1</sup>, et même dans les cours spécifiquement philosophiques de Galitch à la Pension Noble où Davydov lui aussi enseigna la philosophie. Buhle<sup>2</sup> aussi avait donné des cours d'histoire de la philosophie, en expliquant les systèmes de Kant, Fichte et Schelling au plus fort des relations culturelles avec l'Université de Göttingen, amorcées par l'œuvre de M. Mouraviov<sup>3</sup>, nouveau curateur de l'Université de Moscou. Donc la philosophie idéaliste n'était donc pas inconnue ni ouvertement interdite en Russie ; toutefois il faut reconnaître que l'idéalisme allemand au début du siècle n'eut pas la vie facile dans ce pays.

---

1 Il n'est pas étonnant que l'introduction de Schelling en Russie vienne des professeurs de science et de médecine, en effet Schelling dut sa notoriété à sa *Naturphilosophie* et à l'Université d'Iéna comme à l'Université de Würzburg il occupa les chaires concernant ces matières. Il exerça une influence considérable même sur la médecine allemande en fondant aussi une revue de médecine scientifique. Parmi ses leçons sur la méthode académicienne (*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Tubinga 1803), la XIIe est dédiée à la chimie et à la physique, et la XIIIe à la médecine. D'autre part sa *Naturphilosophie* séduisait non seulement les russes, mais aussi les autres auditeurs étrangers en plus des allemands.

2 J. T. Buhle avait été l'enseignant des princes d'Angleterre et de Hanovre ; spécialiste de philosophie ancienne, il avait publié les œuvres complètes d'Aristote. Dès 1787 il fut professeur à l'Université de Göttingen et au début du XIX<sup>e</sup> siècle se rendit à Moscou, où il occupa deux chaires, donnant des cours d'histoire de la philosophie, de droit naturel, de logique, de psychologie dans le département de sciences politico-morales et d'histoire des beaux arts, de littérature grecque et romaine dans le département de littérature. V. F. Odoevskij se sert de ses écrits pour son *Dictionnaire de l'histoire de la philosophie*, inachevé, dont il publia des morceaux dans *Mnemozina*, IV, 1825, pp. 160-192.

3 Michajl Nikitič Murav'ev (le père des deux futurs décembristes), enseignant de langue et d'histoire russe du jeune Alexandre I<sup>er</sup>, réalisa une réforme de l'Université de Moscou, définie par les contemporains comme « la deuxième fondation du temple des sciences », analogue à celle qui fut apportée par le baron H. A. Von Münchhausen (homonyme de l'écrivain) à l'Université de Göttingen. Il pensait qu'il était nécessaire d'introduire dans le corps académique des professeurs compétents et en mesure d'instruire les jeunes et de préparer les futurs professeurs universitaires. Il exigeait des qualités morales, un esprit ouvert et cultivé, et une production scientifique bien fondée et au courant des nouveautés. Les efforts de Murav'ev conduisirent à Moscou pendant les années 1803-1805 onze professeurs allemands, dont cinq venaient de Göttingen. Mais cette bonne saison se conclut en 1812 par la cessation des échanges d'étudiants entre les deux universités et la mort ou bien le départ des professeurs allemands (voir Andreev A. Ju., « Gettinskaja duša' Moskovskogo universiteta », *Voprosy Istorii estestvoznaniija i tehniki*, 2000, n. 2, p. 73-101).

Déjà la pensée kantienne avait profondément marqué la destinée du professeur Mellmann ; accusé d'athéisme à cause de son enseignement sur Kant à l'Université de Moscou, il fut expulsé de Russie en 1795 et se suicida<sup>1</sup>. Galitch fut renvoyé de l'université en 1821 sous prétexte de sympathie pour la pensée de Schelling et il vécut ses dernières années dans l'indigence. Pour la même raison en 1826 Davydov fut muté de la chaire de philosophie à celle de mathématiques.

D'ailleurs Odoïevski, avec Titov, Pogodine et Chevyriov, faisait également partie du cercle plus large et publiquement reconnu de Raïtch, dont les membres s'étaient donné pour objectif de traduire, à côté des auteurs classiques, les meilleurs auteurs étrangers qui traitaient de l'éducation, et c'est justement dans ce milieu qui n'avait rien de clandestin qu'Odoïevski lut sa traduction de l'écrit philosophique d'Oken sur la valeur du zéro. Pourtant le statut de société *secrète* pour la *Société des Amants de la sagesse* n'était pas un faux-semblant : témoins la dissolution de la société même et la destruction par Odoïevski de tous les papiers concernant les membres et les réunions, juste après les événements du 14 décembre 1825. Cette conduite était sans doute motivée par la crainte de la part d'Odoïevski d'être impliqué dans la révolte des décembristes, d'autant plus qu'il était cousin de l'un d'eux, Alexandre Odoïevski, et qu'il avait fondé avec un autre décembriste, W. Küchelbecker, la revue *Mnémosyne* [Mnemozina], dont ils avaient fait paraître quatre volumes en 1824. L'inquiétude des *Amants de la sagesse* n'était pas dénuée de fondement puisque Vénévitinov même avait été arrêté (quoique pour peu de jours) lors de son voyage à Pétersbourg avec Khomiakov et le bibliothécaire de Laval qui accompagnait en Sibérie E. Troubetskoï.

La question de savoir si Vl. Odoïevski a appartenu au mouvement des décembristes a été abondamment discutée, au fil des années, par la critique, qui a abouti à des conclusions opposées, comme le fait bien ressortir, en récapitulant les différents points de vue, Z. Kamenski. Ce critique estime nécessaire, à juste titre, de faire une distinction entre l'adhésion aux idées proprement révolutionnaires des décembristes, et celles qui étaient répandues dans

---

1 Mel'man I. W. L. (1764-1795), fils d'un pasteur protestant, après avoir étudié la théologie à Kiel et la philologie classique à Göttingen devint professeur de grec et latin à l'Université de Moscou (1786) ; on lui reprochait en particulière de suivre les idées de philosophie de la religion de Kant (Pustarnakov V. F., *Universitetskaja filosofija v Rossii*, SPb. 2003, pp. 482-484), exposées dans l'œuvre *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, œuvre qui dès sa parution (1793) avait procuré à l'auteur même une admonition de la part de Frédéric II. Il faut ajouter que le jugement positif de Kant à l'égard de la philosophie des lumières était en soi un motif d'hostilité, partagé soit par les maçons prussiens, soit par le gouvernement et les maçons russes. C'était là aussi la raison de l'attitude défavorable des professeurs de l'Université de Moscou envers Mel'man.

un milieu culturel plus large, comme, par exemple, la défense d'une évolution culturelle autonome contre l'imitation, la conviction que le bien commun inclut à la fois l'intérêt individuel et l'intérêt social, et enfin l'adhésion à certains principes du matérialisme et du déisme. Cela serait bien, selon l'auteur, la position d'Odoïevski, qui n'exclut pas une vraie sympathie pour certaines idées des décembristes, mais sans aboutir à une participation au projet révolutionnaire<sup>1</sup>. Au contraire, la position de Sakouline à ce propos est très nette : Odoïevski non seulement ne prit nullement part à la conjuration, mais il ne fut jamais séduit par le rêve constitutionnel, auquel il s'opposait tout net. L'historien pense que le témoignage de Kochelev, relatif à l'enthousiasme manifesté par les jeunes philosophes à la nouvelle de l'insurrection, ne concernait que Kiréievski, Rojaline et Kochelev même, pas Odoïevski. En général il conclut que c'est à la philosophie que les *Amants de la sagesse* durent leur salut<sup>2</sup>. Sans présumer avoir résolu ici la question controversée de l'implication d'Odoïevski dans le mouvement, on peut convenir que c'était bien la philosophie qu'ils percevaient comme dangereuse à ce moment là et c'est pour cela qu'ils renoncèrent à leurs réunions philosophiques ; ceux d'entre eux qui allèrent s'établir à Pétersbourg se réunirent encore, mais leurs conversations abordaient des autres sujets, à savoir leurs activités professionnelles, non la philosophie<sup>3</sup>.

Il faut donc admettre que l'hostilité du pouvoir avait pour cible le projet de poursuivre une libre et consciente évolution de la pensée sous l'égide d'une philosophie en odeur d'irrégiosité ou bien tendant à supplanter la religion reconnue, projet considéré en lui-même comme politique. Un exemple significatif est le cas de Kiréievski et de son article « Le dix-neuvième siècle », paru en 1932 dans le premier numéro de la revue *L'Européen* [Evropeec]. On sait que la revue fut interdite, car Nicolas 1<sup>er</sup> y avait vu une manifestation de libre pensée. L'auteur fut réduit au silence, et sauvé d'un danger plus grave grâce à l'intervention de Joukovski. Élaguine rapporte les motifs pour lesquels la revue fut interdite :

« Quoique l'auteur dise qu'il ne parle pas de politique mais de littérature, en réalité il pense autrement : sous le mot culture il entend la liberté, l'activité de la raison signifie pour lui la révolution, et la voie moyenne habilement trouvée n'est rien d'autre que la constitution »<sup>4</sup>.

---

1 Kamenskij Z. A., *Moskovskij kružok ljubomudrov*, Nauka, Moskva 1980, pp. 45-47. Par ailleurs il semble que Raič même appartint à la « Sojuz Blaženstva », société secrète des décembristes.

2 Sakulin, I, 1, pp. 306-307.

3 *Ibid.*, 311.

4 *Materialy dlja biografii I. V. Kireevskogo* // I.V. Kireevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, M., 1911, I, p. 60.

Certainement, il y a dans cette motivation le témoignage d'une politique myope à l'égard de la culture en général et surtout à l'égard d'une attitude culturelle critique. Il ne faut pas oublier que le tsar Nicolas I<sup>er</sup> supprima les chaires de philosophie à l'Université de Moscou (« nid de vipères » !), et que pendant son règne la censure s'acharna contre les slavophiles, qu'on ne peut certainement pas tenir pour des révolutionnaires, quoique leurs idées sociales, s'inspirant des principes chrétiens d'égalité et d'amour du prochain, du philanthropisme et de l'idée du droit à la liberté de pensée, conduite par la moralité, eussent en soi même une portée politique. Par conséquent il faut reconnaître une certaine vérité dans les motifs d'interdiction mentionnés ci-dessus. L'indubitable esprit religieux non conformiste qui animait ces gens retirait au souverain le contrôle des idées, et l'opposition au régime absolutiste pouvait bien se manifester par la divulgation de leurs idées au moyen de la presse et des cercles culturels. En effet, entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle la littérature critique et les belles lettres présentaient un vrai visage sociopolitique, comme le reconnut, quelques années après, Kiréievski lui-même :

« Le XVIII<sup>e</sup> siècle était encore essentiellement littéraire, dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle encore les intérêts purement littéraires ont été un ressort du mouvement intellectuel des peuples. Les grands poètes éveillaient les passions, la publication d'un nouveau livre agissait sur les esprits comme un événement social »<sup>1</sup>.

Les jeunes *Amants de la sagesse* montraient apparemment une *conscience relative* de l'ampleur des effets de leurs entreprises culturelles, sûrs que l'activité exercée dans le contexte social n'impliquait pas directement et immédiatement la politique. Ils pensaient que l'activité culturelle remplissait un devoir moral que la *bonne* politique ne devait pas entraver, et étayaient cette vision utopique sur la philosophie de Spinoza, qui disait, avec les anciens stoïciens, que le savant est celui qui réalise la plus grande *naturalité* et qui pense que la meilleure forme de gouvernement est la forme démocratique, parce qu'il convient au pouvoir d'avoir des citoyens libres et dotés de droits. Ils fondaient aussi leurs convictions sur Schelling, lequel soutenait la même *naturalité* en enseignant que chaque vrai lien unissant les choses et les hommes doit être divin, à savoir tel qu'en lui tous les membres soient libres, chacun d'eux ne cherchant que l'absolu. En d'autres termes, il exprimait par là l'idée que l'utilité vraie, à poursuivre, n'est pas l'utilité individuelle, toujours partielle, mais qu'il faut plutôt chercher l'universel, au delà du particulier. C'est exactement à la philosophie ou à la religion, en mesure de constituer un lien *intérieur*, que Schelling confiait la tâche de rétablir en Allemagne l'unité nationale mise à mal. Une philosophie – disait-il – qui se nourrit des

---

1 *Obozrenie sovremennogo sostojanija literatury* (1845) // *Ibid.*, t. II, p. 121.

idées et n'enseigne pas l'amour pour la vie, mais plutôt le mépris de la mort, une philosophie capable de garder l'*unité* des vertus propres aux grands caractères, au lieu de les décomposer comme le fait la psychologie. Surtout une philosophie très différente de celle des philosophes des Lumières, *usurpateurs* du nom de philosophes, qui subordonnaient la régénération d'un peuple, son unité, à une législation rationnelle établie par une autorité extérieure<sup>1</sup>.

Les *Amants de la sagesse* firent de cette opposition aux philosophes des Lumières leur drapeau. Les premiers articles contre l'imitation et l'usage des règles tirées des auteurs français s'inspirent de cet antagonisme qui poussera ces jeunes vers des positions slavophiles plus ou moins marquées. L'alternative de la philosophie allemande, qu'ils choisissaient, comportait un aspect religieux, dû au fait qu'elle ramène le principe d'autorité à la conscience morale personnelle (Kant) et au divin immanent dans la nature et dans l'activité humaine (Schelling).

L'idée schellingienne qui séduisait les *Amants de la sagesse* avait cependant sur le sol russe des antécédents. Dans le cercle maçonnique de Novikov c'était le professeur de l'Université de Moscou, Schwartz, qui avait imaginé la réalisation du *royaume de Platon* et ce rêve était partagé plus ou moins nettement par les membres de la *Société savante amicale*, inaugurée en 1782, après le retour de Schwartz de l'étranger<sup>2</sup>. Le cercle de Novikov reçut de Berlin une nouvelle incitation à lire, traduire et éditer la littérature mystique, et en particulier celle qui concernait la théosophie et l'alchimie. La plus importante de ces œuvres fut la *Lettre pastorale* [Pastyrskoe poslanie] de Ch. A. G. von Gaugvic, parue en 1785 et traduite par A. Pétrou. Dans cet écrit, l'auteur trace les lignes directrices du *vrai christianisme*, c'est-à-dire du christianisme de l'Église intérieure, qui trouve son fondement dans l'affirmation : « Jésus est Dieu ». Sur cet axiome il fonde la métaphysique et le critère de la renaissance intérieure : la lumière du monde intérieur est celle de l'universel, Dieu le Père. C'est pour cela que ce monde intérieur a engendré le monde extérieur, et que l'affinité entre les deux est si grande. La pure nature humaine du Christ constitue l'intermédiaire entre la réalité supérieure et la

---

1 Voir à ce propos la cinquième leçon des *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*.

2 À l'étranger I. G. Schwartz (Švarz) s'était rendu en 1781 avec le fils de P. A. Tatiščev, dans le but officiel d'en compléter l'instruction, mais en réalité pour remplir la mission à lui confiée par ses amis maçons de contacter d'autres ordres maçonniques afin de chercher un règlement qui n'eût pas *des implications politiques*. C'est à cette occasion qu'il entra en contact avec des rose-croix berlinois. Le modèle berlinois alla constituer la base de l'ordre des rose-croix moscovites : l'ordre intérieur (Vernadskij G.V., *Russkoe masonstvo v carstvovanie Ekateriny II*, SPb., 1999, pp. 103-104, 299-300 [par la suite : Vernadskij, p...] ; Pypin A.N., *Masonstvo v Rossii*, M. 1997, p. 296 [par la suite : Pypin, p....]).

réalité inférieure, et le but de la renaissance c'est la réunion parfaite de ces deux domaines, à savoir la spiritualisation de la nature extérieure. Toutefois, la renaissance de l'homme en Christ ne se réalisera que si Dieu la rend possible. En tous cas, cette conception, dont on peut retrouver les traits les plus généraux dans la doctrine chrétienne traditionnelle, donne à la nature, ramenée à ses origines divines, une valeur fondamentale. Elle n'est pas une réalité toute extérieure, puisqu'elle participe elle aussi de la spiritualité de l'homme. Elle est la manifestation extérieure de l'intériorité, les hiéroglyphes qu'il faut traduire et interpréter dans l'œuvre de rénovation que l'homme accomplit sur lui-même. Tout cela peut parfaitement justifier une évolution des intérêts vers la philosophie de la nature même dans un milieu qui n'est pas strictement scientifique.

La *Lettre pastorale* est une référence importante pour l'écrit de Lopouhine, *L'Église intérieure*, où l'auteur développe sa théorie en s'appuyant sur des auteurs mystiques tels que Jacob Böhme, Arndt, Thomas à Kempis<sup>1</sup>. La figure de Novikov était au centre de la tendance *philosophique*, représentée par Schwartz, Gamaleïa, Koutouzov et Pétrov, et de l'*opposition* conservatrice du groupe d'aristocrates liés en quelque manière à son activité<sup>2</sup>. Ceux-ci reçurent de Berlin l'idée d'Église universelle, suivant laquelle leur société aurait dû orienter toute la vie spirituelle et matérielle du pays<sup>3</sup>. C'était une nouvelle perspective qui donnait à l'activité des rose-croix russes une finalité plus large, concernant la totalité du pays et pas seulement Moscou. La régénération spirituelle n'était pas entendue par ces maçons comme révolutionnaire au sens politique du terme, d'autant plus qu'une grande partie d'entre eux ne visait pas à un changement d'organisation sociale et que l'égalité qu'ils prônaient ne devait pas passer par la révolte et par la *libre pensée*. La *Cité* de Platon se fonde justement sur les différences sociales, et l'obéissance aux lois d'un gouvernement absolutiste et l'amour pour la patrie étaient des principes généralement recommandés par ces rose-croix<sup>4</sup>.

---

1 Vernadskij, pp. 213-214.

2 Selon l'interprétation de Vernadski, il s'agissait d'une orientation conservatrice, tandis que Ju. M. Lotman définit les membres de ce groupe comme des libéraux (Vernadskij, *op. cit.*, p. 429) ; Vernadski mentionne parmi les adhérents : P. A. Tatiščev, A. A. Čerkasskij, V. V. Čulkov, A. I. Vjazemskij, M. M. Heraskov, Z. G. Černyšev.

3 Vernadskij, pp. 291-292.

4 Une position conservatrice analogue était celle de Schelling, qui dans sa cinquième leçon sur la méthode de l'étude académique soutenait que si les princes commencent à se rapprocher du peuple, et si les rois ressentent de la honte en se conduisant en rois et veulent qu'on les tienne seulement pour les premiers des citoyens, la philosophie se changera en morale bourgeoise (*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, *op. cit.*, p.282 [V 260]).

Cependant l'idée d'une *Église intérieure* faisait de toute façon appel à une autorité supérieure à celle de l'État, auquel pratiquement on confiait la tâche d'en diffuser et d'en protéger la doctrine. Cette idée sera explicitée par les slavophiles, selon qui l'État doit se conduire comme un *tégument* à l'intérieur duquel puisse se réaliser la vie spirituelle du peuple. Même l'idée de l'Église *une*, universelle, authentiquement catholique, se développera dans le milieu slavophile, qui attendait beaucoup de la philosophie de la religion de Schelling et qui subira une aussi forte désillusion à ce propos. C'est par les slavophiles de la deuxième génération (à savoir les Samarine, et les Aksakov) que cette idée atteignit à une signification ouvertement politique, alors que Khomiakov et Kiréievski lui donnaient encore une valeur strictement religieuse et morale. Cependant les uns comme les autres furent victimes de la censure, qui obligea Khomiakov à faire paraître ses œuvres à l'étranger en gardant l'anonymat, et réduisit au silence Kiréievski<sup>1</sup>. Tout cela révèle la *visée utilitariste* du gouvernement (de tout gouvernement) absolutiste et en même temps témoigne de ce qu'il n'existe pas une pensée critique qui n'ait des implications politiques.

## ***2. L'héritage du passé et l'influence du présent.***

Le XVIII<sup>e</sup> siècle avait laissé en héritage aux jeunes générations non seulement un patrimoine culturel en ce qui concerne les sciences, les arts, la langue, mais en plus l'expérience d'une pensée mûrie dans des conditions de *semi-clandestinité*, dans un entourage restreint et protégé par la reconnaissance de valeurs communes. Selon la reconstruction historique de Pypine,

« ... depuis que Novikov avait été arrêté, sous le règne de Paul Ier la direction de la Pension Noble avait été assumée par ses amis et ses disciples, devenus éducateurs de la nouvelle génération, qui lui avaient transmis une part de la rêverie piétiste, reflétée dans la poésie de Joukovski »<sup>2</sup>.

C'est donc à l'influence piétiste, sensible dans le cercle de Novikov surtout pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, que cet historien de la maçonnerie attribue la floraison de personnalités au caractère bien trempé, dont l'activité philanthropique, le respect des principes moraux, le sens religieux de la vie, auraient favorisé la formation d'une jeunesse disposée à observer les principes moraux et dotée d'une conscience critique autonome.

---

1 Les œuvres de Xomjakov furent publiées en Russie seulement en 1879.

2 Pypin, p. 432.

Il s'agissait là d'une *attitude* religieuse, de l'adhésion à un ensemble de valeurs permettant de se conduire dans la vie, plutôt que d'une étude de doctrines déterminées<sup>1</sup>. La richesse et la complexité de l'héritage du cercle de Novikov sont bien soulignées par G. Vernadski, pour qui les rose-croix du premier quart du XVIII<sup>e</sup> s. (Vielgorski, Lanskoï, Labzine, Batenkov), mais aussi le slavophilisme, Odoïevski (pour son rapport à Pordage et Saint-Martin), Kiréievski (pour son idée de l'*intégrité* spirituelle), Grigoriev (pour son principe de l'*enracinement* [*počvennost'*]) sont les « fils spirituels de Novikov ». D'ailleurs il est bien connu que tant Kiréievski qu'Odoïevski avaient des liens familiaux ou personnels avec la maçonnerie<sup>2</sup>.

Selon le témoignage de Kochelev, les jeunes *Amants de la sagesse* s'intéressaient en particulier aux principes de la connaissance et à la relation entre religion et philosophie. En reconnaissant la nécessité de distinguer la religion populaire d'une religion plus intellectualisée, ils se refusaient à l'analyse phénoménologique d'une foi conventionnelle s'exprimant dans des formes culturelles définies, pour s'orienter vers une *construction* sur des bases morales de la religion en tant que telle. Il faut voir dans cette position non seulement la manifestation d'une exigence critique, mais aussi une certaine hostilité envers les formes institutionnalisées de religion ou bien envers les organisations tendant à un *activisme* religieux.

---

1 L'influence d'un certain piétisme se fondant sur un christianisme non conventionnel est bien présent et actif dans le système éducatif de la Pension, où, chaque matin, après la prière, les élèves lisaient les chants spirituels et les pensées morales du piétiste Ch. Ch. Sturm, dont le livre *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres* [Réflexions sur les œuvres de Dieu dans le royaume de la nature et de la Providence pour tous les jours de l'année], Halle, 1772, 2 Theile, fut traduit partiellement par N. M. Karamzin et imprimé en 1787-1789 dans la typographie de Novikov (en 1788 il fut aussi traduit en français et en 1791 en anglais et en suédois). Aufl. 1797 Französisch (von der Königin Christine von Preußen), Genf 1788. 3 vol. in 12 ; english, London, 1791, 12 ; schwedisch, Stockholm, 1791, 8.

2 Vernadskij, p. 320, 435. Odoevskij était lui-même maçon. Le père de Kireevskij était maçon et I. V. Lopuhin tint I. V. Kireevskij sur les fonts baptismaux ; en 1814 par intermédiaire de Žukovskij il lui fit cadeau du livre *Nekotorye čerty o vnutrennej Cerkvi o edinom puti istiny i o različnyh putjah zabluzdenija i gibeli* (Lazareva N. / I. V. Kireevskij, *Razum na puti k istine*, M. 2002, p. VIII). Vernadskij considère comme des piétistes : I. V. Lopuhin, N. A. Kraevič, N. V. Repnin (*Ibidem*, p. 204).



Cela est bien évident chez Odoïevski, qui dans la période de sa maturité écrivait : « Celui qui a porté le coup le plus dur à la religion, c'est celui qui a osé dire : *credo quia absurdum* »<sup>1</sup>. Cependant il n'avait pas l'intention de nier les limites de la connaissance humaine, il entendait seulement rétablir la valeur de la raison, qui à son avis était en mesure de conduire l'homme pendant sa vie. Il n'existe aucun individu « capable de tout connaître » – remarquait-il dans ses notes de la maturité – par conséquent seul peut être défini comme savant « celui qui connaît les frontières de ses connaissances », en effet « peu de gens connaissent l'étendue de leur ignorance »<sup>2</sup>. Un certain rôle dans l'attraction exercée sur lui par le mysticisme de Böhme était également joué par la manière d'entendre la religion établie comme l'expression imagée et populaire des vérités philosophiques, ce qui excluait tout dogmatisme, et en même temps incitait le jeune homme à voir dans la religion des motifs propres à la philosophie et à la poésie. Il écrivit en 1830 dans son journal :

« La religion découvre quelques-uns de ses mystères et en cache d'autres. C'est pourquoi dans chaque individu religieux on trouve quelque chose de philosophique, qui, toutefois, n'est ni poésie ni philosophie ; dans l'antiquité la religion était leur matière, au moyen âge c'est comme si les deux lui eussent payé un tribut, mais dans l'avenir poésie et philosophie sont destinées à se fondre de nouveau en elle »<sup>3</sup>.

D'ailleurs l'idée que toute confession avait un caractère conventionnel avait été déjà exprimée, bien qu'avec prudence, à l'Université de Moscou par Anitchkov. La première

---

1 *Iz bumag knjazja V. F. Odoevskogo* (Russkij Arhiv 1874, n.11, p. 342). À ce sujet est également intéressante sa lettre du 1847, adressée à la grande-duchesse Elena Pavlovna, qui l'avait chargé de contrôler le *Mariinskij Institut*. En stigmatisant le procédé pédagogique de la directrice de l'école pour les enfants, comme dépourvu de bon sens et d'intelligence, il se dresse contre l'« Église Apostolique » piétiste et contre les « Exercices Spirituels » des Jésuites. « Vous n'ignorez pas, Madame, - écrit-il - que sous ce nom pompeux [Église apostolique] se cache une fraction de la secte des *piétistes* – ces jésuites du Protestantisme, une fraction qui a aussi son petit tripotage, ses petits livres et ses petites célébrités ; moins dangereuse que la grande Secte piétiste, elle y tient pourtant, en y jouant le rôle de dupe, tandis que les autres se sont réservé celui de l'exploiter. Les habiles prêchent le quiétisme, c'est-à-dire l'abnégation de la raison humaine, et *en tous les actes de la vie* obéissance passive à ceux qui ont reçu la grâce du Seigneur, et qui en profitent pour arranger leur petites affaires [...]. Je connais bien ces Messieurs, leurs intrigues et leur tripotage occulte, [...] j'ai parcouru leurs livres, où le venin jésuitique est caché sous l'apparence de la plus douce et chaleureuse moralité, comme dans les "Exercices Spirituels" des Jésuites papistes », et il avoue son « aversion pour toutes ces théories incongrues qui ne tendent qu'à rabaisser la dignité de l'homme, et, par conséquent, de le rendre incapable de remplir ses devoirs d'homme » (« Dva pis'ma knjazja V. F. Odoevskogo k Eja Imperatorskomu Vysočestvu Velikoj Knjagine Elene Pavlovne », SPb., 1898, pp. 20-21). Les deux lettres, écrites en français, sont accompagnées de la traduction en russe, et sont publiées en hommage à la mémoire d'Odoevskij par l'*Obščestvo ljubitelej Rossijskoj slovesnosti*.

2 « *Iz bumag knjasja V. F. Odoevskogo* » // *Russkij Arhiv*, 1874, n.11, p. 321.

3 Odoevskij V., *Iz zapisnoj knižki [Poèzija i filosofija]*, 16 mai 1830 / *Russkie èstetičeskie traktaty pervoj treti XIX veka*, II, M. 1974, pp. 177.

rédaction (1769) de ses *Considérations tirées de la théologie naturelle sur le début et l'origine de la piété naturelle*, avait été totalement censurée<sup>1</sup>. D'un autre côté au début du XIX<sup>e</sup> siècle la leçon de Shaftesbury contre l'*enthousiasme*, caractérisant l'activisme religieux des calvinistes, était encore vivante en Russie, au point que Pouchkine montra qu'il l'avait bien apprise, lorsque dans sa polémique avec Küchelbecker il mit en lumière le risque que l'excès de sentiment fait courir à la poésie, et la différence de valeur entre ces deux concepts, l'enthousiasme et l'inspiration<sup>2</sup>.

Selon Kochelev également, parmi les philosophes c'était à Spinoza que les jeunes *Amants de la sagesse* donnaient la préférence, considérant sa philosophie comme « supérieure à l'Évangile »<sup>3</sup>. En effet au IV<sup>e</sup> livre de *Mnémosyne*, Odoïevski, opposant le génie de Spinoza aux *philosophes* des Lumières, qui à son avis se seraient efforcés de saper les fondements de la religion chrétienne, soutient que le système spinozien se fonde entièrement sur la morale chrétienne<sup>4</sup>.

Comme l'avait immédiatement remarqué Boulgarine<sup>5</sup>, c'est une assertion hardie, qui néanmoins fait ressortir l'idée que ces jeunes se faisaient, non seulement de la religion en général, mais encore de la religion chrétienne. La reconnaissance de la valeur de la

---

1 Membre du cercle de Heraskov et collaborateur de la revue « Poleznoe uveselenie » pendant les années soixante, Aničkov, pour obtenir la position de professeur à l'Université de Moscou écrivit une *Rassuždenie iz natural'noj bogoslovii o načale i proisšestvii natural'nogo bogopočitanija*, œuvre qu'après le passage par la censure il lui fallut réécrire entièrement.

2 On sait que dans sa célèbre *Letter concerning Enthusiasme* (1701), qui eut en grand retentissement même en France et fut suivie par l'écrit *Sensus communis : or an Essay on the Freedom of Wit and Humor* (1709), Shaftesbury s'était prononcé contre l'activisme éthique des calvinistes qui pousse au fanatisme et provoque l'intolérance. Pour sauvegarder la liberté du jugement dans le contexte religieux il proposait l'attitude ironique (le *Good Humour*) envers l'objet contre l'excès du sentiment [Shaftesbury A., *A Letter concerning Enthusiasme // Charakteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, éd. J. M Robertson, London 1900//1968, t. I, pp. 54-55]. En 1824 A. Puškin, se référant à deux articles de Kjuhel'beker à propos de l'enthousiasme dans la création poétique, fait appel à la raison s'exprimant dans l'ironie afin que la création artistique ne soit pas gâchée par un excès de sentiment (Puškin A., « Vozraženie na stat'i Kuhel'bekera v Mnemozine », // *P.S.S.*, VII, p. 41. La pensée de Shaftesbury, bien connue dans le milieu cultivé russe, privé de son contenu moral et religieux est appliquée ici spécifiquement à l'art.

3 *Zapiski Košeleva* (Sakulin, I, 1, p. 106).

4 *Mnemozina* IV, p. 169. Il refuse de donner le titre de philosophe non seulement à Voltaire, et à Helvetius, mais aussi à P. Bayle. On sait que celui-ci le premier donna des notices de la vie de Spinoza dans son *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695-1697 ; réédité plusieurs fois ; dernière édition : Paris 1820), mais il en critiqua durement la pensée. Sakulin indique qu'Odoevskij disposait d'une édition rare de l'œuvre de Spinoza, publiée à Iéna en 1802 (I, 1, p. 139).

5 F. V. Bulgarin fit le compte rendu du IV<sup>e</sup> livre de *Mnemozina* dans la section « Novye knigi » du magazine *Severnaja Pčela* (22 oct. 1825, n.127), où il exprime son étonnement à l'égard de l'affirmation d'Odoevskij et définit tout l'article comme une « compilation » ou bien un extrait des livres de J.- M. Degérando, *Histoire comparée des systèmes de Philosophie, relativement aux principes des connaissances humaines*, et de I. F. Buhle, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*.

philosophie spinozienne, aussi bien que de la philosophie schellingienne, provoqua d'après polémiques dans les revues littéraires, et selon Sakouline, « effraya les philistins de la littérature »<sup>1</sup>. Le professeur Snegirev, qui tenait Odoïevski en estime, à la suite d'une conversation qu'ils avaient eue à propos de Schelling « et d'un système philosophique qui n'était pas nouveau », exprimait dans son journal son regret de voir les jeunes gens orientés vers la philosophie schellingienne, à coloration matérialiste, et vers le panthéisme spinozien. « À ce qu'il semble – écrivait-il –, sur les formes nouvelles viennent se greffer les anciennes hérésies »<sup>2</sup>.

De la doctrine morale spinozienne les *Amants de la sagesse* tirent indubitablement leur principe de tolérance, qu'ils sentent proche de l'idée chrétienne d'amour du prochain, mais l'objet premier de leur intérêt, c'est la métaphysique et la conception politique de Spinoza, entre autres pour sa justification de la religion naturelle. Le philosophe hollandais avait remarqué la fausseté de la conception d'une création et d'une divinité à la mesure humaine, d'une nature au service de l'homme, créée pour en satisfaire les besoins. Cette opinion était acceptable même du point de vue d'un christianisme *ouvert*, et l'était encore davantage à une époque où la nature n'était plus vue comme une réalité passive, mais comme dotée d'une force interne et autonome. Cependant il était plus difficile de partager l'idée du caractère nécessaire des événements et la négation du libre arbitre, issues du panthéisme spinozien, alors que ces idées pouvaient sembler moins étranges à un certain christianisme, qui tenait la nature humaine pour irrémédiablement corrompue et en soi-même incapable de bien. En effet il y a un filon culturel d'une tradition allemande plus ancienne qui ramène à Spinoza, et qui en Russie s'est reflété dans les cercles maçonniques. Entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> c'est par l'intermédiaire de l'Allemagne protestante, et surtout par le piétisme radical que la pensée de Spinoza se répand, exerçant une fonction critique envers le dogmatisme de l'Église luthérienne et envers l'absolutisme du gouvernement. La critique a discerné dans l'*Aufklärung* allemand « une composante "laïque" qui dans la lecture de Spinoza a puisé un instrument critique fondamental », et dans la complexité du phénomène piétiste, défini comme une « deuxième Réforme », a vu les sources où se sont abreuvés « le mysticisme radical comme la néo-orthodoxie biblique, la littérature sentimentale du rococo, la floraison classico-romantique, le déisme philanthropique des *Aufklärer*, et la profondeur

---

1 Sakulin, I, 1, p. 293.

2 *Ibidem*.

métaphysique de l'idéalisme post-kantien »<sup>1</sup>. Donc, plus que le système spinozien dans son unité et sa totalité, c'étaient des aspects et des motifs de sa doctrine qui fournissaient des points d'appui pour l'évolution d'autres lignes de la pensée.

En Russie on peut reconnaître une certaine influence du spinozisme sur la pensée de Radichtchev, mais vers la fin du siècle c'est au tour du mysticisme théosophique berlinois, émanation du lointain stoïcisme et de la philosophie de Spinoza, plus proche, de se manifester par les idées du rose-croix A. Koutouzov. Dans une lettre de Berlin à Plechtchéieva, il l'exhorte à se détacher de tout type d'événements, parce qu'ils *ne sont pas en mesure de changer la nature*, le bonheur et le malheur n'entrant pas dans la composition de l'essence humaine, et dans une lettre à Radichtchev il écrit : « Le vrai bonheur se trouve en nous-mêmes et dépend de nous-mêmes, c'est la capacité de se placer bien au dessus des événements »<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas seulement de l'incitation à se conduire suivant la raison, ainsi que le voulaient les stoïciens, dont la morale influença toute la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais d'une allusion à l'essence de la nature humaine, qui ne relève plus du domaine psychologique ; on touche à la base métaphysique elle-même de la morale spinozienne de l'impassibilité.

La légitimation du spinozisme grâce à son rapprochement avec le christianisme (et *vice versa*), effectué par les jeunes *Amants de la sagesse*, avait donc ses racines dans une tradition spirituelle et religieuse non-conformiste, qui d'un côté se rattachait à la notion de religion naturelle, de l'autre côté à l'éthique de Spinoza, selon laquelle le bien suprême ne s'oppose pas à l'utile, l'utilité suprême étant la vie selon raison. Mais il ne faut pas négliger non plus les sources culturelles plus proches de cette appréciation de Spinoza et même du jugement audacieux dont on a parlé plus haut et qu'on peut retrouver dans une lettre du 9 juin 1785 de Goethe à Jacobi, où le poète allemand, défendant Spinoza de l'accusation d'athéisme, le définit comme « theissimus et christianissimus ». C'est justement dans un milieu proche

---

1 Bianco B., *Motivi pietistici nel pensiero dell'età di Goethe*, Trieste, 1976, pp. 55-56. L'*Éthique* de Spinoza a été traduite pour la première fois en langue allemande par Johann Christian Schmidt en 1744, mais, selon B. Bianco, on peut déjà apprécier l'influence du *Tractatus theologico-politicus* dans l'œuvre de Johann Christian Edelmann, *Moses mit aufgedecktem Angesichte* (1740).

2 Lettre d'A. M. Kutuzov de Berlin du 27 mars 1792 à A. N. Radiščev (Barskov Ja. L., *Perepiska Moskovskih Masonov XVIII veka*, Petrograd 1915, p. 195), où l'auteur cite des vers des *Nuits* de Young. Il est plus explicite dans sa lettre du 17 décembre 1790 à A. I. Pleščeeva : « Le bonheur et le malheur ne constituent pas notre essence », donc se préparer à tous les accidents de la vie signifie seulement « apprendre à s'isoler de tous les événements » qui ne peuvent rien ajouter et rien enlever à l'essence de l'homme, et en se débarrassant de toutes chaînes, il peut gagner la vraie liberté (*Ibid.*, p. 56).

du sentimentalisme et surtout du préromantisme que Spinoza a été réévalué pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, et c'est bien dans ce milieu qu'éclate une polémique à ce propos, déclenchée par la publication en 1785 des *Lettres sur la doctrine de Spinoza* [Über die Lehre des Spinoza, in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn] de Jacobi, où l'auteur reproche à Lessing ses sympathies pour le philosophe hollandais. Mendelssohn et Goethe prennent la défense de Lessing, et il en naît une correspondance ; Herder lui aussi se prononce en faveur de Spinoza.

Odoïevski se montre bien au fait de cette controverse dans son projet de livre sur Giordano Bruno, qui cependant n'a jamais vu le jour. Dans ses papiers le titre du livre projeté, *Apoteosis Bruno*, est suivi de l'esquisse du plan : « Fregerius – Spinoza – Fin de la discussion philosophique. Descartes : jeune – à la fin de la vie [...] »<sup>1</sup>. Le rapprochement courant de Bruno et de Spinoza remontait à la tradition du monisme néoplatonicien, lequel au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle avait incité plusieurs penseurs à faire l'amalgame, bien à tort, entre les théories métaphysiques des deux philosophes. Ce qui incitait à confondre des principes qui, malgré leur ressemblance, ne sont pas les mêmes : la conception brunienne de la matière productrice de l'infinité des formes et l'idée de la Nature-force infinie, miroir de la Divinité infinie ; la notion spinozienne de Dieu – *natura naturans* et *natura naturata* ; la théorie de l'émanation de Jacob Böhme qui tend à identifier Dieu à sa manifestation cosmique et la volonté créatrice à la force de la nature, et à confondre le mouvement trinitaire de la vie Divine avec le processus de la création. La poésie de Derjavine est riche de plusieurs traits et figures du néoplatonisme. Même lui n'échappa pas à la censure et se défendit en arguant de son droit de poète à se servir d'une langue allusive et symbolique<sup>2</sup>.

Certainement la présence de Bruno parmi les intérêts d'Odoïevski a-t-elle aussi d'autres sources, voisines, à savoir Goethe et le dialogue schellingien *Bruno*, où l'auteur explore, par l'intermédiaire des différents personnages, les diverses antithèses de l'unité<sup>3</sup>. À côté d'une certaine réminiscence kantienne, selon laquelle le propre de la philosophie est d'indiquer aux sciences leurs limites, la conception organiciste schellingienne de la nature montrait aussi la reconquête d'une tradition mystique-métaphysique en mesure de fournir

---

1 Sakulin, I, 2, p. 12. L'opinion défavorable d'Odoevskij envers Fregerius vient du fait que celui-ci abaisse dans son *Theatrum virorum eruditione clarorum* la valeur du philosophe (ibid., I,1, p. 142). Fregerius est la latinisation du nom de Freher D. Paul (1611-1682) dont l'œuvre paraît même dans des listes concernant les alchimistes. Odoevskij cite aussi l'œuvre de Johan Jakob Brucker (Iakobus Brukerius), *Historia Critica Philosophiae : A mundi incunabilis ad nostram usque aetatem deducta*, Lipsiae, 1741-1767.

2 Venditti M., *Il poeta e l'ineffabile. Gavrila Romanovič Deržavin. Le odi spirituali*, Napoli 2010, en particulière p. 123.

3 Toutefois, l'œuvre schellingienne, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* (Berlin, 1802), a été traduite en russe seulement en 1908 par P. I. Novgorodcev.

l'universalité que la raison logique ou le modèle traditionnel des sciences ne pouvaient pas garantir. D'ailleurs, même les idées des auteurs mystico-théosophiques, comme Böhme et Saint Martin, qu'on perçoit dans la pensée d'Odoïevski, figurent dans le *contexte* culturel européen de toute l'époque, constituant le *background* culturel dans lequel puisent Odoïevski aussi bien que Schelling<sup>1</sup>. Il ne faut pas oublier la grande quantité d'écrits d'auteurs mystiques traduits et imprimés par le groupe de travail de Novikov, et par lesquels on voulait remplacer l'influence de la philosophie des Lumières. C'est pourquoi la rencontre avec la philosophie de Schelling, au moins dans un premier temps, a été accueillie par ces jeunes gens (Odoïevski, Kiréïevski, Titov, Rojaline) comme une *nouveauté qui n'était pas étrange*, comme un sentier débouchant sur la grand-route, la réponse à des questions mûries dans un milieu autochtone.

Le 26 juin 1842, d'après son carnet de voyage, Odoïevski, lors d'une conversation avec Schelling, lui demanda ce qu'il pensait de Saint-Martin. Exprimant quelques réserves quant à l'originalité de cet auteur, Schelling demanda à son interlocuteur si Saint-Martin était bien connu en Russie, du moins dans la société cultivée. « Non, pas aujourd'hui. – répondit Odoïevski – Il m'est tombé sous la main pour des raisons de bibliomanie, comme rareté ; en le lisant j'ai été frappé par la ressemblance avec vos idées, bien qu'il s'agisse de tout autre chose »<sup>2</sup>. Que la découverte de l'auteur mystique ait été due au hasard, c'est difficile à croire, d'autant plus qu'Odoïevski se montre bien plus au courant que Schelling sur l'ordre des martinistes, et lui explique que Saint-Martin était un disciple de Martinés de Pasqual, d'où le nom de martinistes. Sans doute Odoïevski avait-il puisé ses connaissances alchimiques elles-mêmes à la tradition des rose-croix, tels que Karneev et Pozdeev, peut-être par l'intermédiaire de la génération suivante, à savoir le compositeur et musicien Vielgorski, qu'il fréquentait avec assiduité et de Lanskoï, dont il avait épousé la sœur<sup>3</sup>. En 1842, dans une lettre à

---

1 Dans le milieu maçonnique russe il a eu beaucoup de traductions, imprimées autant que manuscrites, des auteurs mystiques, c'est S. I. Gamaleja (1743-1822) qui en particulier s'occupa de Böhme, dont il divulgua les idées (Tarasov E. I., *Moskovskoe obšestvo rozenkrejcerov*, 1915, reprint 1991, t. II. P. 234 ; voir aussi Vernadskij, pp. 442-444). Le traducteur de l'œuvre de Saint-Martin, *Sur les erreurs et la vérité* (1775), fut le rose-croix P. I. Strahov (1785), dans la typographie de I. V. Lopuhin, mais dès 1777 I. P. Elagin en expliqua et en propagea les idées.

2 *Zapis' v putevom dnevnike // Odoevski V. F., O literature i iskusstve*, M. 1982, p.138.

3 Pypin, p. 432. M. Ju. Viel'gorski auquel Odoevskij dédia son œuvre *Dom sumassšedših* [La maison des fous] (Sakulin, I, 2, p. 210), était un grand admirateur et amateur de Beethoven et composa l'une des premières symphonies russes (exécutée en 1825). Il était aussi un philanthrope engagé en plusieurs initiatives et associations de bienfaisance, et exerça son activité au service de l'État au Ministère de l'éducation et au Ministère de l'Intérieur. Son frère aussi était un musicien très connu, et leur maison fut un vrai centre musical.

Vénévitinov, Khomiakov, qui avait rencontré Odoïevski lorsqu'il était arrivé à Moscou, déclara qu'il n'avait pas changé depuis 1832, en ce qui concernait l'alchimie<sup>1</sup>.

Toutefois, quoique l'influence de la tradition semi-clandestine des maçons russes sur la jeune génération soit évidente, il faut reconnaître que les intérêts moraux et religieux mûris dans le cercle de Novikov évoluèrent chez elle dans une direction progressiste, donnant naissance à des problématiques nouvelles. Ainsi, la force *cognitive* reconnue au sentiment par le sentimentalisme piétiste du XVIII<sup>e</sup> siècle trouve chez Odoïevski, pendant les années 30, une extension et une orientation nouvelles. Son personnage principal des *Nuits russes*, Faust, dit à ses amis :

« Pour se comprendre, l'unique condition c'est de parler franchement par le cœur ; ainsi chaque mot reçoit la clarté de sa source supérieure. Lorsque deux ou trois personnes se parlent par le *cœur* elles ne s'arrêtent pas à l'achèvement plus ou moindre grand des mots ; entre elles se réalise une harmonie intérieure [...].

Toutes les deux traversent ensemble à toute vitesse des mondes entiers de concepts différents et atteignent, d'un commun accord, la pensée cherchée. C'est pourquoi dans une conversation vive, franche et sincère, il semble qu'il n'y ait pas de connexion logique, alors que c'est seulement dans cette opposition harmonique de forces intérieures que les observations plus profondes s'engendrent, comme le remarqua en passant Goethe »<sup>2</sup>.

C'est le propre du sentimentalisme, d'apprécier ainsi la connaissance intuitive par comparaison avec la connaissance logique, de même que le relief que donne la présence, dans l'acte cognitif, de la dimension matérielle et individuelle. Karamzine l'avait souligné par la description des deux caractères, le *sensible* et le *froid*, d'où émanent des valeurs déterminant le choix pratique, de sorte que l'option, même si elle est générée par une impulsion instinctive, n'est pas fortuite, mais c'est le fruit d'un *jugement* implicite.

Cependant, il faut observer que lorsqu'Odoïevski remarque la distance entre la connaissance intuitive et la connaissance logique il introduit une nuance nouvelle, en établissant une évolution par comparaison avec Karamzine et les sentimentalistes. Comme le sentiment fait partie intégrante de la vie, tandis que la connaissance rationnelle exige

---

1 « Comme jadis il veut les huîtres plus fraîches et le fromage plus moisi, à savoir les conquêtes actuelles de l'industrie et les sciences poussiéreuses de l'alchimie et de la kabbale » (Sakulin, I, 1, p. 616). Mais au début des années 50, dans une lettre à M. S. Volkov, Odoevskij écrivait que Faust était mort, et qu'il avait été un phénomène passager qui se produit dans chaque organisme (Sakulin I, 2, p. 454).

2 Odoevskij V. F., *Sočinenija v dvuh tomah*, M. 1981, II, p. 186.

l'abstraction, il sera impossible d'arriver à corriger le décalage entre l'intuition et l'expression.

« Nous ne parlons pas par des mots – écrit-il – mais par quelque chose qui se trouve en dehors des mots et à quoi les mots servent seulement d'énigmes, qui quelquefois, pas toujours, nous suggèrent une pensée, nous obligent à *deviner, réveillent en nous une pensée*, mais ne la révèlent pas »<sup>1</sup>.

Il est surprenant de voir à quel point cette idée est proche de celle exprimée vers la fin du siècle par Potebnia : le mot ne transmet pas la pensée d'un individu à un autre, mais donne à chacun l'impulsion pour produire sa propre pensée. L'individu, donc, en pensant *crée* non seulement les contenus mais aussi les formes du procédé (à savoir, la symbolisation) par lesquelles il puise ces contenus. Sur ce thème de l'expression Odoïevski revient souvent, en s'orientant vers le principe de la symbolicité des représentations et même des individus, manifestement en direction du romantisme.

De toute façon, au-delà des points de vue particuliers qui rapprochent les *Amants de la sagesse* de la tradition ou bien les éloignent d'elle, on peut remarquer chez eux une tendance commune, qui constitue la cause peut-être la plus importante de leur clandestinité initialement choisie et par la suite imposée, qui rappelle le sort du cercle de Novikov : c'est l'intention de dépasser les frontières culturelles et linguistiques de leur pays pour faire avancer et diffuser la culture, ce qu'ils considéraient comme une œuvre de progrès social capable de mettre en harmonie l'amour du prochain et de la patrie. C'est l'utopie chère à Karamzine : le rêve des cœurs généreux<sup>2</sup>, qui suscita la crainte du gouvernement.

Ce n'est qu'en apercevant ce caractère utopique comme une constante de leur pensée qu'on peut résister à la tentation de considérer le processus de maturation d'Odoïevski ou de Kiréievski comme le fruit d'un tournant qui accentue l'écart entre *l'avant et l'après*, entre l'écriture fantastique des *Nuits russes* et le prétendu *matérialisme scientifique* de la période suivante chez Odoïevski, entre les articles « Aperçu sur la littérature russe de l'an 1829 » et « Le dix-neuvième siècle » et encore entre ce dernier et les écrits à caractère plus proprement slavophile de Kiréievski<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*, pp. 185-186.

2 Karamzin liait chaque progrès social à l'avancement de la raison et de la culture, en soutenant que l'Utopie « sera toujours le rêve des cœurs généreux » (Karamzin N., *Pis'ma russkogo putešestvennika* [Lettres d'un voyageur russe], M. 1983, p. 292).

3 Kamenskij Z.A., *Moskovskij kružok ljubomudrov*, M. 1980, p.163 ; l'auteur dans l'article du 1829 aperçoit la tendance slavophile de Kireevskij, tandis que dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle* il se révélerait, à son avis, occidentaliste plutôt que slavophile.



### 3. *L'Utopie des cœurs généreux*

Il est bien connu que les premiers motifs de désaccord entre Catherine et le cercle de Novikov vers la fin des années soixante-dix touchent la littérature, en particulier le genre satirique, et c'est bien la sphère morale qui est déjà mise en discussion, bien que la vraie persécution de ces maçons commence un peu plus tard, pendant les années quatre-vingt, relativement aux imprimeries, entraînant en 1792 l'emprisonnement de Novikov lui-même. Mais la question est plus complexe. L'inquiétude de la souveraine avait été suscitée en 1782 par le voyage de son fils Paul à l'étranger, où il avait participé aux réunions maçonniques à la loge de Vienne, et bien plus par la liaison de Paul avec les rose-croix russes, qui voyaient en lui le futur chef du mouvement, entravant de cette manière le projet politique de Catherine<sup>1</sup>. L'appréhension de Catherine avait encore d'autres causes : les écrits de Radichtchev et Kniajnine, les événements liés à la révolution française et, non des moindres, le processus de *démocratisation* de la culture, se développant dès les années 80 hors de son contrôle. Vers la seconde moitié des années soixante-dix l'idéal de *la république des sciences*, qui avait éclairé la recherche et l'œuvre de penseurs comme Leibniz et Lomonossov, commence en effet à s'effriter sous la poussée d'une idée démocratique se concrétisant dans une œuvre de philanthropisme culturel s'opposant à la notion d'égalité *rationnelle*, et plaçant ce principe d'égalité dans la sphère morale de l'homme, dans le processus de sa renaissance intérieure, qui est la mesure de sa grandeur et de sa misère. Cette évolution de la situation culturelle ne pouvait éviter de montrer au pouvoir absolu son double aspect, dangereux de toute façon, tandis qu'aux yeux de ses initiateurs la nouvelle orientation se présentait comme une obligation morale. En effet, l'activité de Novikov et de son cercle dans le domaine de la presse et des traductions d'œuvres étrangères destinées au plus grand nombre soustrayait au pouvoir politique la gestion de l'information et l'orientation de la culture, grâce à la qualité des œuvres publiées, et aussi grâce à leur quantité et à leur prix abordable. De plus, ces philanthropes par leur choix de jeunes traducteurs, la formation et le soutien économique qu'ils leur offraient, contribuaient à créer des intellectuels qui percevaient la liberté comme la capacité et la possibilité de se former une opinion libre et de formuler des jugements autonomes. Telles sont les considérations qui ouvrent l'essai de Kiréievski sur la littérature russe de l'an 1829, publié dans la revue *L'Aube* [Dennica] en 1831. L'auteur y parle avec

---

<sup>1</sup> Vernadskij, p. 302.

enthousiasme de Novikov, un personnage « presque oublié », mais dont l'œuvre est encore bien vivante et continue à porter des fruits<sup>1</sup>.

« Novikov – écrit-il – n'a pas seulement répandu, mais a créé chez nous l'amour des sciences et le plaisir de lire. Avant lui, selon le témoignage de Karamzine il n'y avait à Moscou que deux librairies [...], depuis quelques années il y en a 20 [...]. En outre, Novikov a ouvert des librairies dans d'autres villes russes, même très lointaines, il a presque fait cadeau des œuvres qu'il jugeait particulièrement importantes ; il a poussé à traduire des livres utiles, il a multiplié les collaborateurs et bien vite, non seulement la Russie européenne, mais la Sibérie aussi ont commencé à lire »<sup>2</sup>.

La tendance démocratique du projet philanthropique de Novikov est soulignée aussi par P. Milioukov, qui en met en lumière son véritable défaut aux yeux de la souveraine : la réalisation d'une unité d'objectifs grâce à la force de cohésion d'idées et d'intérêts précis, dont l'élément central était l'exploration de l'intériorité pour favoriser la complète transformation des attitudes de chaque individu, au nom du bien commun<sup>3</sup>. Milioukov remarque encore à propos de Catherine que son hostilité ne concernait pas seulement les idées et l'activité culturelle du cercle de Novikov, mais aussi les œuvres de bienfaisance de ces philanthropes (comme l'activité déployée lors de la grande famine de l'année 1787), dont elle devinait que leur but était d'étendre leur influence sur le menu peuple et sur la classe plus élevée, pour l'entraîner dans les activités de leur entourage<sup>4</sup>. Il ramène donc le conservatisme de la souveraine à la conscience que le renforcement de l'initiative privée, dirigée vers des buts culturels, étant incontrôlable, aurait affaibli l'absolutisme. |

C'est précisément la capacité à créer un mouvement d'opinion à partir d'une personne privée, d'un *laïc*, que Ksénofont Polevoï considère comme le plus grand mérite de Novikov. En faisant dans le *Télégraphe de Moscou* [Moskovskij Telegraf] de 1830 le compte rendu de l'essai de Kiréievski sur la littérature russe de 1829, il critique non seulement sa division en trois époques (Karamzine, Joukovski, Pouchkine), mais aussi le bien fondé de son opinion sur Novikov. D'après lui, il n'y a pas de doute que celui-ci ait eu une importance fondamentale pour l'évolution de la culture russe, mais ce n'est pas la grande quantité des livres édités et diffusés qui fait sa valeur ; c'est plutôt « l'influence surprenante » qu'il avait réussi à exercer

1 En 1829 avait été réédité la revue de Novikov « Živopisec », qui, ayant eu du succès dès la première édition, avait été rééditée plus d'une fois.

2 Kireevskij I. V., *Obozrenie russkoj slovesnosti za 1829/ PSS, op. cit.*, II, p. 16.

3 Miljukov P., *Očerki po istorii russkoj kul'tury*, III, 2, SPb., 1913 (3<sup>e</sup> éd.), pp. 341-342.

4 *Ibid.*, III, 2, pp. 363-365.

sur son entourage. « Il a été la première personne privée à avoir créé un cercle de jeunes gens de la classe moyenne, parmi lesquels Karamzine », dont l'œuvre a jeté les bases de la culture russe actuelle<sup>1</sup>. Polevoï signalait ainsi ce qui constituait le sens vraiment *politique* de l'œuvre de Novikov, et – faut-il ajouter – le vrai risque pour un gouvernement absolutiste. « À partir de ce moment-là – écrit-il –, les prétendues *couches inférieures* ont commencé à se rapprocher des sphères supérieures, en abattant les barrières qui éloignaient la société russe des académies et du grand monde »<sup>2</sup>. Selon lui l'œuvre de Novikov était digne d'éloge parce qu'elle visait à effacer l'esprit et la division en castes. La figure de Karamzine elle aussi représentait un élément de désaccord entre les deux critiques, quoique tous deux en reconnussent la valeur.

L'appréciation de Kiréievski était plus complexe que celle de Polevoï, parce qu'il introduisait dans le cadre des influences littéraires un principe d'évolution, typique de l'idéalisme, caractérisé par la contradiction et sa résolution. Selon cette interprétation, Karamzine en était arrivé à réunir grâce au philanthropisme visible dans ses écrits, les deux tendances qui divisaient son public, c'est-à-dire le mysticisme et la pensée française du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par conséquent il correspondait parfaitement aux attentes et à la capacité de compréhension de son public<sup>3</sup>. Mais – précisait Kiréievski – c'est justement pour cela que la nouvelle génération éprouvait le besoin de poursuivre son chemin vers sa réalisation, en faisant passer dans la réalité l'idéal et l'élément subjectif, et en s'ouvrant à l'influence de la poésie philosophique allemande par l'intermédiaire de Joukovski. Comme on peut le constater à la lecture de tout l'article, Kiréievski applique de manière ingénue la loi idéaliste (thèse – antithèse – synthèse) de l'évolution historique au processus culturel russe, en le ramenant à la nécessité intrinsèque d'une maturation de la conscience socio-culturelle. Cela lui permettait de participer à l'activité littéraire dans l'esprit philanthropique de Novikov, sans se laisser entraîner par une polémique socio-politique directe.

Cette vision utopique, il l'avait déjà exprimée précédemment, mais hors du schéma idéaliste, en s'appuyant plutôt sur le système moraliste-philanthropique de la tradition maçonnique. En effet, même dans le milieu maçonnique de Novikov la foi optimiste dans le progrès social était associée au développement culturel, et la réalisation du bonheur et du

---

1 Polevoj N., Polevoj K., *Literaturnaja kritika*, Leningrad, 1990, pp. 401-402.

2 *Ibid.*, p. 402.

3 « Il a été élevé par son public, et son public par lui-même » (*Obozrenie russkoj slovesnosti za 1829, op. cit.*, pp.16-17).

bien-être était considérée comme le fruit d'une lente et sûre avancée de la raison, qui ne produit pas seulement des techniques et des instruments, mais éclaire les mœurs en rendant ainsi possible une société humaine pacifique et prospère. Kiréievski écrivait à Kochelev en 1827 (deux ans après la fin de la société philosophique) :

« Je peux devenir un homme de lettres et contribuer à la formation culturelle du peuple, n'est-ce pas le plus grand bienfait qu'on puisse lui apporter ? Dans cette entreprise mes initiatives ne seront pas inutiles ; cela, je peux le dire sans présomption. Je n'ai pas vécu ma jeunesse en vain, et aujourd'hui je puis déjà partager mes connaissances »<sup>1</sup>.

Cette persévérance dans l'activité culturelle est déjà, selon l'auteur, l'assurance de pouvoir laisser une empreinte et donner une orientation au domaine littéraire. Et plus le groupe de ceux qui sont liés par la même manière de penser sera fort, plus leurs activités auront de portée. Kiréievski rêve de former avec ses quatre amis les plus intimes (parmi eux Kochelev et Titov) un groupe littéraire se vouant à une œuvre commune, c'est-à-dire : « faire le bien de la patrie par ce moyen : la littérature ».

Au bout de vingt ans ces amis pourront se réunir pour faire ainsi le bilan de leur activité culturelle : « Nous rétablirons les droits de la religion véritable, nous concilierons le beau avec la moralité, éveillerons l'amour de la vérité, remplacerons le sot libéralisme par le respect des lois, élèverons la pureté de la vie au dessus de la pureté de la langue »<sup>2</sup>. Par sa portée générale, ce projet entre entièrement dans la sphère des principes éthico-pédagogiques du cercle de Novikov, mais l'enthousiasme et la confiance dans l'influence que ce genre d'activité pouvait exercer sur la société semble plus fort.

Le but utopique de l'engagement littéraire de Kiréievski transparaît clairement dans le projet de sa revue *L'Européen*, qu'il expose à Joukovski dans une lettre de 1831. Il se propose de s'abonner aux revues européennes les plus importantes, à caractère littéraire (non politique), pour se tenir au courant des œuvres des meilleurs écrivains contemporains, en faisant de son cabinet de travail « une salle d'université européenne », de façon que les notes qu'il prendrait, « comme des notes de cours », puissent aider « ceux qui n'ont pas le temps et les moyens pour prendre des leçons directes »<sup>3</sup>. C'est là un projet authentiquement démocratique. Il s'agissait d'une initiative tendant à développer une conscience sociale critique et autonome, hors des parcours institutionnels et des frontières nationales, et surtout hors de toute idéologie préétablie.

---

1 Kireevskij I. V., *Polnoe sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 10.

2 *Ibidem*.

3 *Ibid.*, II, p. 224.

L'ingénuité de ce dessein devait se révéler au Kiréievski de la maturité, qui dans son article de 1845, « Aperçu sur la situation actuelle de la littérature » (1845), montrait une permanence de son programme de politique culturelle, mais dans un cadre tout à fait différent. En analysant la revue *Le Cabinet de lecture* [Bibliotèka dlja čtenija] l'auteur regrettait le manque, dans le journal, d'une pensée profonde et d'une conviction ferme, qui, à côté de l'impartialité et de l'originalité du style, aurait pu faire de la revue un *organe d'opinion* et un moyen de promotion et de formation de la culture russe<sup>1</sup>. Il y a ici un subtil changement de vision par rapport au modèle de 1831. L'auteur semble avancer ici l'idée qu'il faut tirer ses considérations critiques de convictions muries dans le milieu auquel appartient l'interprète. Il laisse ainsi dans l'ombre le processus par lequel le critique lui-même s'est formé, en se plaçant dans un milieu culturel précis, ce qui constituait le sujet du plan de l'*Européen* exposé à Joukovski et dont la valeur politique était évidente. Kiréievski se proposait alors de diffuser au maximum la culture par une publication dont l'unique orientation préétablie était de n'en avoir pas, dans la conviction que la culture en tant que telle a toujours une action positive. L'enseignement, confié aux « meilleures œuvres » des écrivains majeurs, aurait, librement et sans aucun contrôle, dessiné l'homme, son histoire, ses fins. C'était l'archétype idéaliste de la culture mue par les intentions et les actions individuelles et en même temps située *au dessus d'eux*. Mais il y manquait la conscience que l'universel et le particulier, la raison et les intérêts, sont dans une contradiction que les idéalistes faisaient ressortir au moyen de la dialectique des contraires.

L'aspiration à une liberté déterminée par la richesse illimitée des possibilités de connaissances et d'expériences est commune à tous les *Amants de la sagesse*. Dans l'épilogue du livre *Les Nuits russes*, Odoïevski symbolise cette tension cognitive par le voyage, dont la caractéristique est l'absence de conclusion, l'ouverture indéfinie. Cette soif inassouvie de savoir est la vie de l'esprit, que les parcours historiques symbolisent. Il ne faut pas s'arrêter à l'aspect concret et fini de la vie, si on ne veut pas perdre sa richesse, comme il arrive au protagoniste de la nouvelle *L'économiste*, dont l'âme, au dernier moment d'une vie aride et vide, est envahie par le sentiment de la perte de tout ce qui agite le cœur de l'homme vivant : une soif insatiable de connaître, le désir d'agir, de secouer les cœurs par la force des mots, de laisser dernière soi un profond sillon dans l'esprit humain, d'embrasser, dans l'exaltation du sentiment, et la nature et l'homme .

---

1 *Ibid.*, II, pp. 165-166.

Néanmoins la nécessité de donner une direction à la tension vive de la pensée pour la concrétiser dans une action responsable se manifeste bientôt à ces jeunes gens. La recherche d'une méthode qui rende possible l'unification des nombreux domaines du savoir, et surtout les deux dimensions de la pensée et de l'action, implique des choix et par conséquent introduit des limites, ce qui était clair déjà au début de leurs réunions, comme l'atteste le fragment d'un écrit de Vénévitinov de 1824 : « Ce qui a été écrit par la plume ne peut être abattu par la hache » [*Čto napisano perom togo ne vyrubiš' toporom*]. Le titre du texte fait allusion à l'intention des membres de la société de développer par écrit chaque semaine des idées ou bien des questions qui avaient surgi pendant les réunions. Dans cet écrit il y a deux passages intéressants. Le premier est une affirmation à caractère éthico-métaphysique : « L'homme n'a pas été créé pour lui-même, mais pour l'humanité, son but c'est l'utilité de l'humanité »<sup>1</sup>, donc il faut que l'individu agisse pour le bien de tous, selon ses capacités et les moyens que les sciences, les arts et les métiers de son époque lui fournissent. Cela signifie que l'action ne doit pas s'orienter vers un cosmopolitisme abstrait et irréalisable, mais qu'elle doit s'accomplir dans le cadre concret des relations sociales. Toutefois souvent l'égoïsme étouffe ce sentiment qui tendrait au bien commun et l'individu se laisse entraîner par sa nature en oubliant sa mission. Il n'est pas difficile de reconnaître là les principes pédagogiques de Prokopovitch-Antonski.

Le deuxième passage tire les conséquences pratiques du premier : « sommes-nous utiles ? » se demande l'auteur. Sa réponse est négative parce que l'enthousiasme pour les nombreuses connaissances que lui-même et ses amis peuvent acquérir et ont effectivement acquises de l'étranger les empêche d'évaluer lucidement les besoins et les manques de leur patrie et par conséquent de se consacrer à des études déterminées et fructueuses : « C'est bien le caractère universel de nos connaissances qui nous nuit », écrit-il<sup>2</sup>. Ce n'est pas un refus de la culture européenne, mais un appel à organiser les connaissances en fonction d'un objectif : « Efforçons-nous, autant que possible, de choisir une fin pour nos occupations, – conclut-il – une orientation stable parmi les sciences, une méthode d'action, et alors nous pourrons espérer que nos efforts ne soient pas inutiles »<sup>3</sup>.

---

1 *Russkie èstetičeskie traktaty pervoj treći XIX veka, op. cit.*, II, p. 609

2 *Ibid.*, p. 610.

3 *Ibid.*, p. 611.

C'est pourquoi il pose la philosophie, ainsi que l'avait fait Platon, à la base de toutes les sciences, puisqu'elle est la science des principes premiers et des fins dernières, donc la science par excellence. D'ailleurs, Schelling en 1802 avait structuré ses cours à l'Université d'Iéna en fonction de l'idée que les différentes sciences ne trouvent leur unité que dans et par la philosophie. Presque cinquante ans avant lui, Barsov avait dit la même chose lors de son discours pour l'inauguration de l'Université de Moscou.

La méthode exigée par Vénévitinov n'était pas fonction du strict développement de la culture, mais de la réalisation du *bien commun*. Ce qui révèle une ambiguïté entre le philanthropisme et l'idéalisme, ou mieux, une vision encore incertaine. En effet, pour lui et des autres *Amants de la sagesse* le bien consistait à se forger une conscience critique au moyen de la culture même. Bien sûr, le cercle de Novikov lui aussi attribuait une grande importance au développement de la conscience sociale par le moyen de la culture, mais celle-ci représentait plus explicitement un instrument pour véhiculer des principes moraux, alors que pour la génération romantique la dimension culturelle, pour laquelle la philosophie constituait le critère d'organisation des valeurs, était *en soi même* un bien moral. Le processus de démocratisation au sein du milieu socioculturel, bien commencé par le cercle de Novikov, suivait donc une route différente.

Novikov visait à intéresser à son objectif (le processus éducatif) les classes sociales privilégiées, et donc il n'envisageait pas seulement les moyens pratiques et économiques, mais aussi les *éducateurs*, les exemples de vertu, alors que pour la jeune génération (voir Kiréievski) c'est principalement la pratique de la culture et la méthode de pensée qui détermine le développement. Les opinions diffusées par les revues et les livres étaient, d'après lui, des instruments de maturation d'un jugement autonome et par conséquent de la formation d'une conscience à la fois personnelle et sociale. Néanmoins au début du siècle et même dans la conscience des jeunes *Amants de la sagesse* l'aspect philanthropique de l'activité culturelle est encore bien net. Dans un passage de son journal pour l'année 1804, où l'on sent encore nettement l'influence de Prokopovitch-Antonski dans une stigmatisation de la paresse et de l'irrésolution, dans l'éloge de l'activité, de la dignité, de l'honneur personnel, de l'obéissance, Joukovski souligne la valeur du rang [*čín*] par l'influence qu'un rang élevé peut permettre d'exercer sur la société<sup>1</sup>. On trouve presque la même conviction chez Vénévitinov, qui se proposait d'accéder aux plus hautes fonctions de l'État dans le but de susciter

---

1V. A. Žukovskij, *PSS*, t. XIII, *Dnevniky 1804-1833*, M. 2004, pp. 11-12.

d'importantes transformations socio-politiques. Mais s'il fait ici le choix d'un philanthropisme culturel, il faut bien reconnaître que le but était l'affranchissement de toute autorité extérieure, y compris celle des philanthropes, qu'ils soient les souverains ou des particuliers, et c'est ce qu'avait compris le gouvernement, qui voyait là précisément la naissance d'une pensée vraiment critique, parce que vraiment libre.

## **DE LA CLANDESTINITE ET DU SECRET COMME INSTRUMENT DE POUVOIR**

Gérard Abensour, Lyon

### I. Le tsarévitch assassiné à Ouglitch

*Clandestinus* : qui agit en secret. Cette activité a deux faces selon qu'elle est l'apanage des pouvoirs en place ou des contre-pouvoirs qui ne peuvent agir au grand jour. . Les sceptiques, les libre-penseurs ont adopté la clandestinité pour contester le pouvoir politique et religieux en place. Paradoxalement ce sont les Lumières qui se réfugient dans la clandestinité. J'en veux pour preuve le thème d'un congrès récent des historiens de Lumières : « Scepticisme, clandestinité et libre pensée ».<sup>1</sup>

Mais dans la période où le pouvoir n'était pas contesté de l'extérieur, il maniait le secret à des fins de luttes internes. La lutte pour le pouvoir utilisait toutes les ressources de la clandestinité pour instituer des croyances au service de tel ou tel clan régissant.

---

<sup>1</sup> « Scepticisme, clandestinité et libre pensée », Actes des Tables rondes organisées à Dublin dans le cadre du Congrès des Lumières, 26-27 juillet 1999. Édité par la [Société internationale d'étude du dix-huitième siècle](#).



Rien n'est plus flagrant à cet égard que certains épisodes fondateurs de l'histoire à l'époque où le pouvoir se concentrait en une personne. L'histoire russe du XVII<sup>e</sup> siècle en fournit un exemple éclatant. Au moment où l'entité nationale russe semble appelée à disparaître, dans ce que l'on a appelé le Temps des Troubles, on recherche dans le passé la faute majeure qui été à l'origine de ces malheurs. Un faisceau de présomptions fait retomber le poids du désastre sur celui qui incarne la nation, le souverain que l'on accuse d'un crime. Boris Godounov qui a succédé à Ivan le Terrible, ou plus exactement à son fils Fiodor présenté comme faible d'esprit, ne serait qu'un usurpateur car il ne fait pas partie des grandes familles princières qui se considèrent comme seules aptes à régner. Par analogie la tragédie d'un peuple est attribuée à son souverain.

Le génie de Pouchkine a érigé au rang de tragédie shakespearienne le destin d'un homme rongé par un secret, celui de l'assassinat d'un enfant dont la présence était un obstacle à son ascension. L'opéra qu'en a tiré Moussorgski a donné un écho supplémentaire à cette accusation. .

Les historiens sont partagés sur la réalité de ce crime originel. Trois versions se bousculent. On est en 1591, sous le règne de Fiodor Ioannovitch. Le tsar n'a pas d'héritier.. Les grandes familles intriguent pour placer leur candidat sur le trône. Par sa proximité avec le tsar dont il est le beau-frère et le maire du palais, Boris Godounov l'emporte.

La rumeur l'accuse d'avoir fait supprimer un obstacle à son accession au trône, en la personne de Dimitri, né d'Ivan le Terrible et de sa dernière femme, Maria de la famille princière des Nagoï. C'est la version populaire, adoptée par l'historiographie officielle et notamment par Karamzine. Pourtant on est en droit de se demander si Dimitri pouvait légitimement prétendre à sa succession de son père. L'Eglise ne reconnaît comme valables de sept mariages successifs. Or Dimitri est né du huitième mariage d'Ivan le Terrible. Son mariage avec Maria Nagoï n'est donc pas reconnu..

Toutefois la mort brutale du petit Dimitri à Ouglitch bouleverse l'opinion. Boris qui n'est encore que le maire du palais de Fiodor dépêche à Ouglitch une commission d'enquête destinée à démontrer qu'il s'agit d'un accident. La commission d'enquête est présidée par le prince Vassili Chouiski. C'est lui aussi un prétendant à la charge de souverain. Cette commission rend un verdict attendu. Dimitri était sujet à des crises d'épilepsie et il s'est grièvement blessé en jouant avec un couteau.

Dernière version, quelque peu rocambolesque, est celle qui sera reprise par Pouchkine : le tsarévitch a échappé à la mort, et il réapparaît à point nommé pour réclamer son dû. Pouchkine adopte successivement les deux versions, pour se concentrer sur le

dévoilement du secret. Le tsar est confondu non par des faits, ni par des témoignages, mais par une vision, celle du petit garçon qui lui apparaît sous les traits d'un saint. Le tsar succombe sous le poids du remords et la conscience de son crime..

Dimitri a-t-il échappé à la tentative d'assassinat qui le visait ? Cette version a été reprise récemment par une jeune historienne, Catherine Durand-Cheynet, dans l'étude approfondie qu'elle a consacrée à Boris Godounov<sup>1</sup>. Elle s'appuie sur des travaux d'historiens russes effectués à la fin du XIXe siècle et en particulier de Serguéï Chérévétiev<sup>2</sup>. Les incohérences de la version officielle, l'absence de sources de première main et surtout la disparition et la destruction de nombreuses pièces, font soupçonner une volonté délibérée de noircir Boris et d'étayer les prétentions de Dimitri.

Tout viendrait du clan des Nagoï qui avaient fomenté un complot contre Boris Godounov dont ils soupçonnaient l'ambition. Suite à l'échec de leur tentative, Boris obtient du tsar qu'ils soient assignés à résidence dans leur fief d'Ouglitch, sur la Volga. C'est dans cette ville bien gardée que le petit Dimitri grandit. Il est sous la bonne garde de sa mère et de ses oncles.

On apprend soudain la mort violente de l'enfant, à l'âge de neuf ans. Comment cet événement a-t-il pu se produire ? D'après cette hypothèse, il s'agit en fait de toute une mise en scène destinée à préserver les chances de l'enfant. Sa mère soupçonnait une volonté assassine de Boris. Au moment où se produit la tentative d'assassinat, un autre enfant, peut-être le fils de sa dame de compagnie, est substitué au tsarévitch qui est mis en lieu sûr.

S'agissant d'une action destinée à être clandestine, on ne peut procéder que par conjectures. Un des indices sur lesquels se fondent les partisans de la substitution tourne autour de la réaction d'André Kléchnine, un des membres de la commission présidée par Chouïski. Karamzine décrit sa réaction face au cadavre de l'enfant exposé dans l'obscurité de l'église du Sauveur d'Ouglitch. Il est déconcerté : « À la vue de ce visage angélique et pacifique, du sang et du couteau, Kléchnine fut pris de tremblements, se figea, resta

---

<sup>1</sup> Durand-Cheynet C., *Boris Godounov et le mystère Dimitri*, avec la participation de Serge de Witt, Paris ; Librairie Académique Perrin, 1986, 694 p.

<sup>2</sup> Šeremetev S. D., « Ot Ugliča k morju Studënomu », *Starina i Novizna*, VII, Spb, 1904.

immobile et fondit en larmes ; il ne pouvait prononcer un mot »<sup>1</sup>. Pour Karamzine il s'agit de la réaction normale d'un honnête homme devant l'horreur du crime.

D'où sa conclusion : « Il avait encore de la conscience ! »<sup>2</sup>. Mais si l'on regarde de plus près on constate que Kléchnine est un familier de la maison. Il a pour épouse une princesse du clan Nagoï, il est le beau-frère de Grigori Nagoï, un des oncles de Dimitri qui a pris une grande part aux remous provoqués par l'annonce de l'assassinat de l'enfant. Klechnine devait bien connaître l'enfant. Dans ce cas son trouble et sa surprise auraient une autre cause. Il s'aperçoit que le cadavre qu'on lui présente n'est pas celui du petit Dimitri, mais celui d'un inconnu. Comme il fait partie d'une commission officielle il est tenu par la prudence à conserver le secret.

Autre fait curieux, on apprend que Maria Nagoï, la mère de la victime, est absente d'Ouglitch au moment de l'enquête et n'y reviendra qu'une semaine plus tard, au moment où seront célébrées les obsèques.<sup>3</sup>. Le mystère subsiste.

La réaction de la famille au meurtre de l'enfant est curieuse. Maria et ses frères étaient surveillés en permanence par un gouverneur et des officiers. Au moment où l'on apprend la mort de l'enfant ses oncles s'empressent de faire sonner le tocsin, ils accusent le gouverneur d'avoir perpétré l'assassinat et la population d'Ouglitch accourt en foule et met en pièces les représentants du tsar. En les éliminant on supprime des témoins gênants.

Pour Dimitri c'est le début de la clandestinité. Il se réfugie de monastère en monastère, s'enfonçant dans le nord de la Russie. On peut imaginer que son éducation s'est faite dans ce milieu monastique réputé pour sa sévérité doctrinale. On retrouve une trace du passage de Maria Nagaïa au monastère Saint Paul Obnorski, proche d'Ouglitch., puis c'est le silence. Tous les documents afférents à l'enfance de Dimitri auraient été systématiquement détruits, renforçant l'impression de clandestinité. .

Curieusement Dimitri réapparaît, vers l'âge de quinze ans, dans un monastère situé au centre de la vie politique et religieuse du pays. Il s'agit du Tchoudov Monastyr (monastère du Miracle de l'Archange saint Michel), qui se trouve à l'intérieur même du Kremlin. On se souvient de l'épisode où Pouchkine présente le moine Grichka Otrépiev qui se dit qu'il pourrait se faire passer pour Dimitri.

---

1 « Klešnin, uvidev sie angel'skoe, mirnoe lico, krov' i nož, zatrepetal, ocepnel, stojal nepodvižno, oblivajas' slezami ; ne mog proiznesti ni edonogo slova ».

2 « On eščë imel sovest' ! »

<sup>3</sup> Durand-Cheyne C., *op.cit.*, p.168.

Craignant d'être démasqué, Dimitri s'enfuit de Moscou, accompagné de quelques autres moines (peut-être Otrépiev parmi eux?) en direction de Kiev. Kiev c'est la Pologne. Karamzine décrit alors la première étape de la révélation : le fugitif fait halte au monastère du Sauveur de Novgorod-Séverski. En le quittant il laisse à l'archimandrite un billet rédigé en ces termes : « Je suis le tsarévitch, fils du tsar Ivan Vassiliévitch, et quand je serai à Moscou, sur le trône de mon père, je te récompenserai car tu m'as accueilli dans ce monastère ». Par cet acte Dimitri sort de la clandestinité. Il entre désormais dans la phase publique de son destin. .

Après être passé au monastère des Grottes de Kiev (Pétcherskaïa Lavra), bastion de la tradition orthodoxe, il se plonge soudain dans une société polonaise en pleine effervescence intellectuelle. Entre seize et vingt-et-un ans il fait ses humanités et découvre un monde très différent de celui des monastères orthodoxes. Il aurait résidé à Orcha, grand centre intellectuel sous l'influence du prince Radziwill, où coexistent quatre grandes institutions religieuses – orthodoxe, catholique (avec un collège de jésuites), juive et protestante. Plus grave : si les documents sont authentiques, le fils présumé d'Ivan le Terrible se serait converti au catholicisme. Comment comprendre cette conversion de la part d'un prétendant au trône de Russie ? S'agissait-il simplement d'un geste tactique visant à obtenir l'appui de la Pologne pour son projet de conquête du pouvoir?

La question religieuse est essentielle. La Moscovie et la Pologne s'opposent totalement sur ce point. Malgré des tentatives de rapprochement il est une ligne que l'on ne franchit pas. C'est ainsi que la Diète polonaise propose au tsar Fiodor Ioannovitch rien moins que le trône de Pologne. Mais le projet échoue parce qu'il n'est pas question pour le tsar de se convertir au catholicisme, condition mise par la Pologne à sa proposition.

Lorsque Dimitri succède à Boris Godounov, victime d'une congestion cérébrale, il se trouve vite confronté à la question religieuse. Il est revenu à la foi de ses ancêtres mais son épouse Marina Mnieszek n'a pas renoncé en devenant tsarine, à son catholicisme soulevant l'indignation du peuple. De son séjour en Pologne Dimitri 1<sup>er</sup> a ramené la conviction qu'il faut moderniser la Russie. Comment secouer les traditions ? Il n'observe pas la sacro-sainte sieste, se moque des barbes dont s'ornent les mentons des princes, il veut envoyer les jeunes nobles à l'étranger pour y faire des études. Religion et traditions ancestrales se mêlent pour confirmer l'immobilisme du pays.

Une question se pose. Ce Dimitri qui veut poloniser la Russie est-il le même qui a mené une vie clandestine dans les monastères du nord de la Russie ? On serait plutôt tenté de voir dans l'aventure du prince miraculé un conte initiatique où la Russie se contemple

comme dans un miroir. La résurrection glorieuse du fils d'Ivan le Terrible réapparaissant monté sur un cheval blanc, évoque le mythe ancestral du prince caché<sup>1</sup>. Substitution, vie clandestine, réapparition victorieuse, telles sont les étapes de cette assomption.

## II. La chute du directeur rouge

Plus de trois siècles plus tard, la tragédie de Pouchkine sera bien involontairement au centre d'une affaire d'État. Comme le montre excellemment Maximenkov dans son ouvrage *Le Chaos remplace la musique*<sup>2</sup> l'année 1936 marque un tournant décisif dans l'évolution du totalitarisme soviétique. Formulée en 1934 la doctrine visant à l'unité idéologique de l'art et de la littérature soviétiques admettait une certaine diversité de réalisations. Mais il n'y a plus de place désormais pour les variations esthétiques. Non content de régler les conflits dans des instances à allure judiciaire, on confie de plus en plus au bras séculier le soin d'exécuter les condamnations.

Au début de 1936, le ministère de la Culture est supprimé et remplacé par un Comité pour les affaires artistiques, rattaché au conseil des ministres (commissaires du peuple). Ce comité ne dispose plus de l'autonomie relative qui était celle du ministère dirigé par Lounatcharski ou même Boubnov, son successeur. C'est dans le sillage de cette modification institutionnelle que sera lancée la salve des attaques publiques contre compositeurs, chorégraphes, peintres, architectes et auteurs dramatiques. Gorki dont l'autorité restait incontestée meurt au printemps de manière mystérieuse.

De son côté le Théâtre Artistique de Moscou a réussi à maintenir une certaine autonomie grâce à l'autorité de ses fondateurs. Le théâtre était une vitrine pour la culture de l'Union soviétique, d'où son prestige. Sa loge présidentielle était souvent honorée par la présence des principaux dirigeants du pays. Cependant en cette année 1936, la mainmise du parti communiste sur le théâtre se concrétise. Un poste de directeur administratif est créé qui chapeautera les deux fondateurs du théâtre devenus directeurs artistiques, mais sans pouvoirs de décision. Le Comité pour les affaires artistiques délègue Mikhaïl

---

1 Ouspenski B.A., « Tsar et imposteur, l'imposture en Russie comme phénomène historique et culturel » in : I. Lotman, B. Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, p. 329.

2 Maksimenkov L., *Sumbur vmesto muzyki, Stalinskaja kulturnaja revoljucija 1936-1938*, Juridičeskaja kniga, Moskva, 1997.

Arkadiev, jusque là responsable des questions théâtrales, à la direction du Théâtre Artistique. .

L'année 1937 sera riche en bouleversements politiques et en même temps riche sur le plan culturel. C'est l'année du centenaire de la mort de Pouchkine, et de l'Exposition universelle des arts et des techniques à Paris, avec une participation soviétique importante. C'est aussi le vingtième anniversaire de la Révolution à l'occasion duquel tous les théâtres doivent faire assaut de spectacles des plus révolutionnaires. En arrière-plan le régime monte en spectacle un procès qui se conclut par la condamnation de dirigeants de haut rang dont Iouri Piatakov et Karl Radek, arrestation de Nicolas Boukharine et Alexéï Rykov, sans compter le jugement à huis-clos du maréchal Mikhaïl Toukhatchevski et de sept généraux qui a conduit à leur exécution.

La sphère culturelle va se trouver bousculée par cette tourmente. Paradoxalement c'est Arkadiev, l'homme du parti qui sera la victime de l'arbitraire. Il a violé la règle non écrite qui veut que les décisions du parti restent secrètes tant qu'elles n'ont pas été officiellement dévoilées.

L'idée de monter *Boris Godounov* semble s'imposer en cette année spécialement consacrée à Pouchkine. Plusieurs théâtres partagent cette idée. Meyerhold commence les répétitions dès le début de l'année 1936. Némirovitch convainc Arkadiev de l'opportunité qu'il y a à présenter cette œuvre. Les deux troupes rivalisent donc d'ardeur pour offrir au public, en novembre 1937, cette pièce qui est un des chefs d'œuvre du répertoire russe.

Meyerhold veut faire un spectacle grandiose, une sorte d'opéra, ponctué par la musique de scène de Prokofiev. Il n'hésite pas à montrer le caractère oriental du tsar, prince tatar russifié et en face des combattants pour la liberté : il met en exergue les mots de Gavriil Pouchkine, un noble qui s'est rallié à Dimitri:

« Basmanov, sais-tu d'où provient notre force ?

Notre force n'est pas dans notre armée ni dans l'alliance polonaise,

Notre force, oui ! est dans le peuple, dans l'opinion du peuple »<sup>1</sup>.

L'allusion au pouvoir totalitaire n'échappe pas aux agents du Comité pour les affaires artistiques. Dès le mois de décembre 1936, Meyerhold se voit intimer l'ordre de mettre un terme aux répétitions.

---

<sup>1</sup> Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов,  
Не войском, нет, не польскою помощью,  
А мнением; да! Мнением народным.  
Пушкин, «Борис Годунов», *Стихотворения*, Советский писатель, 1955, т. 2, стр.94.

La situation est très différente au Théâtre Artistique. Les répétitions vont bon train au premier semestre de l'année 1937. Ce privilège est dû en grande partie à Arkadiev, le directeur rouge. Il prend fait et cause pour ce théâtre qu'il était chargé de mettre au pas. Il rend compte directement à Staline de la situation de la troupe, parvient à obtenir des avantages pour le Théâtre Artistique, attribution de l'Ordre de Lénine et même augmentations de salaire. Par son activité inlassable au service du théâtre il crée une atmosphère confiante avec la troupe et redonne une nouvelle vie à une institution qui somnolait sous la direction hésitante de ses deux créateurs vieillissants.

Kerjentssev va jouer un rôle clef dans le drame qui se noue. Platon Kerjentssev, nommé en 1936 président du Comité pour les affaires artistiques, est le bras armé de Staline dans le domaine artistique. Fonctionnaire de l'ombre, membre du parti bolchévique, il est l'auteur d'une biographie de Lénine, mais aussi d'ouvrages sur le théâtre révolutionnaire. À ce titre il est un rival intellectuel de Meyerhold. Mais il a choisi de faire carrière dans l'administration. Il est nommé ambassadeur en Suède puis en Italie. Il est à la fois obséquieux avec Staline et imbu de son autorité.

L'Exposition universelle de Paris est le lieu d'une joute symbolique entre l'Union soviétique et l'Allemagne nazie. D'un côté la paysanne et l'ouvrier monumentaux de Moukhina, de l'autre les corps lisses et musclés des athlètes aryens du pavillon de l'Allemagne nazie surmonté d'un aigle menaçant aux ailes déployées. Une sculpture monumentale de Staline est également exposée au pavillon soviétique.

Grâce aux efforts d'Arkadiev la candidature du Théâtre Artistique de Moscou est retenue pour représenter l'Union soviétique dans le cadre de l'Exposition. Il considère cette tournée comme son affaire personnelle. Le programme est savamment équilibré, deux pièces « soviétiques » pour satisfaire les idéologues du parti communiste et deux pièces « classiques » pour tenir compte des attentes du public parisien. D'un côté *Lioubov Iarovaïa*, de Treniov, et *Les Ennemis* de Gorki, illustration de la lutte des classes, de l'autre ce *Boris Godounov* qui est en cours de répétition et *Anna Karénine* dont Némirovitch-Dantchenko a réalisé une adaptation scénique qu'il a montée lui-même.

Les événements se précipitent. Le 25 avril, Arkadiev est à Paris. Dans une conférence de presse il annonce que c'est le grand acteur Katchalov qui jouera le rôle de Boris Godounov. Le 2 juin, présentation du programme définitif : on confirme que c'est le théâtre des Champs-Élysées qui accueillera le Théâtre Artistique de Moscou à partir du 4 août. Arkadiev réitère ses propos dans la *Pravda* du 4 juin. Avec néanmoins un bémol : *Boris Godounov* n'attend plus, écrit-il, que le feu vert des autorités supérieures. Cet aveu

est la première révélation d'un blocage qu'il avait sous-estimé. Le secret qu'il révélait ainsi n'était peut-être pas énorme, mais Arkadiev faisait preuve d'indiscipline en le révélant en public. Il violait les règles fondamentales de l'organisation.

Dès le lendemain Arkadiev est contraint de publier un démenti : « Contrairement à ce qu'il a dit, la pièce de Pouchkine ne figure pas au répertoire de la tournée ». Le Comité pour les affaires artistiques publie de son côté un communiqué au ton menaçant : « Les informations concernant le programme du Théâtre Artistique à Paris sont en contradiction avec les décisions prises par le gouvernement et elles constituent une tentative visant à les infléchir ».

L'affaire remonte au Politburo. Kerjentssev est jaloux d'Arkadiev dont il réclame la tête. Molotov se fait son interprète en présentant un projet de résolution qui est adopté : « Étant donné qu'Arkadiev a donné par deux fois une information erronée sur la tournée du Théâtre Artistique à Paris, et violé expressément les décisions du gouvernement ; il est décidé de le relever de ses fonctions de directeur du Théâtre Artistique. Il fera l'objet d'un avertissement sévère »<sup>1</sup>. La décision prend effet au 31 juillet. Son rêve d'accompagner triomphalement le Théâtre Artistique à Paris s'effondre. Remis au bras séculier, Arkadiev sera bientôt accusé d'être un espion à la solde de la Pologne (était-ce à cause des scènes polonaises de *Boris Godounov* ?). Un an plus tard il est condamné à mort et exécuté dans la foulée du procès visant Boukharine.

Les puissants, de Nicolas I<sup>er</sup> à Staline ne s'y trompent pas. Il y a dans la pièce de Pouchkine un accent de liberté intolérable. Les archives révèlent que, lors d'une réunion de travail entre le maître du Kremlin, Kerjentssev et Kaganovitch, Staline aurait déclaré benoîtement que « Pouchkine donne une image trop flatteuse des Polonais. Son portrait du Faux Dimitri est également trop partial. En revanche, il n'est pas tendre pour les Russes, tous se rallient au Faux Dimitri. »<sup>2</sup>

Depuis la décision prise en 1934 de réhabiliter le passé russe, Staline devient un défenseur du pouvoir. Boris Godounov est le souverain légitime, il doit être révééré à

---

1 Résolution du Politburo du Comité Central du PC (b) relative à la destitution du directeur du MXAT M.P. Arkadiev., *Vlast' i Khudožestvennaja intelligencija, Dokumenty 1917-1953*, « Demokratija », Moskva, 2002, p.378.

2 Cité in *Vlast'...*, *op. cit*, p.774. (Archives du président de la Fédération de Russie, fonds 3, inventaire 35, document 24, p. 60-67.)



l'inverse de Dimitri qui n'est qu'un traître et un imposteur. Comme s'il voyait en lui le symbole de tous les traîtres dont il s'estime entouré et qu'il élimine un à un.

Sur le plan purement théâtral on peut supposer que Staline n'a aucune envie de se retrouver dans la position du roi Claude qui, dans *Hamlet*, est pris au piège de la représentation. Son trouble est un indice de sa participation au meurtre du père d'Hamlet. Un tsar bourrelé de remords ? Staline ne pouvait l'accepter.

La tentative d'Arkadiev d'imposer *Boris Godounov*, qui finalement ne sera pas joué à Paris, n'est pas sans faire penser à la volonté d'Hamlet de démasquer le roi Claude. Conformément aux règles impitoyables des sociétés secrètes, le parti bolchevique exige de ses membres une obéissance aveugle, accompagnée d'un secret absolu. Arkadiev a trahi son serment. Il doit payer. Même si c'est Némirovitch-Dantchenko qui est à l'origine du choix de la pièce de Pouchkine, c'est le membre du parti qui est responsable et qui doit répondre de son crime.

Le sort réservé au directeur rouge du Théâtre Artistique de Moscou est une illustration éclairante du rôle de la clandestinité au sein d'une société, qui, tout en jouant la transparence, a toutes les caractéristiques d'une société secrète. La charge explosive de *Boris Godounov* éclate à la face des puissants et utilise l'histoire pour dénoncer les faux-semblants du pouvoir.

**LA “NOUVELLE VISION” DE VIKTOR KRIVOULINE  
METAPHYSIQUE DE L’UNDERGROUND A LA FIN DE L’ERE SOVIETIQUE**

Marco Sabbatini, Macerata (Italie)

*nous étions bords, province, nous étions frontière  
tremblante, nous étions le sous-sol et le bruissement  
(Viktor Krivouline, 4’33’)*

Viktor Krivouline est un des représentants les plus connus de la littérature *underground* léningradoise des années 70 et 80. Né le 9 juillet 1944 (et décédé le 17 mars 2001), il appartient – comme tous les « Viktor » de son époque – à la génération de ces « enfants de la victoire », venus au monde à la fin de la Grande Guerre patriotique ou immédiatement après. En revanche, Viktor Sosnora, Alexandre Kouchner, Leonid Aronzon, Dmitrii Bobychev et Iossif Brodski (tous « orphelins d’Akhamatova ») se révèlent lors du dégel des années 60<sup>1</sup> et sont à rattacher à la précédente génération des poètes de Leningrad. Le fossé entre lui-même et le milieu littéraire de ses aînés apparaît clairement à Krivouline au début des années 70, à l’époque de la stagnation. Et même s’il a lui-même atteint « une grande célébrité auprès d’un cercle restreint »<sup>2</sup> dès le milieu des années 60, c’est aux poètes des années 70 qu’il faut le relier. Avant d’arriver à maturité, la poésie du jeune écrivain est encore

---

1 Zav’jalov S., “Tišina i gospodstvo bessmertija”, in : *Novoe Literaturnoe Obozrene (NLO)*, N°52, p. 249.

2 Ivanov B., “Viktor Krivulin – poët rossijskogo renessansa (1944-2001)”, in : *NLO*, 2004, N°68, pp. 270-285  
<http://magazines.russ.ru/NLO/2004/68/iv23.html>.

marquée par l'influence de poètes du dix-neuvième siècle (notamment Baratynski et Tioutchev) ainsi que par les traditions de l'Âge d'argent (l'acméisme, Alexandre Blok et Boris Pasternak)<sup>1</sup>. Après la mort d'Anna Akhmatova, Krivouline ne peut que ressentir le soudain reflux de l'expérience acméiste. C'est la nouvelle « écriture automatique » et l'absurde développé par les « hélénouctes » (Vladimir Erl) qui captent alors l'attention. Entre 1967 et jusque dans les années 1970, Krivouline recourt lui-même, sous l'influence de ce courant de poésie expérimentale, à la parodie et à la création de situations absurdes dans le cadre de ce que l'on appelle l'« École de la poésie concrète ». À ses dires, tous les participants de ce groupe (T. Boukovskaïa, V. Krivocheïev, V. Chirali et lui-même) venaient de l'acméisme et tendaient vers une poétique nouvelle du « concret », vers les « mots des objets » à travers des représentations visuelles de la poésie<sup>2</sup>. Puis Krivouline ressent le besoin de mettre un point final à cette expérimentation peu concluante et d'intégrer sa propre poétique au contexte particulier des années 70 : « Le romantisme est dévêtu jusqu'aux tréfonds. / Qu'y a-t-il au-delà ? Et les doigts passent librement / à travers l'éternité creuse – n'est-ce pas là, que désincarnée / coule l'âme et fleurit le temps ? »<sup>3</sup>

Les événements de Prague de 1968 et la mort tragique en 1970 de Leonid Aronzon avait modifié l'atmosphère de la culture *underground* de Leningrad. C'est là que ressurgit la « question des générations »<sup>4</sup> car c'est précisément en 1970 que Krivouline rejette tout ce qu'il a écrit précédemment : « Disons par convention que je suis un homme des années soixante-dix »<sup>5</sup>. Le suicide de Leonid Aronzon en octobre 1970 marque une sorte de frontière avec les poètes des années soixante. Après ce départ inattendu et symbolique de l'un des principaux représentants de la littérature non officielle, Krivouline s'éloigne de l'esthétique bohème du « trip » et de l'« absurde » et perd tout espoir dans un socialisme « à visage humain »<sup>6</sup>. En novembre 1970, le poète écrit *Question à Tioutchev* où il pose le problème du sens de la réalité soviétique et du temps :

« Je demanderai à Tioutchev : / vers quelle mer le calendrier soviétique /chasse-t-il les blocs de glace, / et, si le temps est une créature de Dieu, / pourquoi ne verse-t-il pas une

---

1 *Ibid.*, p. 274.

2 Krivulin V., « Dvadcat' let novejšej poézii (predvaritel'nye zametki) », in : *Časy*, 1979, N°22, p. 262.

3 Krivulin V., *Stihi*, v dvuh tomah, Leningrad-Pariž, Beseda, 1988, t.1, p. 17. « Razdet romantizm... » (1970-1971)

4 Zav'jalov S., « Tišina i gospodstvo bessmertija », *op. cit.*, p. 251.

5 Krivulin V., *Ohta na Mamonta*, Sankt-Peterburg, Blic, 1998, p. 7.

6 Ivanov B., « Viktor Krivulin – poët rossijskogo renessansa (1944-2001) », *op. cit.*, pp. 271-273.

larme de cristal ? / pourquoi de peur et de honte/ l'eau aux grands yeux s'assombrit-elle, /  
et les regards de l'icône ternissent-ils ?... »<sup>1</sup>

Il est important de rappeler qu'au début des années 1970, le milieu culturel non officiel se perçoit comme un courant uni, opposé à la culture officielle dans une lutte de la parole libre contre le pouvoir<sup>2</sup>. La conscience de ce mouvement anticonformiste se libère de la mythologie de la propagande du parti qui assujettit littérature, art et science à l'engagement politique. Ce processus fait accéder à la littérature une nouvelle génération, celle des années soixante-dix, qui ne nourrit aucun espoir de faire partie du cercle des écrivains officiels ni d'avoir le droit de publier. En la matière, comme le dit Boris Ivanov (prosateur, essayiste et rédacteur de la revue tapée à la machine *Tchassy* [Les heures], les poètes *underground*, dont Krivouline, « ignoraient, dans ces conditions de discrimination culturelle, l'institution discriminatrice elle-même. En choisissant ses propres critères culturels »<sup>3</sup>, l'essence de la « Seconde culture » s'affirmait de façon conséquente à travers une suprême incarnation dans l'art. Se remémorant son expérience créatrice du début des années 70, Krivouline exposait qu'il s'était mis à percevoir la poésie « ...comme une conversation sans fin, un dialogue, un chœur, une résonance unitive [...], et il ressentait son anonymat dans ce chœur, un anonymat heureux... »<sup>4</sup>. Cet essai important sur la poétique de Krivouline marque le début de l'*underground* de Leningrad. En 1973, le poète écrit son célèbre poème emblématique *Je bois le vin des archaïsmes...*

« Je bois le vin des archaïsmes. Du soleil qui brûlait jadis  
la langue parle, en s'emmêlant, et délire.  
Jusqu'à présent sur mes lèvres, il y a l'écume rouge du couchant,  
partout, des lueurs d'incendie, les flammes des livres en feu.  
Chaque mot périt, mais il périt joyeusement, à tire d'aile  
s'envolant vers l'étreinte du Logos-frère  
d'où le feu de la vie chassée a jailli.  
...  
Qui a parlé de catacombes ?  
Nous errons dans les bars à bières et les pharmacies !  
Et les destins clandestins

1 Krivulin V., *Stihi*, v dvuh tomah, Leningrad-Pariž, Beseda, 1988, t.1, p. 23. « Vopros k Tjutčevu » (1970).

2 Lotman Ju., « O nekotoryh principial'nyh trudnostjah v strukturnom opisanii teksta » // *Istorija i tipologija russskoj kul'tury*, Sankt-Peterburg, Iskustvo-SPb, 2002, p. 194. Selon Iouri Lotman : « la lutte du poète et de la censure voit s'affronter deux principes, chacun d'eux pouvant se passer de l'autre et ayant même intérêt à sa néantisation. »

3 Cf. Ivanov B., « Viktor Krivulin – poèt rossijskogo renessansa (1944-2001) », *op. cit.*, p. 276.

4 Kulakov V., « Poézija – èto razgovor samogo jazyka (Beseda s V. Krivulin) », in : *NLO*, 1995, N°14, p. 226.

sont noirs comme des rivières souterraines,  
huileux comme le pétrole. Il faudrait te plonger  
dans ce liquide, homme  
qui t'es endormi dans le plus humain des siècles ! [.. .] »<sup>1</sup>

Ces vers devinrent aussitôt le manifeste de la conception métaphysique de l'*underground* du poète. Si selon Heidegger toute activité discursive est nécessairement doublée de métaphysique, pour Krivouline, c'est l'*underground* qui accompagne inéluctablement l'incarnation la plus haute du discours poétique « dans l'étreinte du Logos-frère ». La célèbre comparaison de Krivouline (« L'esprit de la culture clandestine/ comme la lumière des premiers apôtres/ point aux fenêtres, sort en tourbillons des caves noires... »<sup>2</sup>) exprime d'une voix poétique un certain *pathos* religieux<sup>3</sup>.

Krivouline montre l'importance de la fonction anthropologique « de la seconde réalité culturelle » des années 70, en soulignant son indépendance et un caractère privé dont la prise de conscience se nourrit de la tradition littéraire de l'*homme du sous-sol* de Dostoïevski : « Mais ce que nous appelons conscience, – n'est-ce pas un rat aux yeux rouges ? / Un rat aux yeux rouges / qui nous suit en secret, / et semble présent partout »<sup>4</sup>.

Le retour aux sources et la recherche de racines culturelles devient un thème central chez Krivouline et s'inscrit dans le contexte du discours intellectuel des années soixante-dix. Cette quête est un motif nécessaire à l'identité du poète et de tout le milieu non officiel, avec la tradition littéraire de l'Âge d'argent et du mythe de Saint-Petersbourg pour toile de fond<sup>5</sup>. Aussi le poète considère-t-il que le mouvement *underground* doit se doter de formes spécifiques afin de réaliser dans l'art des conditions de liberté. L'intérêt pour la religion et pour les questions philosophiques suscite l'apparition de séminaires philosophico-religieux, de lectures, d'expositions en appartement, de studios de théâtre, tandis que le *samizdat* connaît un grand essor. Le dialogue avec les littératures étrangères devient permanent ; par analogie, on juge impératif de faire des recherches sur l'évolution des courants oubliés et interdits de la littérature russe<sup>6</sup>. Les lieux de rencontre et les moyens de subsistance des

---

1 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t.1, p. 109. « P'ju vino arhaizmov... » (mars 1973).

2 *Ibid.*

3 Ayant rompu avec les institutions scientifiques et culturelles, les écrivains et les artistes de l'*underground* devenaient de plus en plus souvent bibliographes, concierges, chauffagistes, gardiens etc... Un statut social peu élevé laissait à Krivouline lui-même toute latitude pour une activité créatrice et intellectuelle.

4 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t.1, p. 51. « Krysa » (1972).

5 Goričeva T., Orlov D., Sekackij A., Ivanov N. (entretien), « P'ju vino arhaizmov... ». *O poézii Viktora Krivulina*, SPb, Kosta, 2007, p. 18.

6 Cf. Šnejderman E., « Puti legalizacii neoficial'noj poézii v 1970-e gody », in: *Zvezda*, 1998, N°8, pp. 194-200.

écrivains de Leningrad changent également : outre les rencontres spontanées sur la perspective Nevski, rue Malaïa Sadovaïa, au café « Saïgon », dans les comités d'écrivains, les bibliothèques, cours d'université et d'instituts, on planifie de plus en plus souvent des réunions dans les chaufferies où travaillent beaucoup d'intellectuels non conformistes, et, naturellement, dans les appartements (dont fréquemment celui de Krivouline<sup>1</sup>). À partir de 1974 et jusqu'en 1980, la femme du poète, Tatiana Goritcheva, organise un séminaire de philosophie et religion. Elle et son mari habitaient le petit appartement 37, au numéro 20 de la rue Kourliandskaïa, près de la gare de la Baltique, et c'est là que le vendredi, tous les quinze jours, se déroule ce séminaire très fréquenté. Son caractère non clandestin, ouvert à tous marque bien que la nouvelle génération d'intellectuels s'efforce vraiment de surmonter l'atmosphère de terreur créée par la censure<sup>2</sup>. Rappelons qu'en ces années-là, T. Goritcheva était passionnée de philosophie allemande<sup>3</sup>. Elle entretenait une intense correspondance secrète avec Martin Heidegger, qui lui envoyait même ses derniers vers. La recherche métaphysique de Krivouline reflète intensément, en cette période-là, l'influence de sa quête religieuse et de son soubassement philosophique existentialiste<sup>4</sup>. Parallèlement au séminaire de T. Goritcheva, il y eut pendant un certain temps un autre séminaire de philologie, intitulé « La culture du début du siècle et la conscience contemporaine ». Krivouline l'avait initié à l'automne 1975 et il se tenait chaque mercredi, appartement 37, mais ne dura que six mois<sup>5</sup>. À l'époque, en 1975, le poète s'était fixé comme but principal de publier officiellement, dans le cadre du projet collectif *Lepta* [L'Obole] auquel il participait, une anthologie des poètes léningradois non officiels. Ce livre fut refusé par la maison d'édition *Sovietskii pisatel'* et ne vit pas le jour. Après cette mésaventure, dans la seconde moitié des années soixante-dix, le

---

1 Cf. Krivulin V., « Dvadcat' let neoficial'noj poézii (predvaritel'nye zametki) », in : *Časy*, Leningrad, octobre-novembre 1979, N°22, p. 243 (en samizdat). Cf. également Savickij S. « Andergraund. Istorija I mify leningradskoj neoficial'noj literatury ». Moskva, in : *NLO*, 2002, pp. 45-46.

2 Sergej Stratanovskij, « Semidesiatye – preodolienie straha », in : *Pčela*, 1998, N°12 <[www.pchela.ru](http://www.pchela.ru)>. Lors des séminaires, avaient lieu des exposés sur le christianisme des premiers siècles et sur les Pères de l'Église [...], il y eut plusieurs exposés consacrés aux philosophes occidentaux Jaspers, Kierkegaard, Barthes, Tillich, Heidegger, Camus, Russel, etc... » Remarquons aussi que l'on y débattait de la Bible, du gnosticisme, de l'existentialisme et des philosophes russes (Florenskij, Berdjajev, S. Bulgakov, Rozanov, V. Solov'ev).

3 Goričeva T., *Nous, convertis d'Union soviétique*, Paris, Nouvelle cité, 1983, p. 18. « Je lus Nietzsche à 19 ans (j'ai ignoré l'Évangile jusqu'à 26 ans), je fus éprise de lui, comme de Sartre, de Camus et de Heidegger, de leur philosophie « existentielle » de la révolte qui m'était très proche. À l'époque, dans les années de libéralisation, sous Hruščev, ces penseurs étaient en partie autorisés, leurs traductions circulaient en *samizdat* ; dans les cafés et les autobus, l'intelligentsia discutait du problème de l'existence absurde et nauséuse. »

4 Beaucoup d'écrivains non officiels de cette époque étaient passionnés d'existentialisme français et allemand.

5 On remarquera que V. Krivouline faisait surtout des exposés sur des auteurs peu connus ou peu étudiés : P. Annenkov, A. Dobroljubov, V. Komarovskij, S. Nadson, K. Slučevskij.

*samizdat* change radicalement d'objectifs et de caractère, et Krivouline se consacre définitivement à organiser des revues non soumises à la censure<sup>1</sup>.

Deux périodiques apparaissent presque simultanément et chacun d'entre eux joue un rôle important pour le développement du mouvement indépendant et occupe une place de choix dans le *samizdat* : la revue 37 de Viktor Krivouline, qui traitait de littérature, art, philosophie et religion, et *Tchassy*<sup>2</sup>, la revue de Boris Ivanov. 37 donne une grande résonance au milieu culturel non officiel de Leningrad en Union Soviétique et en Occident et repousse les limites de l'expression de la pensée libre en régime totalitaire<sup>3</sup>. À la fin des années 1970, sur proposition de Sergueï Dediouline, Viktor Krivouline devient co-rédacteur de la revue de poésie *Severnaïa potchta* [Le courrier du Nord]. L'existence de cette publication confirme l'importance de la poésie au sein de la culture indépendante léningradoise. Huit numéros, comportant des textes, des articles critiques, des recensions et des matériaux concernant la poésie russe du XX<sup>e</sup> siècle, paraîtront. Les pressions du KGB sur V. Krivouline et le départ presque simultané de T. Goritcheva et S. Dediouline à l'été 1981 entraînent la disparition des revues 37 et *Severnaïa potchta*<sup>4</sup>.

On peut affirmer que c'est au niveau des séminaires de Leningrad et du *samizdat* que des modèles culturels furent élaborés et des processus d'évolution maintenus, garantissant ainsi l'existence de la littérature sur des bases de parité : auteur et lecteur se rencontraient dans le texte sur un fond d'intérêts littéraires et esthétiques communs et en dehors de toute instance idéologique<sup>5</sup>. C'est dans un tel contexte, à la fin des années 70, que sonne l'heure des premiers bilans pour la littérature *underground* et que Krivouline prend activement part à diverses initiatives de la « seconde culture ». Il s'exprime alors dans des articles ou des exposés lors de colloques<sup>6</sup>. Il faut accorder une attention particulière au bref discours du poète en date du 13 décembre 1978, à l'occasion de la première attribution du prix André Biély, seul prix de la culture *underground* à l'époque soviétique :

---

1 Ivanov B., « Uzkaja doroga k demokratii » (extrait du livre *Po tu storonu oficial'nosti*), in : *Zvezda*, 2000, N°4, p. 214.

2 Ivanov B., *Po tu storonu oficial'nosti, Samizdat*, (d'après les actes du colloque *30 ans de publications indépendantes. 1950-1980*, S.Peterburg, 25-27 avril 1992, SPb, NIC Memorial, 1993, p. 84. Ivanov B. « V bytnost' Peterburga Leningradom », in : *NLO*, 1995, N°14, p.192. Le caractère du *samizdat* change radicalement dans la deuxième moitié des années 70, juste après l'exposition de tableaux dispersée par les bulldozers.

3 Krivulin V., 37, *Severnaïa počta, Samizdat, Ibid.* 1993, pp. 74-75.

4 La publication de *Severnaïa počta* cessa lorsque S. Dedjulin émigra, le 1<sup>er</sup> mars 1981.

5 Savickij S., « Andergraund », Moskva, in : *NLO*, 2002, pp. 39-42. Cf. « Semidesjatye kak predmet istorii russkoj kul'tury », *Rossija/Russia*, red.-sosta. Rogov K., Moskva-Venecia, 1 (9), 1998.

6 Krivulin V., « Pjat' let kulturnogo dviženija. Svjaz' dviženija hudožnikov s dviženiem poetov », in : *Časy*, 1979, N°21, pp. 222-229. Cf. Krivulin V., «Dvadcat' let novejšej poézii (predvaritel'nye zametki)», in : *Časy*, N°22, 1979, pp. 240-263.

« Nous sommes réunis à l'occasion de l'attribution du prix Andréï Biély, qui parodie d'autres « grands événements », et cette parodie a quelque chose de beau et de doux. Il n'y a pas deux cultures, mais une seule, et notre soirée est peut-être plus proche de l'essence de celle-ci que certains événements entourés de tout un décorum. Là est l'avenir de nos rassemblements... »<sup>1</sup>

De l'avis de Krivouline, les années soixante-dix ont défini autrement la littérature non officielle<sup>2</sup>. Si, dans les années 60 et au début des années 70, la culture *underground* avait fait une large place à des thèmes tabous comme la religion, le sexe, la philosophie ou la politique, si de nouvelles formes étaient apparues, accompagnées d'une « révolution de la langue poétique »<sup>3</sup>, dans la deuxième moitié des années 70, c'est l'atmosphère psychologique du milieu culturel qui se transforme radicalement :

« nous étions silhouettes dans le tableau général  
bords d'une composition floue  
nous étions fragments »<sup>4</sup>.

Non officiel et illégal cessent d'être synonymes, et la « Seconde culture » y compris dans ses acceptions négatives de culture alternative ou échappant à la censure remplit « sa fonction de complémentarité par rapport à la première culture ».<sup>5</sup>

« nous étions bords, province, nous étions frontière  
tremblante, nous étions le sous-sol et le bruissement  
mais si on regarde en arrière : quelles belles individualités  
quel silence en elles – silence et maîtrise ! »<sup>6</sup>

Sur ce plan, on peut dire que le Krivouline des années 70 est le poète métaphysique du sous-sol et qu'il joue un rôle prépondérant dans le renouvellement du langage poétique, mêlant à l'héritage culturel de la vieille Russie des motifs de modernité.

T. Goritcheva affirme qu'il est le poète « de la profondeur et de l'élévation, de l'extase et du ravissement, de la pitié et de l'audace »<sup>7</sup>. Il unissait en lui les traits du poète prophétique

1 Krivulin V., « Prisuždenie premij imeni Andreja Belogo », in : *Časy*, 1978, N°15, p. 252. Cf. Marco Sabbatini *Quel che si metteva in rima. Poesia e cultura underground a Leningrado*, Salerno, Europa Orientalis, 2008, p. 217.

2 Cf. Ivanov B., « Kul'turnoe dviženie kak celostnoe javlenie », in : *Časy*, 1979, N°21, pp. 210-221. D'après Boris Ivanov, « le prix Andréï Belyj fut décerné à Viktor Krivulin » pour avoir « développé la tradition poétique pétersbourgeoise - et particulièrement pour ses vers écrits au cours de cette sombre décennie ». Cf. Ivanov B., « Viktor Krivulin – poët rossijskogo renessansa (1944-2001) », *op. cit.*, p. 270.

3 Krivulin V., « Dvadcat' let novejšej poézii (predvaritel'nye zametki) », in : *Časy, op. cit.*, p. 245.

4 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t. 2, p. 48, « 4'33'' ».

5 Ivanov B., « Nakanune 79-go », in : *Časy*, N°15, p. 3. Krivulin V., « Dvadcat' let novejšej poézii (predvaritel'nye zametki) », *op. cit.*, p. 245.

6 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t. 2, p. 48. « 4'33'' ».

7 Goritcheva T., « P'ju vino arhaizmov... », in : *O poézii Viktora Krivulina*, SPb, Kosta, 2007, p. 63.



comme le révèlent les premières lignes de son poème *Quand viendra l'heure* (1978) concernant la destruction de la réalité soviétique :

« quand viendra l'heure de changer le nom  
des places centrales  
et que l'unique drapeau de l'air  
flottera en plis vivants –  
quels gens apparaîtront alors !  
quelle nuée de gens  
quel peuple [...] »<sup>1</sup>

Dans ces vers, le poète aperçoit les ruines invisibles de l'empire soviétique et pressent le monde intérieur de l'homme soviétique à la fin de toute une époque, il prévoit ses doutes et ses souffrances.

Au début des années quatre-vingt, Krivouline devient membre de l'association semi-officielle *Club-81*. Celle-ci regroupait des écrivains, artistes, musiciens de l'*underground* et ne pouvait échapper au contrôle du KGB ; des soirées littéraires très fréquentées donnent alors l'occasion au poète de se produire, et en compagnie d'autres auteurs de l'*underground*. À la fin de l'année 1985, il publie ses poèmes dans *Kroug* [Le cercle] <sup>2</sup> une anthologie préalablement soumise à la censure.

Au cours de la *perestroïka* et de la *glasnost*, Krivouline participe activement à des meetings en faveur de la démocratisation, il peut se rendre en Europe (France, Suisse et Allemagne). Mais à la veille de changements de plus grande envergure, il a déjà compris que l'heure de l'effondrement du pouvoir et de la société soviétiques avait sonné et qu'avec eux c'étaient la dialectique de la culture soviétique et l'esthétique du réalisme socialiste qui s'écroulaient à jamais<sup>3</sup>. Alors qu'il s'est toujours perçu comme partie prenante du processus littéraire *underground*, Krivouline commence à se sentir étranger à la nouvelle époque.

On le remarque dans le cycle de poèmes *Novoïe Zrenié* [Nouvelle vision] (1986)<sup>4</sup>. La censure de type totalitaire est une menace sur le point d'appartenir au passé. Naturellement,

---

1 Krivulin V., *Stihi*, op. cit., t. 2, p. 45. « Kogda pridët pora » (1978).

2 Après de multiples contrôles par la censure, l'anthologie *Krug* fut publiée à Leningrad par la maison d'éditions *Sovetskij pisatel'*, en décembre 1985.

3 Sabbatini M., « Stihotvorenje Viktora Krivulina « Čto rifmovalos' » (1990) – refleksija krisisa neoficial'noj kul'tury », in : *NLO*, N° 83, p. 713.

4 Outre le recueil *Novoe zrenie*, Krivulin écrit durant la *perestroïka* de nouveaux cycles de poésie : *Paradigma* (avril 1985), *Stihi vesny 1987 goda* [Poèmes du printemps 1987], *Stihi iz Kirovskogo rajona* [Poèmes du quartier Kirov] (1987-1988). Dans « Tišina i gospodstvo bessmertija », in : *NLO*, N°52, p. 250. Zav'jalov S. écrit : « ... à partir de la *perestroïka*, Krivulin comprend manifestement que sa poétique s'était formée dans un autre contexte historique, et tout en modifiant, parfois radicalement, son style, il se met à souligner surtout son éloignement de la « norme ». C'est ainsi que paraissent *Slabye stihi* [Poèmes faibles] dans la revue *samizdat Časy*, 1986, N°63. Près de quarante poèmes ne furent publiés nulle part et affichent clairement leur caractère local (ou plutôt leur

tous les événements ont aussi des répercussions sur la littérature, mais face à la chute du totalitarisme, même la littérature qui habituellement s'opposait au pouvoir réagit de façon contradictoire.

« Non, je ne suis pas grisé par l'air qu'on nous livre d'en haut  
 Oui, je respire, mais quand j'entends dire partout :  
 Eh bien, respire cet air délivré d'en haut  
 entends-tu, respire ! sinon, ... sinon, j'entends...  
 que faire d'autre sinon entendre la grasse  
 liberté qui gicle en pesantes gouttes de pétrole,  
 on étouffe, comment fuir  
 cet endroit où je vis et respire, étouffé par l'odeur de pétrole »<sup>1</sup>.

Le caractère peu ordinaire du contexte historique de la *perestroïka* et l'influence de la *glasnost* permettent de définir le ressort poétique qui anime Krivouline. La métaphysique et la ferveur des années 70 sont absentes des vers de la deuxième moitié des années 80. Plus de générosité, non plus, ni d'enthousiasme, mais simplement la sensation d'une « disparition »<sup>2</sup> de la culture *underground* elle-même ainsi qu'un sentiment de solitude sans issue et d'impuissance du poète.

« La pleine voix, comme on l'a autorisée tard !  
 Me voilà qui pousse, semble-t-il, un cri –  
 et on n'entend qu'un murmure, blanchâtre de poussière en plus,  
 peu perceptible, même pour le mouchard expérimenté... »<sup>3</sup>.

Il se produit soudain une fracture. Tout ce que le poète aimait et appréciait disparaît et le système de valeurs et d'idéaux se retrouve détruit. Tous les espoirs que les auteurs indépendants avaient nourris du temps où se développait l'*underground* culturel « se sont mués en leur contraire. La liberté est la pire des prisons. »<sup>4</sup>

« On parle de changements positifs.  
 Je ne sors presque plus de la maison,  
 je suis enterré sous la cendre des conversations  
 franches. La liberté m'apparaissait-elle  
 vraiment autrefois de façon différente ? »<sup>5</sup>

---

« temporalité ») : *Novoe zrenie, Stihi vesny 1987 goda, Stihi iz Kirovskogo rajona, Stihi leta 1993* et il en fut ainsi jusqu'à *Stihi jubilejnogo goda* [Poèmes de l'année jubilaire] (c'est à dire 2000, Z. S) ”

1 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t. 2, p. 134 : « Net, ne p'janit menja... »

2 Goričeva T., « P'ju vino arhaizmov... ». *O poézii Viktora Krivulina*, SPb, Kosta, 2007, p. 63.

3 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t. 2, p. 139. « Polnyj golos... ».

4 *Ibid.*, p. 66.

5 Krivulin V., *Stihi, op. cit.*, t. 2, p. 134. « Govorjat o pozitivnyh peremenah... »

Dans ce texte, le poète n'éprouve pas un sentiment de victoire, il ne se sent pas non plus libéré du pouvoir soviétique. Bien au contraire, la sensation s'accroît d'avoir perdu sa dignité humaine. Une profonde et cruelle déception s'empare de lui :

« La levée des interdits est venue sur le tard,  
un papier cacheté où on enjoint à tous  
d'aimer nos poètes persécutés  
et d'effleurer des lèvres  
le corps cadavérique des thèmes fusillés... »<sup>1</sup>

Pour Krivouline le procédé spéculatif qui consiste à utiliser des mots autrefois interdits et devenus du temps de la *perestroïka* presque une « garantie de fiabilité » est perçu comme humiliant car les recherches de haut vol qui servaient de ligne de partage entre écrivains non officiels et écrivains acceptant la censure ont disparu<sup>2</sup>.

« Tout ce que nous disions à la limite  
du murmure et de la prison,  
résonne étrangement sur la Chaîne nationale,  
comme si nous, ce n'était plus nous,  
mais dans la bouche du commentateur le mot familier  
semble une mauvaise traduction  
en argot des voleurs, dans le langage des paranoïas,  
dans la musique crapuleuse des marécages »<sup>3</sup>.

Cette situation affecte tout le mouvement de l'*underground* léningradois : « comme si nous, ce n'était plus nous », dit le poète. Une époque et toute une génération d'écrivains non officiels sont en voie de disparition, et c'est là que Krivouline, au dire de Boris Ivanov, « s'est senti seul face à l'histoire ».<sup>4</sup>

Les impressions négatives sur la situation du pays, du peuple et de la culture s'intensifient dans le cycle *Nouvelle vision* où s'exprime également la nécessité pour Krivouline de se tester par l'ironie ; frappé par l'absurdité sociale et politique de la campagne antialcoolique de Gorbatchev, il écrit :

« On nous ordonne de devenir sobres. Je ne connais pas d'ordre  
plus triste. Nous sommes nés à l'ombre du cerisier ivre,  
dans le feuillage de l'extase religieuse –  
arrêt brutal. Le journal a accouché

---

1 *Ibid.*, « Prišlo zapozdaloe snjat'e zapretov... ».

2 Skoropanova I., « Meždu haosom i kul'turoj. Postmodernistskie stih i Viktora Krivulina », in : *Russkaja Postmodernistskaja literatura*, op. cit., p. 388.

3 Krivulin V., *Stihi*, op. cit., t. 2, p. 134. « To, što my govorili na grani... »

4 Ivanov B., « Viktor Krivulin – poët rossijskogo renessansa (1944-2001) », op. cit., p. 283

d'autres forces,  
 et ici, le soir, nous avons une seule occupation :  
 nous nous heurtons aux objets d'avant,  
 nous tâtons à la fois le visage et l'habit,  
 sans reconnaître... Changer ainsi  
 sur un signe de la dextre dirigeante ! »<sup>1</sup>

Poursuivant son âpre discussion avec le système culturel soviétique, Krivouline constate que dans ces temps nouveaux de *glasnost*, les dirigeants du parti se sont mis à prononcer les mêmes mots que les poètes disaient en milieu non officiel, une vingtaine d'années auparavant. Le poète a maintenant honte que des pensées et des mots qui lui étaient chers aient perdu leur sens à cause de leur emploi démagogique<sup>2</sup>.

« Évidemment... D'où cela viendrait-il ?... je ne suis pas prêt  
 à me séparer, comme ça, par décret,  
 d'une liasse de feuilles tapées à la machine,  
 d'années tassées en une phrase  
 qui dit  
 au plus vite ce que je voudrais dire,  
 mais ma bouche est inexplicablement fermée,  
 et si tu l'ouvres – impossible  
 d'aligner deux mots avec l'espacement textuel...  
 Impossible de faire de l'unique, de l'entier<sup>3</sup> ».

Sentant dans quelle impasse se trouve son espace sémiotique et voyant combien l'existence de la « seconde culture » s'est tarie, Krivouline éprouve le besoin d'exprimer son indépendance intérieure, de rester fidèle à son *credo* métaphysique de poète « *underground* ».

Trad. Maria-Luisa Bonaque

---

1 Krivulin V., *Stihi*, *op. cit.*, t. 2, p. 134. « Prikazano trezvet'... »

2 Sabbatini M., « Stihotvorenje Viktora Krivulina « Čto rifmovalos' » (1990) – refleksija krisisa neoficial'noj kul'tury », *op. cit.*, p. 715. Voir aussi Kononov M., « Otrečenie » in : *Vestnik novoj literatury*, 1994, N°7, p. 222.

3 Krivulin V., *Stihi*, *op. cit.*, t. 2, p. 139. « Konečno...otkuda by ?... ja ne gotov... »



## LES MOUVEMENTS RELIGIEUX CLANDESTINS

### SOUS LE REGIME SOVIETIQUE

Vladimir Zielinsky, Brescia

On dit qu'en Russie tout est mystère, mais rien n'est secret. Le mystère habite sous la surface du visible, du permis, de l'exposé et du bien gardé, mais sous la couverture de la réalité officielle il y a toujours eu un sous-sol immense à plusieurs étages et compartiments où se déroule en cachette la vie réelle de la société. S'agit-il d'une vraie vie secrète ou simplement d'une autre vie ? Je me souviens d'une phrase de l'*Histoire de la censure en Russie* de Michail Lemke, publiée au début du XX<sup>e</sup> siècle : « L'histoire de la censure, dit-il, est dans un sens l'histoire de la société russe ». Si cette affirmation semble une exagération énorme en ce qui concerne la vieille Russie, elle est exacte pour la Russie après 1917. Comme dit Alain Besançon, grand expert de l'histoire russe, à propos du célèbre ouvrage du marquis de Custine : ce livre qui n'était pas très bon pour la Russie de 1839 est devenu une excellente description de la Russie de 1939. Mais aussi 20 ou 30 années plus tard. Peut-être, même 60.

La dimension de la clandestinité sous ses formes multiples et changeantes, déjà très développée dans la Russie impériale, est devenue fondamentale pendant la période de la dictature idéologique qui s'est identifiée avec toute la réalité autorisée, admise à l'existence légitime, identifiée à l'État. Seul ce qui avait été approuvé par les gardiens du Texte canonique et sacré, détenu par le pouvoir, avait le droit d'exister. Dans ces conditions la vie en clandestinité était souvent synonyme de la vie tout court, de la survie personnelle et psychologique, car la réalité saisie et gelée par la doctrine imposée ne coïncidait jamais avec la réalité intérieure de l'homme.

Je crois que toute la société soumise à l'idéologie officielle était, en fait, clandestine, même au niveau le plus haut. La scission de la réalité en deux, l'une officielle et l'autre secrète, était la norme qui aurait dû assurer un ordre destiné à se prolonger jusqu'à l'éternité, mais son temps ne pouvait être que limité. L'histoire de n'importe quelle dictature idéologique se constitue dans les péripéties de la lutte sous le tapis entre l'ordre imposé par le pouvoir et l'ensemble de la vie clandestine et étouffée. Ils se heurtent ou tiennent la corde chacun de son côté. Au début le régime attaque et cherche à conquérir tout ce qui ne lui appartient pas, ensuite il signe un armistice fragile, mais à la fin une partie de la réalité humaine échappée à l'ordre imposé devient trop forte, trop développée, trop active, et la construction doctrinale finit par tomber dans une immense caverne creusée par le travail souterrain de la résistance ouverte de quelques-uns et cachée à la majorité de la société.

Cette résistance étouffée et occultée s'accumulait dans son sous-sol social. Elle pouvait prendre des formes à première vue assez inoffensives qui corrodaient quand même le système. À l'époque soviétique il y a eu un système très ramifié de vies clandestines : littéraire, économique, politique, commerciale, soi-disant démocratique, religieuse, même sportive. Parfois ces activités s'entremêlaient d'une manière très bizarre. Je me souviens d'une femme dont j'avais fait la connaissance en tant que couturière à domicile (une profession à la limite de la légalité, car cette forme de revenu pouvait être persécutée, si on suivait la loi à la lettre). Elle dirigeait en même temps un petit groupe clandestin de yoga, pour son plaisir mais aussi pour un petit salaire supplémentaire, et ce n'était pas tout. Sa vraie vie était encore plus clandestine, car cette femme appartenait à une petite secte orientale, un peu exotique et naturellement interdite par le régime.

Mais quelle était sa situation officielle, sa profession ? Elle était un juge populaire, donc, élue selon les règles de l'époque : un candidat pour un poste. Or tous ces élus avaient été choisis par le comité du Parti, et pour être choisi il fallait être membre du parti, avoir des caractéristiques impeccables, être bien vue des autorités, etc. Chaque matin elle présidait les séances du tribunal, prononçait les arrêts de ceux qui étaient sur le banc des accusés, elle qui aurait pu être à leur place en tant que couturière non enregistrée, enseignante secrète de yoga et membre d'une secte interdite. Trois visages cachés sous le visage officiel et visible – et cette situation, bien qu'extraordinaire était assez typique. Toute la société se constituait à des niveaux différents du sous-sol. Paradoxalement, c'était à l'origine de sa stabilité et en même temps de sa fragilité.

Mais comment agissaient les mouvements religieux clandestins sous le régime qui voulait imposer l'athéisme comme idéologie pratiquement obligatoire, omniprésente,

écrasante ? La doctrine athée qui servait de légitimation au système prévoyait un avenir où la mention même de Dieu serait éliminée. Mais dès le début elle portait dans son sein une contradiction interne qui en fin de compte aura contribué à sa destruction : son but était la création d'une société idéale, heureuse et homogène dans ses convictions, mais en même temps cette idéologie voulait avoir une façade soi-disant « démocratique » en garantissant la liberté de parole et de conscience.

La doctrine présuait que la liberté de parole consisterait en un libre usage de la parole officielle, que la liberté de conscience consisterait à confesser l'athéisme de masse, comme la liberté politique aurait été une liberté soumise à la volonté du parti au pouvoir. Cette croyance signifiait que la liberté des citoyens et la violence exercée sur la liberté auraient dû coïncider, car ceux qui ne voulaient pas faire librement les choses qu'ils auraient dû faire selon les prévisions scientifiques et politiques, seraient contraints de les faire par l'État. L'idéologie formulait sa vérité abstraite et immuable, mais les conditions de sa domination concrète étaient créées par « l'action directe » ou indirecte de la police secrète.

Selon la logique de fer du régime, formulée bien avant sa naissance, la religion comme telle aurait dû mourir de mort tout à fait naturelle, même pacifique. Cela impliquait que chaque manifestation de survie spirituelle devienne un acte d'opposition sournoise (très souvent inspiré ou provoqué de l'étranger). Au début cela apparut même comme une sorte de déicide. D'un point de vue politique, cette bataille, aveugle et acharnée pendant la révolution en marche n'a eu presque aucun sens pragmatique. Mais sa cruauté qui voulait parfois être spectaculaire, provocatrice, insensée, sa guerre sanglante contre la foi du peuple, ne pouvait que provoquer la résistance de la paysannerie. Quand on regarde avec attention la psychologie du déicide, il paraît qu'au début c'était la lutte farouche des athées contre eux-mêmes, un règlement de comptes avec leurs espoirs déçus, avec leurs pieux souvenirs d'enfance, avec les ombres des pères.

Selon la législation qui s'est constituée après le décret de séparation de l'Église et de l'État, ce dernier a enlevé aux institutions religieuses l'éducation, l'enseignement, l'activité caritative, mais surtout la soi-disant propagande religieuse, ainsi que leurs droits et leurs propriétés. À côté de la loi ou sous la loi chaque communauté était paralysée par un réseau d'instructions qui ne devaient être connues que des personnes responsables de leur application. C'était un autre monde clandestin, caché sous la face de l'État dit « populaire » et opposé à la vie du peuple en sous-sol.

Car la lettre de la loi était une chose, mais le pouvoir sur place en était une autre. Quand ce dernier lançait une attaque directe contre la vie religieuse, comme dans les années



1918-1922 ou dans les années trente, où au début des années 60, celle-ci se retirait dans une forme de survie intérieure. Quand le pouvoir s'immobilisait, comme dans les années de la stagnation, la vie clandestine se réveillait. Parfois on n'entendait parler de ce réveil qu'au moment de sa répression. Ainsi la répression assez molle de l'époque brejnévienne a été suivie par l'offensive massive et bien organisée contre toute manifestation de la clandestinité à l'époque de l'interrègne, juste avant la *perestroïka*, quand le pouvoir voulait supprimer tout ce qui pouvait laisser passer une image de la collectivité interdite.

C'est par les bruits, les rumeurs ou par les radios étrangères que nous apprenions qu'il y avait des groupes de prière orthodoxes et catholiques, des petits cercles d'études de l'Écriture Sainte, même des groupuscules qui s'occupaient de gymnastique orientale et le signe de leur existence, c'était la publicité de leur élimination, au moment de l'arrestation de leurs chefs. Ces années 1982-1986 dont je me souviens très bien virent la suppression de tout ce qui pourrait rassembler à une organisation, à un mouvement non autorisé, au remous de quelque collectivité cachée, même si elle ne s'opposait pas directement au système. Le régime qui était né du complot avait donc une sensibilité particulière, un flair spécial pour tout ce qui pouvait ressembler à l'ombre même d'une conspiration. Or, n'importe quelle réunion de quelques personnes ressemblait à cette ombre.

Parmi les formes de vie religieuse restées toujours en marge de ce qui était permis je voudrais indiquer celles qui étaient les plus répandues. On peut représenter la scène de la vie clandestine comme une grotte à plusieurs étages dont chaque niveau successif augmentait le caractère secret et le degré de danger. Il s'agissait d'abord de petits groupes de fidèles, le plus souvent liés à des prêtres de différentes orientations, parfois opposées, mais complices malgré eux dans le style de leur clandestinité.

D'habitude ces groupes n'avaient rien de politique, même dans leurs pensées, mais être en dehors du système était déjà un acte de dissension, bien que la plupart de membres de ces groupes aient été bien inscrits dans la vie officielle. Ils travaillaient comme chercheurs dans des instituts scientifiques, comme ingénieurs, historiens, mathématiciens, programmeurs, mais leur vraie vie était toujours ailleurs, concentrée auprès de leurs pères spirituels, leurs directeurs de conscience. Avoir un directeur de conscience qui était le plus souvent un prêtre populaire dans un univers idéologique où toute la conscience, toute la vie intérieure, était monopolisée par le Parti, représentait une position dangereuse à l'époque stalinienne, mais presque inoffensive 20-30 années plus tard. Vous ne risquiez presque rien, si ce n'est une grande carrière.

Le niveau inférieur, déjà un peu moins anodin, était celui de l'activité culturelle qui pouvait être considérée comme « propagande religieuse », donc punie par la loi. Par exemple, les séminaires clandestins qui étaient capables de rassembler des dizaines de gens appartenant à un monde culturel officiellement inexistant à l'époque, où l'on discutait les œuvres des penseurs religieux de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, parfois des Pères de l'Église, même des théologiens et des écrivains occidentaux. On faisait des communications, on échangeait des opinions, on proposait de nouveaux projets.

Ce type d'activité était particulièrement répandu à Saint-Pétersbourg (Leningrad), à Moscou, mais parfois aussi en province. On peut diviser les participants à ces cercles entre actifs et passifs. Si les derniers venaient simplement à ces rencontres, peut-être, avec des communications à faire, les premiers avaient la tâche de les organiser, trouver une place, ce qui n'était facile nulle part, procurer la littérature spéciale, etc. Le travail d'organisation, naturellement, était plus dangereux que la simple présence au séminaire. Mais attention! Quand nous parlons de menace, nous devons considérer que le niveau de danger à Moscou était toujours plus faible qu'à Kiev, par exemple, ou dans n'importe quelle ville de province où la police secrète à la recherche d'activité pouvait prendre pour un complot contre le régime un petit groupe qui étudiait la liturgie byzantine.

Un autre niveau d'activité encore plus clandestine et donc plus dangereuse, était la livraison et la distribution de la littérature religieuse. Il s'agit de ce qu'on appelle le « samizdat », assez vite supplanté par les publications étrangères dont la diffusion du point de vue de la législation et de la morale du système, était déjà une activité criminelle. L'armature du contrôle était lourde, impersonnelle et bureaucratique, la censure apprenait à flairer non seulement le contenu des livres, mais aussi leur provenance, la réputation de ses éditeurs. Ainsi un livre sans aucun contenu politique pouvait être incriminé seulement en raison de sa maison d'édition, réputée perfide et politiquement noire. C'est ce qui arriva à Zoïa Krakhmalnikova, arrêtée en 1982 et condamnée ensuite : elle rassemblait des textes spirituels dans des almanachs portant le nom de Nadejda (Espérance), publiés par la maison d'édition russe en Allemagne « Possev », considérée comme l'ennemie jurée du pouvoir soviétique.

Faisons un autre pas vers le bas de notre grotte et descendons au niveau où l'activité religieuse frôle l'activité politique ; ici il s'agit du travail de témoignage sur les injustices et les persécutions. Il y avait même des éditions clandestines de ce type, si nous nous limitons au domaine religieux : La *Chronique* de l'Église catholique lituanienne et l'édition du Conseil des parents des baptistes emprisonnés. Nées dans le *samizdat*, ces éditions étaient ensuite publiées en Occident, ce qui, bien sûr, aggravait leur faute. Mais la Lituanie n'avait pas de

contacts directs avec les ambassades occidentales à Moscou, donc il fallait transporter ces documents dans la capitale, en sachant que ces lignes de liaison étaient très surveillées.

Ma femme, par exemple comme personne « non engagée », donc non surveillée spécialement, a fait quelques voyages en Lituanie profonde pour délivrer trois-quatre copies de cette *Chronique* à Moscou, et moi qui avais un ami à l'ambassade d'Italie j'en ai envoyé en Occident par ce biais. C'était, comme dira S. Averintsev plus tard, la solidarité dans « le Dieu persécuté ». Outre cette activité consciemment clandestine, il y avait aussi une sorte de clandestinité délibérément exposée, à savoir : les appels à l'opinion mondiale, les lettres de protestation contre les conditions de vie des croyants dans les lieux de détention, etc. Ces textes de prêtres et de laïcs qui ont payé l'affront fait au pouvoir par la prison, ne pouvaient être rendus publics que par leur publication en Occident.

Ce genre de témoignage ne pouvait pas être un acte clandestin, car son sens même était de faire du bruit, d'attirer une attention la plus vaste possible, mais il était préparé dans la plus stricte clandestinité. Quelle était la logique de ce type de témoignage ? Un fait d'injustice du point de vue des droits de l'homme, de la morale commune et même de la Constitution devient connu, une clandestinité en fait découvrir ou démasquer une autre. L'État déclare qu'il s'agit d'une information calomnieuse et punit le coupable. En même temps la pression de l'opinion internationale, à travers la presse surtout, a pour effet de rendre à l'avenir la persécution moins directe et insolente. La punition se fait par un autre acte d'injustice qui devient à son tour connu, et ainsi se crée un cercle vicieux.

Naturellement, certaines forces politiques en Occident ont utilisé ces événements dans leurs propres jeux, mais les dissidents ne se souciaient point de ces effets collatéraux. Pour éviter cette sorte de mauvaise publicité l'État proposait d'émigrer à quelques-uns parmi ceux qui étaient les plus « acharnés » ou courageux et connus. Mais sa faiblesse était de se laisser entraîner dans un jeu que le système n'avait pas commencé et dont il n'avait pas inventé les règles. Un jour, toute cette clandestinité allait exploser et détruire tout le mensonge idéologique.

J'ai parlé surtout de la clandestinité à l'intérieur de l'Église orthodoxe, qui était quand même reconnue officiellement par l'État, mais il y avait aussi d'autres communautés religieuses, comme l'Église gréco-catholique, déclarée inexistante depuis le concile de 1946, mais sa soi-disant « inexistence » avec ses célébrations dans les forêts ou dans les appartements privés, était très active. Or, il n'était possible de tenir une communauté vivante de 4 millions de membres dans la clandestinité totale que sous une pression très forte. On peut dire la même chose de ces branches non reconnues du baptême et du pentecôtisme russes qui

pendant des décennies ont mené une vie très difficile, mais pleine de force dans la plus stricte clandestinité et même des communautés de ceux qui s'appelaient eux-mêmes les « vrais orthodoxes » car ils avaient rompu avec la structure ecclésiale officielle pour aller dans les catacombes. Quand la pression s'est affaiblie, toutes ces communautés sont sorties de leur sous-sol et parfois sont entrées en conflit entre elles, comme ce fut le cas entre les orthodoxes et les gréco-catholiques.

Tout cela est assez connu et appartient déjà au passé. Il reste à dire que la clandestinité était une authentique école de liberté, sans doute, parfois dure. Mais cette école était importante. Outre l'expérience humaine, elle vous donnait un incomparable goût de la liberté intérieure, ce bonheur d'être libre sous la pression et parmi les pièges. Et la saveur de la liberté reste votre richesse pour toute la vie.

**LES ARCHIVES D'OSSIP MANDELSTAM COMME « INSTITUTION CLANDESTINE »**

Yury Freydin, Moscou

(Société des Amis de Mandelstam)

Nous n'allons pas discuter ici de l'institution elle-même. Notons simplement que les archives, dans l'ensemble de la culture mondiale et en particulier dans la culture européenne, sont des institutions traditionnelles de conservation des sources de la mémoire culturelle. Les archives littéraires, comme ensemble de sources, à côté des bibliothèques, qui, elles, réunissent essentiellement des livres dont les textes se fondent sur ces mêmes sources, sont connues depuis la plus haute antiquité. Mais les spécialistes de l'antiquité, et bien d'autres, savent que de beaucoup d'auteurs et de leurs œuvres il ne reste qu'une mention. D'une façon générale il est fort possible que l'énumération des pertes, si elle était faite, soit beaucoup plus longue que la liste de ce qui s'est conservé.

D'autre part, en Russie particulièrement, il faut compter en effet avec l'existence d'une « littérature seconde », « institution clandestine » fondée sur la diffusion par simple copie. Elle était parfaitement active dès l'époque de Pouchkine. Le contrôle du gouvernement, insoucieux des règles qu'il avait lui-même édictées, sur la presse à imprimer, n'en était que plus strict. L'éventail des sanctions était très large, depuis la réclusion à la forteresse de Schlüsselburg (Novikov) ou la déportation en Sibérie (Radichtchev) jusqu'à la conscription forcée (Poléjaïev) ou un blâme du souverain (ce qui arriva à Pouchkine pour avoir lu Boris Godounov à un cercle d'amis), ou bien l'envoi en exil du rédacteur de la revue avec, parallèlement, la mise en détention (à son domicile) de l'auteur, tenu à une surveillance médicale régulière (Nadejdine, Tchaadaev). Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> s., avec l'apparition des

imprimeries russes à l'étranger (Herzen ; plus tard L. Tolstoï et al.), c'est-à-dire ce qu'un siècle plus tard on appellerait le « tamizdat », la situation de la littérature russe clandestine se renforça sérieusement et devint une véritable institution.

Le totalitarisme et les répressions du second tiers du XX<sup>e</sup> siècle changèrent complètement la donne. La devise « les manuscrits ne brûlent pas » ne reflétait pas tant l'expérience réelle de l'auteur du *Maître et Marguerite* qu'un espoir presque irréalisable. De nouveau, comme bien des siècles auparavant, on brûlait les livres et on exterminait leurs auteurs. Comme aux temps antiques et au moyen âge, la possibilité était réapparue d'effacer les uns et les autres de la mémoire culturelle. Dans ces conditions, les archives personnelles conservées en de rares cas et aux prix de grands efforts acquirent une importance particulière (n'oublions pas, de plus, que pour des raisons diverses leurs détenteurs, aussi bien que les expropriateurs, mettaient tous leurs soins à les perdre, à les disperser, à les anéantir).

À l'époque qui, en URSS, suivit la Grande Terreur et au début du Dégel, se forma un cercle étroit mais culturellement très important, ce que le sémioticien D. Ségal, spécialiste reconnu de Mandelstam, appela très justement « l'institut des veuves ». Les veuves d'écrivains, de poètes, de peintres – Mikhaïl Boulgakov, Andreï Platonov, Peretz Markish, Benedikt Livchits, Sergueï Klytchkov, Alexandre Chevtchenko, Robert Falk –, ne se contentaient pas de conserver les manuscrits et les tableaux de leurs maris, victimes des répressions ou réchappés par miracle sans avoir pourtant vécu assez longtemps pour se voir reconnus. Par la simple mention de leur personne, de leur vie, de leur mort et de leur œuvre, et parfois de manière plus active, elles réinséraient l'œuvre de leur mari dans la mémoire culturelle saccagée des nouvelles générations.

Il faut mentionner tout spécialement Akhmatova, qui fut l'une des premières à entreprendre ce travail dès les années 20, incitant les jeunes littérateurs à collecter des matériaux sur la vie et l'œuvre de Goumiliov. Des décennies plus tard, c'est encore elle qui fit tout son possible, en aidant Nadejda Iakovlevna à survivre puis en contribuant à la réhabilitation de Mandelstam, puis à diffuser ses œuvres, tout comme les poèmes de Goumiliov dans son pays et en Occident.

Mais même sur cet arrière-plan, Nadejda Iakovlevna se distinguait nettement. Et cela, pas seulement parce qu'elle avait conservé les autographes et qu'elle était le centre naturel du premier « cercle des amis de Mandelstam », et pas seulement parce qu'elle avait écrit des livres qu'elle n'avait pas craint de rendre publics. Si l'on tente de donner une évaluation approximative du nombre des gens liés à Nadejda Iakovlevna Mandelstam à l'époque des années 30 – 60, quand elle conservait ces archives, les apprenait par cœur, les recopiait et les

diffusait, puis écrivait ses propres livres, pour devenir enfin le centre des études mandelstamiennes qui se constituaient alors, on se verra en présence d'un véritable « Institut Mandelstam » qui regroupait autour d'elle plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de personnes.

Elle en était le centre intérieur, elle, la gardienne des archives, donnant le coup d'envoi aux premières entreprises fondamentales visant à leur étude. De fait, grâce à ces archives qu'elle avait conservées, c'est elle qui fit parvenir jusqu'à nous les poèmes de Mandelstam écrits dans les années 30, la *Quatrième prose*, l'*Entretien sur Dante*, c'est-à-dire toute l'œuvre de ce que l'on considère comme le « Mandelstam des dernières années », jamais édité de son vivant et paru un quart de siècle après sa mort. Aspiration à conserver ce poète, à ne pas laisser anéantir ou usurper (car c'est ce que Nadejda Iakovlevna redoutait aussi !) ses œuvres, puis donner au lecteur une idée du poète, de sa figure, de sa personnalité, tout autre que celle qu'on avait pu avoir de son vivant... Susciter, si l'on veut, une nouvelle interprétation (biographie, légende, mythe – qu'on l'appelle comme on voudra), sans laquelle il ne pouvait y avoir de conception d'ensemble sur lui – cette tâche-là, Nadejda Iakovlevna en vint à bout. D'une certaine façon, elle l'institutionnalisa. Par moment, son « sentiment souterrain », sa peur de voir les archives confisquées, anéanties – paraissait excessive. En effet, Mandelstam avait été réhabilité, une Commission en charge de son héritage littéraire auprès de l'Union des écrivains soviétiques – avait été créée, des publications étaient apparues, et même chez nous, une part importante de ses œuvres des années 30 avait été publiée du vivant de Nadejda Iakovlevna et avec sa participation.

Pourtant, aucune de ces publications ne se faisait sans peine. Le petit volume de la « Bibliothèque du poète » fut publié en tenant rigoureusement compte de la principale thèse développée par Nadejda Iakovlevna dans ses livres et par un certain nombre de chercheurs étrangers, dont Nikita Struve, affirmant que Mandelstam était « le dernier poète russe judéo-chrétien » : tous les poèmes qui développaient les thèmes de la judéité et du christianisme furent exclus du recueil.

Rappelons-nous également que chaque fois que les manuscrits de Mandelstam sont tombés entre les mains du gouvernement – lors de sa première arrestation en 1934, puis lors de la dernière en 1938, – ils ont disparu à jamais. Rappelons-nous qu'après la mort de Nadejda Iakovlevna un groupe de miliciens et de policiers en civil dirigés par un officier de la milice procédèrent à l'arrestation de son corps sans vie et l'emmenèrent on ne savait où, de telle sorte que pendant un moment on put se demander s'il serait permis de l'enterrer décemment... Rappelons-nous que deux ans plus tard trois des cinq héritiers officiels de

Nadejda Iakovlevna furent l'objet de perquisitions et de confiscations – on cherchait les archives de Mandelstam, et finalement on finit par trouver et emporter ce qu'il en restait...

Sans les efforts de Nadejda Iakovlevna, presque tous les poèmes des années 30, la *Quatrième prose*, l'*Entretien sur Dante*<sup>1</sup>, les lettres, les articles – c'est-à-dire plus de la moitié de ce que nous considérons comme l'héritage littéraire du poète aurait donc facilement pu venir grossir la liste des archives disparues. J'en veux pour preuve le petit volume publié à Washington en 1955 par les soins de G. Struve et B. Filipov<sup>2</sup> sous une mince jaquette voyante couleur lilas – édition charmante, la plus ancienne de celles qui sont parvenues jusqu'à nous et peut-être la toute première édition d'œuvres de Mandelstam à l'étranger.

Nous savons qu'ensuite, durant un quart de siècle ces grands éditeurs de la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle interdite ou quasi interdite en Union Soviétique, ont publié des volumes corrigés et complétés des œuvres de notre poète, trois en tout. Les tapuscrits quittaient l'URSS par différentes voies, ils étaient préparés et transmis grâce aux efforts de beaucoup de gens dont nous ignorons les noms, à part peut-être celui de Ioulian Grigoriévitch Oksman<sup>3</sup>, qui pour cette action fut victime une fois encore de la répression – on se borna à le licencier (1964) et à l'interdire de publication...

---

<sup>1</sup> Mandelštam O. E., *Collected works in three volumes*, Inter-language Literary Associates, 1967, t. II. Dernière édition en Russie : *Maloe sobr. soč.*, Azbuka, SPb., 2011. Dernière édition scientifique en Russie : *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v treh tomah.* - M. : Progress-Plejada, 2010.

<sup>2</sup> G. Struve, B. Filipov, New-York, 1955. Cette édition comprenait les principaux poèmes et œuvres en prose de Mandelštam publiés de son vivant dans divers recueils et revues. Au fur et à mesure que de nouveaux matériaux sortaient de Russie, les *Œuvres* paraissaient, en deux, puis en trois volumes, complétés et corrigés, sous la rédaction de G. Struve et B. Filipov (Washington, 1964-69). Un volume complémentaire, le quatrième (Paris, 1979), dirigé par G. Struve et B. Filipov avec la participation active de N. A. Struve, comprend essentiellement les matériaux des archives Mandelstam que ce dernier avait étudiés, Nadejda Iakovlevna les ayant fait passer à l'étranger.

<sup>3</sup> Ioulian [Juljan] Grigorievitch [Grigor'evič] Oksman (1895-1970), critique littéraire de renom, spécialiste du XIX<sup>e</sup> s russe, textologue. Entre 1936 et 1946, il fut victime des répressions, sur l'accusation totalement infondée d'avoir volontairement freiné l'édition académique des *Œuvres* de Pouchkine qui devait paraître pour l'anniversaire de sa mort, alors qu'il faisait partie du comité de rédaction. Après sa libération, il a enseigné à Saratov. Réhabilité au milieu des années 50, il a vécu à Moscou et travaillé à l'Institut de littérature mondiale (IMLI). Il s'était donné pour objectif de démasquer les hommes de lettres délateurs (tels que K. Zelinski [Zelinskij], Elsberg [Èl'sberg], Lessioutchevski [Lesjučevskij]) et de collecter les œuvres des poètes du XX<sup>e</sup> s. impubliables dans les conditions de l'époque (Ahmatova, Gumilëv, Mandelštam). Il faisait passer les informations en Occident par l'intermédiaire de slavistes faisant un stage d'études en Russie. Les matériaux d'Oksman furent à la base des premières publications de poètes interdits et oubliés dans des revues américaines et des almanachs (« Posev », « Grani », « Vozdušnye puti »). Ses activités vinrent à être connues du KGB, il subit perquisition et confiscation, et en 1964 il fut avec opprobre chassé de l'IMLI. Voir l'article qui lui est consacré dans l'*Histoire de la littérature russe* (Le XX<sup>e</sup> siècle, \*\*\* Gels et dégels), Fayard, Paris, 1990, p. 601-605.

Nous, exactement comme dans la chanson d'Alexandre Galitch dédiée à la mémoire de Pasternak<sup>1</sup>, nous nous sommes réjouis de ce que ce n'était quand même pas l'arrestation, ce n'était quand même pas le camp (où il avait été détenu 10 ans de 1936 à 1946). Malgré tout, et les organes répressifs, et les organisations – le parti, les institutions sociales et même, aussi honteux que cela soit, scientifiques – mirent à rude épreuve ce remarquable savant, âgé alors de 70 ans. Un autre passeur qui nous est connu fut Alexandre Anatolievitch Morozov, décédé l'année dernière, germaniste, rédacteur des œuvres de Mandelstam et l'un des premiers à les avoir étudiées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Certains noms viennent spontanément à l'esprit, ceux des défunts Irina Mikhaïlovna Semenko, Vadim Mikhaïlovitch Borissov. Gabriel Superfine travaille activement sur les archives. Notre apport personnel à la tâche de diffuser les œuvres de Mandelstam inconnues ou tombées dans l'oubli a été par comparaison tout à fait insignifiant. Mais leur source initiale dans la plupart des cas et avant tout ceux qui concernaient des œuvres inédites du vivant du poète, ce furent toujours les archives conservées par Nadejda Iakovlevna. Souvent, avant d'entrer dans la composition d'une nouvelle réédition de ses œuvres, d'abord en deux volumes, puis en trois, les textes avaient été publiés à l'étranger dans des recueils ou revues – comme les *Voies aériennes* [Vozdušnye puti], et le plus souvent dans le *Vestnik* [le *Messenger* de la Jeunesse Chrétienne] dirigé par Nikita Struve. Sans doute, à partir de 1962 on s'était mis peu à peu à republier le poète en Russie dans diverses revues ou almanachs, en 1967 était sorti aux éditions

---

<sup>1</sup> Galitch Alexandre Arkadiévitch [Galič Aleksandr Arkad'evič] (1918-1977), poète soviétique, dramaturge, auteur de *scenarii*. Au début des années 60, comme Okudžava et Vysocki, compose et interprète des chansons d'un contenu souvent antistalinien, diffusées sous le manteau, sous forme de copies et de bandes magnétiques. Parmi elles, la chanson « À la mémoire de Pasternak » [Pamjati Pasternaka] : « Разобрали венки на венки/На полчаса погрузтели/Как гордимся мы, современники/Что он умер в своей постели! » (« On a défilé les couronnes pour en faire des balayettes/On s'est attristé une demi-heure/Quelle fierté pour nous ses contemporains/Qu'il soit mort dans son lit ! »), avec ces deux derniers vers comme refrain. Au début des années 70, on cessa de le publier, de jouer ses pièces, et dans le générique des films dont il avait écrit le scénario, son nom disparut. Ses seuls moyens d'existence étaient désormais les fonds récoltés lors de ses concerts « clandestins » donnés chez des particuliers. Contraint en 1974 d'émigrer en Occident, il fut chargé d'une chronique littéraire à Radio-Liberté, qui eut du succès auprès des auditeurs soviétiques des radios étrangères diffusant à l'intention de l'URSS. Il est mort en 1977 dans des conditions peu claires. Il faut noter que dans les années 70, sur cette même Radio Liberté on lisait les *Souvenirs* de Nadežda Mandelštam.



« Iskousstvo » l'*Entretien sur Dante* établi par Morozov, et en 1973, dans la grande série de la « Bibliothèque du poète », un petit volume qui en avait vu de dures, qui avait subi de nombreuses coupures.

Nikolaï Khardjiev<sup>1</sup> avait commencé à travailler à cette édition, à rédiger les commentaires, semble-t-il, en 1957, quand auprès de l'Union des écrivains avait été créée sous la direction d'Ilya Ehrenbourg une commission chargée de l'héritage littéraire de Mandelstam, dans laquelle on avait nommé Anna Akhmatova, Nadejda Iakovlevna, et son frère Evguéni Khazine... Mais, quand les œuvres de Mandelstam étaient transmises en Occident, c'était toujours en contravention avec les coutumes et les lois du pays, c'est-à-dire clandestinement. C'était une vaste institution culturelle et civique clandestine, informelle et non commerciale – le fait de transmettre en Occident les œuvres de Goumiliov, Mandelstam, d'Akhmatova elle-même, de Zabolotski, de Platonov, de Boulgakov, des Obériou, et bien d'autres. Certains l'ont payé de la prison, comme Siniavski et Daniel, quelquefois c'était le manuscrit qui tombait sous le coup d'une arrestation, comme pour *Vie et destin* de Grossman.

Rien d'étonnant à ce que, lorsque les archives de Mandelstam passèrent enfin en Occident (pendant l'été 1973), Nikita Struve, après les avoir examinées, ait publié un quatrième volume (complémentaire) des *Œuvres*. Il parut en 1981, après le décès de Nadejda Iakovlevna, mais malgré tout elle avait eu le temps de revoir ce qu'on pourrait appeler des épreuves.

Le dernier dans l'ordre chronologique, et sans lien avec les documents de Nadejda Iakovlevna, fut le livre d'Emma Grigoriévna Gerstein, *Du Nouveau sur Mandelstam*,<sup>2</sup> fondé sur ce qui restait des archives de Sergueï Borissovitch Roudakov. Mais la *perestroïka* avait déjà commencé, on n'avait plus à craindre la répression, et n'y en eut d'ailleurs pas.

---

<sup>1</sup> Khardjiev Nikolaï Ivanovitch [Hardžiev Nikolaj Ivanovič] (1903-1996) : critique littéraire et critique d'art, spécialiste de l'avant-garde russe, collectionneur et éditeur des œuvres de Hlebnikov, des peintres de l'avant-garde. À la fin des années 30 il conserva des liens avec Mandelštam alors en disgrâce. Dans les années 60, il organisa à Moscou des expositions de peintres russes du début du XX<sup>e</sup> s. (comme ceux du « Valet de carreau ») qui, bien que confidentielles, étaient des événements importants dans la vie culturelle de Moscou. Après la *perestroïka* il s'installa à Amsterdam, où il transporta sa remarquable collection d'œuvres picturales et ses archives. Co-auteur, avec V. Trenin, du livre : *La Culture poétique de Maïakovski*, publiée en franç. aux Éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

<sup>2</sup> Gerstein Emma Grigoriévna [Gerštein Èmma Grigor'evna] (1903-2004) : critique littéraire ayant travaillé particulièrement sur les archives, spécialiste de Lermontov, amie d'O. et N. Mandelštam, d'A. Ahmatova, de N. Hardžiev. Lors de la brouille entre N. Mandelštam et N. Hardžiev elle prit le parti de Hardžiev, ce qui n'empêcha pas ce dernier de tenir des propos peu amènes à son sujet. Elle a étudié les archives de S. B. Rudakov, l'ami des Mandelštam à Voronež. À partir de ces données et de ses souvenirs personnels elle a écrit son livre, *Novoe o Mandelštame* (Atheneum, Paris, 1986), qui est une réponse polémique aux mémoires de N. Mandelštam.

L'itinéraire des Archives de Mandelstam s'était terminé à la fin des années 70 au Département des livres rares et des collections particulières de la Bibliothèque Furston de l'Université de Princeton, où Nadejda Iakovlevna avait nommé comme responsable le professeur de slavistique et de littérature comparée Clarence Brown.

Les archives étaient sorties de la clandestinité, bien que, comme certains en eurent le sentiment à cette époque, elles aient été définitivement mises hors de portée des chercheurs russes.

La volonté de Nadejda Iakovlevna était que leur retour en Russie soit rendu définitivement impossible. Car elle avait la conviction profonde que ceux qui l'avaient mis à mort ne laisseraient pas non plus ses archives en paix – elles seraient confisquées et détruites. En effet, les manuscrits confisqués lors des deux perquisitions (de 1934 et 1938) au domicile d'Ossip Mandelstam sont aujourd'hui considérés comme définitivement perdus. La formulation par laquelle il a été répondu aux demandes de la commission recrée par P. M. Nerler et dirigée par le leader officiellement reconnu et tout aussi exempt de reproche de ce qui fut jadis la « jeune » poésie soviétique, Robert Rojdestvenski est à peu près la suivante : il apparaît comme impossible de les retrouver par les méthodes de recherche dont nous disposons. Il n'est pas exclu qu'ils aient été détruits par les tchékistes. Mais il reste un espoir ténu qu'ils soient en la possession d'un collectionneur faisant partie des « organes », que ce collectionneur soit demeuré sain et sauf tout comme sa collection, qui pourrait avoir été conservée par ses héritiers ; dans ce cas, ils réapparaîtront un jour. Mais le plus souvent, contrairement à l'adage, ils disparaissent – engloutis ou, justement, brûlés.

Nadejda Iakovlevna écrit dans son premier livre que les archives du poète ont été pour la première fois l'objet de ses soins à une époque où la clandestinité et même la censure n'avaient pratiquement pas cours – au début des années 20. Il était venu la rejoindre à Kiev. Son modeste bagage tenait dans une corbeille, qui n'avait encore rien à voir avec ces « paniers à provisions » évoqués dans le 4<sup>e</sup> chapitre, ainsi nommé, de ce même premier livre, dans lesquels – clandestinement cette fois – étaient emportés rue Nachtchokinski les manuscrits du poète qui avaient réchappé à la première perquisition (mai 1934). Cette fois, la clandestinité était complète.

À ce moment la censure soviétique n'était pas devenue une institution officielle à l'échelle de tout le pays (1923 est considéré comme l'année de « naissance » du Glavlit –

sigle du Département Général de Défense du Secret d'État dans la Littérature et la Presse<sup>1</sup> ; le volume et la teneur de ces « secrets » s'élargissaient graduellement, mais inexorablement...)

Dans la corbeille apportée par Ossip Mandelstam il y avait aussi des manuscrits, mais très peu. Il faisait des projets de réédition de son premier livre de poèmes (la troisième édition, élargie et renouvelée de *Pierre*, parut en 1923) et pour collecter les matériaux pour le livre suivant : le *Deuxième Livre* est sorti en Russie cette même année 1923, avec une dédicace à N. Kh., c'est-à-dire Nadia Khazina, que nous connaissons sous le nom de Nadejda Iakovlevna Mandelstam ; par la suite ce livre de poèmes reçut définitivement le titre proposé par Mikhaïl Kouzmine, *Tristia* – d'après le titre d'un des poèmes ; mais c'est, semble-t-il, dans une certaine mesure en souvenir de cette petite plaquette de poèmes dédiés à N. Kh. que Nadejda Mandelstam a nommé *Deuxième Livre* le volume suivant de ses mémoires, écrits en 1967-1970.

(Ouvrons ici une parenthèse pour faire quelques remarques sur la manière dont on a traduit les titres des livres de Nadejda Mandelstam : « Hope against hope » – chez les slavistes américains ; lorsqu'ils retraduisent en sens inverse vers le russe, cela donne parfois « L'Espoir malgré tout ». Avec le *Deuxième Livre*, les choses sont plus simples, son titre en traduction reflète le contenu : « Hope abandoned ». Il s'est produit quelque chose d'analogue avec les titres en français « Contre tout espoir », « L'Espoir abandonné ». Alors que le traducteur allemand a intitulé le premier livre *Souvenirs* : « Im Jáhre der Wölfe ». « Wölfe », comme on le sait, veut dire « loup » ; mais ce mot a aussi une deuxième signification, que ne connaissent pas ceux qui comme moi ne savent pas l'allemand – « hachoir ».)

Ossip Mandelstam avait dès le début cherché à entraîner Nadejda Iakovlevna dans son travail – écrire sous sa dictée, recopier des textes au propre... De sorte que si elle s'était intéressée aux manuscrits de la corbeille, ce n'était pas par simple curiosité et d'une manière fortuite.

De manuscrits, il n'y avait, chose étonnante, que très peu.

À la question de Nadejda Iakovlevna se demandant où ils étaient, Ossip répondit en toute insouciance qu'en 1919-1920, lorsqu'ils séjournèrent en Crimée avec son frère Choura, la corbeille qui les contenait étant restée chez Choura à Féodossia, quand Ossip eut à s'absenter, essentiellement pour tenter de trouver des moyens de subsistance –, les soldats amis de Choura les avaient utilisés pour rouler leurs cigarettes. C'est-à-dire qu'ils avaient brûlé.

---

<sup>1</sup> Glavnoe Upravlenie po ohrane gosudarstvennyh tajn v pečati. Sur ce sujet, voir : Bljum A., *Ot neolita do glavlita*, Izd. Im. Novikova, SPb., 2009.

Nadejda Iakovlevna n'apporte aucune précision, mais nous devons nous souvenir qu'à l'époque, à Féodossia, un jeune homme portant le nom de Mandelstam avait tout intérêt à être en bons termes avec de petits soldats découragés de battre en retraite, épuisés, mais armés et dévoyés par la guerre et l'impunité. Et rien n'entretient la bonne entente comme une cigarette roulée et fumée de compagnie. Il est fort possible que, en remerciement pour le papier à cigarettes, les soldats lui aient fait cadeau de tabac.

En bref, les manuscrits étaient perdus.

C'est là que Nadejda Iakovlevna commença à se préoccuper de leur préservation.

L'étape de la clandestinité, dans la conservation des manuscrits de Mandelstam, commença presque dix ans plus tard.

Ossip Mandelstam avait écrit sa *Quatrième Prose*, une œuvre qui de toute évidence ne pouvait passer la censure.

Nadejda Iakovlevna confia le manuscrit à Lioubotchka Nazarevskaïa – la fille non reconnue de Gorki.

L'étape suivante est celle des « paniers à provisions » : c'est dans ces paniers que Nadejda Iakovlevna et Anna Akhmatova en visite chez eux ce jour-là rue Nachtchokinski, après la perquisition et l'arrestation du maître de maison, en secret, c'est-à-dire en faisant mine d'aller faire les courses, emportèrent hors de chez lui les manuscrits des œuvres dangereuses – essentiellement les poèmes appartenant au « cycle du loup » ([« Za gremučuju doblest'... »] et les poèmes voisins).

Les manuscrits furent emportés chez Evgueni Iakovlevitch Khazine, le frère de Nadejda Iakovlevna.

Fin mai, comme nous le savons, le juge d'instruction de la Loubianka, le fameux « Khristoforitch » (Nikolaï Khristoforitch Chivarov) proposa à Nadejda Iakovlevna de suivre Ossip en relégation à Tcherdyn.

Bien sûr, ils n'emportèrent pas les archives de Mandelstam. Le plus probable est qu'ils laissèrent le tout chez Evgueni Iakovlevitch.

Tcherdyn fut remplacée par Voronège, et c'est là qu'en 1935 devint un habitué de leur maison le jeune Sergeï Borissovitch Roudakov.

Il fut un interlocuteur majeur, stimulant pour le processus de création de Mandelstam, et c'est auprès de lui qu'après une pause dramatique d'un an revinrent les poèmes. Roudakov, qui était lui aussi en relégation alors qu'il faisait peu de temps auparavant ses études de lettres à Leningrad, bon connaisseur de la poésie russe des XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles, amateur de Khlebnikov et de l'Obériou, n'était pas seulement un interlocuteur intéressant, c'était aussi un

débatteur plein de fougue, et il entreprit de sa propre initiative un travail actif de relecture. C'est au cours d'échanges intenses avec lui que virent le jour les poèmes de 1935-1936.

Roudakov ramassait soigneusement les manuscrits des brouillons et des variantes que Mandelstam, distrait, laissait traîner, il recopiait beaucoup de choses, de son écriture qui lui semblait beaucoup plus belle et plus lisible.

Il s'apprêtait à écrire une étude sur la poésie de Mandelstam, et Nadejda Iakovlevna, après l'un de ses voyages à Moscou (pour affaires, pour leur procurer des moyens de subsistance, c'est-à-dire en fait pour demander l'aumône aux amis) lui rapporta de la capitale les manuscrits qui s'y trouvaient et quelques rares livres publiés.

Notons qu'à cette époque Ossip Mandelstam était devenu, si ce n'est encore un auteur clandestin, du moins quelqu'un de manifestement impubliable. Il continuait d'espérer que serait levé l'interdit qui pesait sur son nom, de lutter pour être publié. Mais le maximum qu'il put obtenir, ce fut de publier dans une revue locale quelques recensions (signées de ses initiales) et de faire une série d'émissions radiodiffusées sur Goethe (qui se sont conservées sous le titre « La jeunesse de Goethe »), d'autres qui sont perdues sur Gluck, etc... Nous ne savons pas si le nom de Mandelstam apparaissait, comme ayant rédigé le texte de ces émissions.

Ainsi grandit la liste des manuscrits perdus : ceux qui ont été fumés à Féodossia ; ceux qui ont été confisqués pendant la perquisition et le lendemain ; ceux qui ont disparu à la radio de Voronège.

Faut-il s'étonner après cela que Nadejda Iakovlevna se soit réjouie de trouver une assistance comme celle de Roudakov, pour la collecte et la conservation des manuscrits de Mandelstam.

Après son départ, c'est Natalia Evguéniévna Chtempel qui fit son apparition dans la maison des Mandelstam.

À Voronège, Nadejda Iakovlevna, pressant à juste titre que les poèmes de Mandelstam étaient destinés à vivre dans un autre temps, commence pourtant à composer un livre à partir des poèmes des années 30. Ossip les appelle par plaisanterie « L'exemplaire du Vatican ». Lui aussi, il comprend.

Quand dans la maison des Mandelstam fait son apparition Natalia Evguéniévna Chtempel, jeune professeur de littérature, aimant jusqu'à l'abnégation les vers de Mandelstam, Nadejda Iakovlevna espérant malgré tout voir leur exil bientôt terminé, rédige pour elle un exemplaire des poèmes de Voronège – « Le Livre de Natacha ».

Ossip autorise du bout des lèvres ces copies.

Comme nous le savons, ses efforts pour revenir dans la sphère publique de la littérature soviétique n'aboutirent pas.

Après une deuxième arrestation en mai 1938 et la saisie des poèmes écrits récemment, Mandelstam, condamné pour « trotskisme », passe de la catégorie des auteurs impubliables à celle des auteurs pratiquement interdits.

C'est une nouvelle étape de la clandestinité qui commence.

Nadejda Iakovlevna se fixe comme but de lutter pour la vie du poète, et ensuite, après sa mort – de conserver son héritage littéraire pour que quelqu'un, un jour, puisse à nouveau publier ses vers et sa prose.

Elle les apprend par cœur, d'une toute petite écriture elle les recopie (c'est ainsi qu'elle compose ce que l'on a appelé les « albums », alors qu'elle avait bien du mal à vivre – privée de gîte et sans ressources, en l'absence d'une profession tranquille, dans la quasi-impossibilité de se procurer du papier, et de toute façon les « albums » doivent être suffisamment miniatures).

Ils sont distribués à des personnes de confiance – nous ne savons pas exactement à qui.

Evguéni Iakovlevitch, à un moment où il lui semble que sa maison est surveillée par un indic connu dans tout Moscou, fait passer une partie des archives à Ignati Ignatiévitch Bernstein. Sa fille, Sofia Ignatiévna, qui a gardé le nom de son défunt mari, Konstantin Pétrovitch Bogatyriov, nous a raconté en détails comment les archives de Mandelstam avaient été conservées chez les Bernstein.

Il s'agissait de conserver les manuscrits et de les diffuser avec d'immenses précautions parmi les quelques personnes à être fidèles et intrépides, le but étant de les conserver le plus sûrement possible, de préserver au moins quelque chose des pertes inéluctables.

Comme nous le savons cette étape, qui dura quinze ans, de clandestinité complète, prit fin en mars 1953, à la mort du plus effrayant des tyrans de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est alors une nouvelle étape qui commence – celle où les copies sont diffusées en tapuscrit, tout cela étant encore clandestin.

Mandelstam, surtout ses poèmes des années 30, devient la propriété du *samizdat*, il est édité à l'étranger. Ce que Nadejda Iakovlevna a réussi à conserver est la partie la plus ample et la plus variée de ce qui constitue le fonds Mandelstam pour les manuscrits. C'est à elle précisément que les chercheurs ont apposé la mention AM – « archives Mandelstam ». C'est elle qui est actuellement conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque de Princeton.

En 1956, quand il fut décidé officiellement de publier un choix de poèmes d'Ossip Mandelstam dans la grande série de la « Bibliothèque du poète », Nadejda Iakovlevna amena N. I. Khardjiev à y travailler, en lui confiant les poèmes qui faisaient parties de ces archives. Il assumait cette mission pendant dix ans, de façon consciencieuse et suffisamment désintéressée.

Pourtant dès le début il fut clair qu'il traînait trop à remettre le manuscrit, dans sa volonté d'approfondir et de parfaire les commentaires, fournissant ainsi à l'éditeur des prétextes supplémentaires pour remettre d'année en année la publication des poèmes de Mandelstam. Il émit des opinions négatives à l'encontre des publications de Mandelstam à l'étranger (qu'il qualifiait selon Nadejda Iakovlevna d' « exportation du patrimoine culturel »), peut-être dans la crainte qu'une édition complète à l'étranger ne donne prétexte à présenter Mandelstam comme un poète « antisoviétique » et ne fasse ainsi obstacle à sa publication en Russie.

Puis il devint clair qu'il n'était pas du tout disposé à tenir compte des opinions de Nadejda Iakovlevna pour les questions de datation, de textologie et de composition des poèmes (il a donné plus tard sa critique textologique des lectures de Nadejda Iakovlevna dans les pages de la revue « Russian Literature », publiée à Amsterdam), qu'il n'avait pas l'intention de lui montrer les résultats de son travail (remarquons que les solutions textologiques proposées par Nadejda Iakovlevna n'étaient pas toujours rigoureusement vérifiées et que de plus elles étaient fondées essentiellement sur la partie des manuscrits qu'elle avait conservés ; il arrivait que sa mémoire la trompât ; mais d'autre part, son droit moral à savoir où en était la préparation de l'édition pouvait difficilement être remis en question).

Bientôt, il apparut qu'il allait au-devant de ce que désirait la censure pour ce qui est de la composition du recueil, et qu'il ne souhaitait pas travailler sur les textes rejetés par la censure.

Il était complètement opposé à l'intention qu'avait Nadejda Iakovlevna de faire passer les poèmes de Mandelstam en *samizdat* et d'autant plus en *tamizdat*<sup>1</sup>.

Il fut clair aussi qu'il ne laisserait pas les textologues de la nouvelle génération, apparus ces années-là dans l'entourage de Nadejda Iakovlevna – I. M. Semenko, A. A. Morozov, V. M. Borissov –, avoir accès aux manuscrits pour y travailler ou tout du moins pour en prendre connaissance.

---

<sup>1</sup> Publication à l'étranger de textes interdits en URSS.

Et enfin sous différents prétextes il tardait à remettre les manuscrits à Nadejda Iakovlevna, qui voulait les photocopier – mesure traditionnelle et indispensable pour avoir des doubles, qu’il aurait fallu prendre depuis longtemps.

Tout cela finit par éveiller dans l’esprit de cette dernière, pour qui ces archives étaient son bien le plus précieux, un soupçon terrible : N. Khardjiev ne cherchait-il pas à s’arroger le monopole en textologie des poèmes de Mandelstam, et n’était-il pas décidé, lui qui était un collectionneur et surtout très versé dans l’avant-garde russe, à garder pour lui ces archives qu’elle avait réussi miraculeusement à conserver ? Certains, parmi les amis de Nadejda Iakovlevna, estimaient que ce n’était pas exclu. On ne peut se faire qu’une idée lointaine de l’angoisse affreuse dans laquelle elle vécut à partir du moment où ce soupçon lui est venu.

Lorsqu’elle réussit à reprendre ses papiers à Khardjiev en 1967, ce fut la rupture entre eux, à l’initiative de ce dernier. Ces épisodes ont été décrits par Nadejda Iakovlevna dans des notes qui n’ont pas été publiées de son vivant mais sont entrées partiellement dans le *Deuxième livre*. Peut-être est-ce précisément à cette époque qu’elle est arrivée à la conclusion qu’il n’y avait pas d’autre moyen d’affirmer ses droits de propriétaire des archives et de les empêcher d’être ruinées, pillées et anéanties, que de les faire passer à l’étranger.

Malheureusement, la vie a montré qu’elle était dans le vrai. Tout ce qu’elle n’a pas fait passer à l’étranger, tout ce qu’elle m’a confié, a été illégalement confisqué par les employés de la procureure et du KGB lors d’une perquisition à mon domicile il y a vingt ans, en juin 1983, et quant au destin des livres et des manuscrits saisis personne n’a pu me renseigner officiellement.

On ne peut donc plus douter de ce que Nadejda Iakovlevna avait eu raison de ne pas laisser en Russie les archives de Mandelstam qu’elle avait sauvées.

Il faut dire que cette décision, même parmi ses amis, n’emporta pas complètement l’adhésion. On disait que le temps viendrait où Mandelstam occuperait la place qui lui revenait de plein droit parmi les classiques de la littérature russe et qu’alors nos textologues seraient obligés de traverser l’océan pour travailler sur ses archives ; que là-bas, dans cette université américaine, les slavistes se comptaient sur les doigts d’une main, et que le seul à s’occuper des œuvres de Mandelstam était Clarence Brown, lui-même n’étant d’ailleurs pas un spécialiste de textologie – de quelle utilité pouvaient-elles être là-bas, ces archives ?

En fait, il s’est trouvé des spécialistes de textologie. Et ces archives sont étudiées. Et nos spécialistes, dès que le « rideau de fer » est tombé – grâce au soutien désintéressé de personnes privées, de fonds humanitaires, de l’administration qui gère le Département des livres rares et des collections particulières à la bibliothèque et à la chaire de langues et



littératures slaves de l'Université de Princeton – ont obtenu la possibilité de travailler sur les originaux, et non plus seulement en Russie sur des copies.

Et les résultats de ces travaux sont publiés.

Et les Archives Mandelstam, en elles-mêmes, sont maintenant un des fleurons des archives de Princeton. À l'automne 2001, malgré les événements tragiques qui ont secoué l'Amérique et avec elle le monde entier, s'est tenu à Princeton le premier colloque international célébrant le 25<sup>e</sup> anniversaire du jour où les Archives Mandelstam y sont entrées.

L'histoire des Archives Mandelstam – d'abord dans la clandestinité, puis à l'étranger est maintenant, on peut le supposer, achevée.

Chose intéressante, après leur envoi à l'étranger, très exactement après la mort de Nadejda Iakovlevna le 29 décembre 1980, en 1983 pour l'essentiel, pendant les derniers moments de la courte ère Andropov, il y eut de nombreuses perquisitions, pour différentes raisons, liées à la volonté des autorités de réduire à néant le mouvement de défense des droits de l'homme, commencé en 1965. Les gens firent l'objet de répressions avec des degrés de brutalité divers. Les perquisitions et les saisies touchèrent presque tous ceux que Nadejda Iakovlevna avait devant notaire reconnus pour ses héritiers, entre autres l'auteur du présent exposé.

Peut-être cet épisode mérite-t-il un récit à part.

Pendant longtemps il a semblé qu'il n'avait aucun lien avec l'histoire clandestine des Archives Mandelstam, bien qu'il lui ait apporté une sorte de touche finale.

Il est connu depuis peu de temps que N. I. Sirotinskaïa, une collaboratrice éminente du TsGALI<sup>1</sup> était tout spécialement à la recherche des héritiers de N. Mandelstam.

Apparemment, il s'agissait de l'aider dans ses recherches.

Il n'est difficile d'imaginer quelle organisation lui a apporté son aide.

Heureusement, personne n'a été arrêté.

Les Archives Mandelstam étaient déjà à Princeton.

Ce qui a été saisi chez moi se trouve maintenant au RGALI (alors TsGALI).

Mais au moment de la perquisition, les manuscrits qui se trouvaient chez moi – ceux qui constituent les Archives Mandelstam – cachés non au sous-sol, mais sous le divan où je dormais – avaient depuis dix ans quitté le pays.

Nadejda Iakovlevna avait gagné.

Trad. Françoise Lesourd

---

<sup>1</sup> TsGALI : Central'nyj gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva (Archives centrales de littérature et d'art)

**LA VILLE DE KITEGE,  
LIEU DE CLANDESTINITE SPIRITUELLE**

Lioudmila Chvedova, Paris

La légende sur la ville invisible de Kitège est probablement l'unique légende russe qui, depuis sa naissance dans la Russie médiévale, ait traversé plusieurs époques et conservé jusqu'à nos jours son intérêt, son importance et son actualité. Cette légende a toujours été une source inépuisable d'inspiration pour de nombreux écrivains, philosophes, compositeurs et peintres russes. Pourquoi a-t-elle une si grande importance et pourquoi peut-elle requérir notre attention, lorsque nous parlons de la notion de clandestinité ?

Nous évoquerons ici plusieurs sens du mot « clandestinité » liés à la légende de Kitège. Tout d'abord il s'agira d'une ville clandestine qui continue son existence souterraine ou aquatique pour échapper à l'invasion mongole. Nous parlerons ensuite de la clandestinité des vieux-croyants pour qui la ville de Kitège devient une échappatoire, un refuge, un lieu idéal où ils pourraient retrouver de véritables valeurs spirituelles. Le symbole de Kitège revient avec une nouvelle force au XX<sup>e</sup> siècle, lorsque la Russie traverse de nouveaux bouleversements historiques.

***La légende de Kitège et ses sources***

Souvenons-nous d'abord des sources de la légende de Kitège. Elle raconte l'histoire de deux villes, la Petite Kitège et la Grande Kitège, qui auraient existé en Russie au XIII<sup>e</sup> siècle et auraient été fondées par le prince Youri Vsévolodovitch. Cette légende fait partie de la *Chronique de Kitège* datant du XIII<sup>e</sup> siècle qui n'a été publiée entièrement qu'en 1860-1874 par Piotr Bessonov en annexe au quatrième tome des *Chants du peuple russe* de Piotr Kiréievski.

D'après la légende, la Grande Kitège<sup>1</sup> était située sur les rives du lac Svetloïar (Le Lac Clair) dans la région de Nijni Novgorod. Les hordes tatares de Baty avaient attaqué les troupes du prince Youri près du fleuve Kerjenets. L'armée russe avait été anéantie par les assaillants. Menacée par une incursion ennemie, la Grande Kitège, disparaît alors sous terre et se couvre de montagnes. D'après une autre version, elle est engloutie au fond du lac Svetloïar. Selon une autre interprétation, la ville a changé de consistance et elle est passée à une autre dimension, elle est devenue invisible, tandis que les élus perçoivent toujours son reflet dans l'eau du lac et entendent le tintement des cloches de ses églises. Ainsi, pour se protéger de l'invasion des Tatars, la ville de Kitège devient une ville clandestine qui n'est pas accessible au regard humain, qui se cache derrière un voile de brouillard d'après la version la plus répandue et se reflète dans les eaux du lac Svetloïar. Elle se cache aux yeux ennemis pour éviter la dévastation et continue son existence dans la clandestinité.

### ***Kitège miraculeuse cachée aux troupes tatares***

Différentes scènes de cette légende ont été richement présentées dans la musique et la peinture russes. La légende de Kitège a inspiré l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège* (1907) dont le livret fut écrit par Vladimir Belski. Dans l'histoire de Kitège interprétée par le librettiste Belski, cette ville est sauvée du pillage et de l'invasion des Tatars en se dématérialisant et en passant dans une autre dimension, d'une forme d'existence à une autre, en se rendant invisible. C'est grâce aux prières de Févronia, un des personnages de l'opéra, que s'effectue ce miracle de Kitège : « Seigneur, rends invisible la ville de Kitège et tous les justes qui y habitent<sup>2</sup> ». L'opéra de Rimski-Korsakov a eu beaucoup de succès et a été présenté à maintes reprises en Russie et en France. Les célèbres peintres russes I. Bilibine, A. Korovine, A. Vasnetsov, N. Rœrich ont effectué les esquisses de décors pour cet opéra.

Ainsi, la bataille de Kerjenets qui fait périr les troupes russes et qui pourrait avoir comme conséquence la dévastation et l'anéantissement de Kitège est représentée par Nicolas Rœrich dans son panneau pour l'interlude du troisième acte de l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège* intitulé « la bataille de Kerjenets » pour la représentation de l'opéra au théâtre du Châtelet en 1911. Cette toile frappe par son caractère dramatique, par ses couleurs vives, et surtout par le rouge qui y domine. Elle est en même temps remplie d'un dynamisme

---

1 Vient de l'ancien russe « кидекша » [kidekša] qui veut dire « un endroit quitté, abandonné ».

2 Lischke A., « Kitège » (Livret intégral de V. Belski, commentaire littéraire et musical) in : *L'Avant-Scène Opéra*, №160-162, Paris, 1994, p. 111 : « Боже, сотвори невидим Китеж-град и праведных, живущих в граде том ».

extraordinaire ; nous sentons le mouvement des troupes russes et tatares qui sont prêtes à commencer la bataille.

Après la disparition mystérieuse de la ville avec ses cathédrales, les cloches deviennent le seul signe de son existence. Lorsque les Tatars se réveillent le matin, ils ne voient pas la ville, mais ils entendent le léger tintement des cloches, prouvant sa présence :

« Les premiers rayons de l'aube éclairent la surface du lac. On voit le reflet de la ville dans l'eau, sous le rivage désert. On entend tinter les cloches dominicales, de plus en plus intenses et solennelles »<sup>1</sup>.

La musique de Rimski-Korsakov nous fait entendre les sons des cloches qui sont très doux au début, puis résonnant, à la fin, comme solennels et même menaçants à l'égard des ennemis. La Kitège transfigurée devient l'incarnation du paradis, du royaume de lumière, un lieu de consolation et de révélation de nouvelles joies, la ville sainte à laquelle seuls les justes ont accès. L'image de Kitège transfigurée a été peinte par l'illustrateur et peintre russe Ivan Bilibine qui a préparé des esquisses pour l'opéra de Rimski-Korsakov en 1929. Cette image met très bien en relief l'architecture de la ville invisible et surtout ses cathédrales. Le peintre présente la Kitège transfigurée à l'image du paradis : la ville avec son architecture symbolique, des plantes et des animaux paradisiaques est illuminée par le soleil.

Nous pouvons trouver également de nombreuses évocations de la ville de Kitège dans des œuvres littéraires. Les écrivains russes décrivent en détail cette ville clandestine qui n'est accessible qu'à des élus, des justes. Dans la plupart des œuvres littéraires, Kitège se présente comme un royaume de Dieu qui est opposé au monde terrestre, au monde du péché. Les gens ordinaires n'ont pas la possibilité de voir cette ville. L'image de Kitège apparaît dans toute sa splendeur dans l'œuvre de Pavel Melnikov-Petcherski, prosateur et historien russe, passionné par l'ethnographie et le folklore de la région de Nijni Novgorod. Pavel Melnikov-Petcherski parle de Kitège dans son roman *Dans les forêts* [V lesah] écrit en 1871-1874, dont l'action se passe dans la région de la Volga. Dans ce roman Kitège apparaît comme un symbole de la « véritable » Russie des vieux-croyants. Les personnages du roman font des pèlerinages à l'endroit de l'engloutissement de Kitège. Comment se présente dans cette œuvre la Kitège invisible ?

---

1 *Ibid.*, p. 126.

Melnikov-Petcherski introduit une description de Kitège dans une missive envoyée de Kitège par un personnage qui a réussi à y accéder. Trois cathédrales se dressent dans la ville : celle de l'Exaltation de la Sainte Croix, celle de l'Annonciation et celle de l'Assomption. Les oiseaux du paradis Sirine et Alkonost, des licornes merveilleuses se promènent dans les rues, tandis que les portes de la ville sont gardées par des lions et des dragons. Dans la cité disparue règnent l'allégresse spirituelle, la paix, le silence et la joie. Comme on peut le constater, tout l'imaginaire du paradis terrestre est transféré dans cette cité inaccessible. Les représentations de Kitège en tant que paradis étaient également très fréquentes dans la peinture. On peut citer par exemple les esquisses des peintres russes Alexeï Korovine et Apollinari Vasnetsov pour l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège* où l'on retrouve ce monde merveilleux décrit par Melnikov-Péterski. Les couleurs vives de ces deux esquisses transmettent parfaitement l'ambiance d'allégresse et de paix qui règnent dans ce monde caché aux regards des pécheurs. La couleur bleue encadre la composition de Korovine, en revanche la composition de Vasnetsov baigne dans des couleurs plus chaudes : jaune, orange, rouge. L'architecture russe ancienne y est présentée dans toute sa splendeur : une grande église avec une coupole et avec une porte somptueuse se dresse au centre. Un magnifique palais se dessine à gauche, les portes d'entrée du palais sont gardées par un lion et une licorne. Les oiseaux de paradis Sirine et Alkonost sont placés dans les angles opposés du tableau chez Korovine et se tiennent l'un à côté de l'autre dans l'esquisse de Vasnetsov. Toutes sortes de plantes exotiques et de fleurs sont disséminées dans les deux esquisses et abondent surtout chez Korovine. Ainsi dans la conscience du peuple russe cet espace clandestin a conservé la beauté de Kitège, l'a protégée des pillages et des incendies.

Quelles autres raisons permettent de considérer Kitège comme une ville clandestine ?  
Quelle signification a-t-elle pour la culture russe ?

### ***Kitège et la clandestinité des vieux-croyants***

La clandestinité de Kitège ne se limite pas à sa protection contre l'invasion tatare, elle a une signification beaucoup plus large et beaucoup plus profonde. Cette ville légendaire a une grande importance pour les vieux-croyants qui essaient de retrouver la foi authentique en recherchant Kitège, en se réfugiant dans les forêts, en s'immolant tous ensemble dans des ermitages. On peut les considérer comme de véritables clandestins (probablement, d'ailleurs, les premiers clandestins dans l'histoire de la pensée russe), gardiens des traditions de la Russie ancienne. Comme tous les clandestins, les vieux-croyants sont poursuivis, persécutés, bannis surtout au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

L'apparition des vieux-croyants est liée aux réformes de l'Église russe introduites par le patriarche Nikon en 1653 qui ont causé le schisme de l'Église orthodoxe, ce qui était un véritable drame pour le peuple russe. Les personnes qui continuent à pratiquer les anciens rites deviennent alors les ennemis de l'Église officielle et sont considérées comme des schismatiques. L'Église officielle, aidée par le tsar, tente d'imposer « la nouvelle foi » par la force. À l'époque de Pierre le Grand les vieux-croyants sont jetés en prison, bannis, torturés, on leur coupe les oreilles, le nez, on leur arrache la langue, leurs mains sont sectionnées. Ceux qui ne veulent pas se soumettre se cachent dans des forêts près de la Volga ou se suicident par le feu pour échapper à leurs tortionnaires et pour éviter de se soumettre. Ils continuent à exercer l'ancien culte, les rites qui existaient avant la réforme de Nikon, en cachette, en risquant leurs vies.

Le souvenir des cruautés qui ont été commises contre les vieux-croyants, des persécutions et des poursuites, des souffrances qui sont liées au schisme de l'Église et la projection de ce passé apocalyptique dans le futur se manifestent parfaitement dans l'œuvre de Dmitri Mérejkovski. C'est dans son œuvre qu'apparaît dans toute sa plénitude la figure de l'Antéchrist vue par les vieux-croyants. Dmitri Mérejkovski, inspirateur du mouvement de la philosophie religieuse qui cherchait des moyens de rapprocher l'intelligentsia et l'Église, a effectué en 1903 un voyage au lac Svetloïar avec sa femme Zinaïda Hippus. Dans la dernière partie de sa trilogie *Le Christ et l'Antéchrist* [Hristos i Antihrist] intitulée « Piotr et Alexei » parue en 1904, Mérejkovski montre les vieux-croyants qui s'opposent aux réformes de l'Église et plus tard aux actes de Pierre le Grand, à sa volonté d'imposer à la Russie les mœurs et les traditions européennes. Les vieux-croyants sont présentés comme les personnes qui gardent le foyer de la véritable foi, de la sainteté, qui cherchent le moyen de sauver la Russie traditionnelle de l'avènement de l'Antéchrist incarné par la personne du tsar-réformateur. Les vieux-croyants se révèlent ainsi comme des clandestins qui se cachent dans des forêts impénétrables et les marécages qui bordent la Volga, ils vivent dans des ermitages isolés (*skity*), fuyant ainsi les actes impurs du tsar et protégeant ce qu'ils considèrent comme la vraie foi. Ils deviennent en quelque sorte des clandestins spirituels qui gardent le foyer de la culture russe ancienne.

Voici comment le starets Kornili, l'un des personnages du roman, voit le tsar-réformateur en appelant les autres lors d'une réunion à se sauver et à devenir clandestins :

« Fuyez, car il n'y a pas de salut pour ceux qui vivent dans les villes, fuyez, persécutés, fidèles, vous qui n'avez pas de ville présente et cherchez un avenir, fuyez dans les bois et les déserts, cachez vous dans les montagnes, les repaires et les gouffres de la terre, car

vous voyez vous-mêmes, mes frères, que nous nous tenons sur les monceaux de toute la méchanceté. Le véritable Antéchrist est venu et sur lui ce siècle se termine »<sup>1</sup>.

L'un des endroits symbolisant la véritable foi russe pour les vieux-croyants est l'invisible ville de Kitège sur le lac Svétloïar qui pourrait les sauver des actes impurs de l'Antéchrist. Dans le récit de Mérejkovski, Kitège est une ville protégée et aimée de Dieu. Les habitants de Kitège y prient pour que tout le royaume de Russie soit sauvé de la perdition. Comme Melnikov-Petcherski, Mérejkovski parle du sentier étroit de Baty qui mène à travers les forêts impénétrables à la ville invisible. Personne ne peut trouver ce sentier, excepté ceux qui sont élus par Dieu. Mérejkovski oppose dans son roman la ville de Kitège à la ville créée par l'Antéchrist, le faux paradis qu'est selon lui la ville de Pétersbourg. En se promenant sur les rues de Pétersbourg, Tikhon Zapolski, un des personnages du roman, a l'impression que la ville n'est qu'un rêve qui se dissipera avec le brouillard. Tikhon éprouve un pressentiment de fin du monde, toute la tradition orale qui lui a été transmise dans son enfance, lui revient, il est attiré par les forêts, par des lieux déserts, les sons des cloches de Kitège l'appellent.

La clandestinité est le seul moyen d'échapper aux poursuites et les vieux-croyants devenus clandestins préfèrent se suicider plutôt que d'accepter les mœurs qui leur sont imposées. Mérejkovski introduit à la fin de son roman d'abominables scènes d'immolation décrites de manière très naturaliste.

Les vieux-croyants ne sont pas seulement représentés dans les œuvres littéraires comme des clandestins prêts à se sacrifier pour conserver la véritable foi, ils sont également ceux qui ont conservé la sagesse du peuple, le côté naturel. Leur vie est parfaitement bien organisée. Tels sont les témoignages des rencontres avec les vieux-croyants décrites par Zinaïda Hippus (1869-1945). Elle évoque d'ailleurs les vieux-croyants dans ses œuvres, plus précisément dans le récit documentaire *Le Lac Clair* [Svetloe ozero] (1902) faisant partie de son recueil *Le Glaive rouge* [Alyj meč] et dans sa pièce *Le Sang sacré* [Svjataja krov'] (1901) où l'action se déroule au bord d'un lac et où l'on entend constamment le son d'une cloche. *Le Lac Clair* est un carnet retraçant en détail le voyage de Hippus et Mérejkovski sur la Volga et

---

1 Merežkovskij D., *Antihrist : Petr i Aleksej*, in : *Hristos i Antihrist*, Moskva, Kniga, 1990, t. 4, p. 59 (C'est nous qui traduisons). « Спасайтесь, ибо нет во градах живущим спасения, бегите, гонимые, верные, настоящего града не имеющие, грядущаго взыскающие, бегите в леса и пустыни, скройте главы ваши под перст, в горы и вертепы и пропасти земныя, ибо сами вы видите, братия, что на громаде всей злобы стоим – сам точный антихрист наступил, и на нем век сей кончается ».

les discussions des écrivains avec les vieux-croyants. En voyageant à travers la Volga et en visitant les ermitages et les cellules des vieux croyants, en s'informant sur leurs traditions, Hippus remarquait leur aptitude à l'ordre, à la propreté, à la sauvegarde des traditions, leur vie harmonieuse et calme. Elle est surprise par la sagesse, l'intelligence et la culture de ces gens, par leur recherche de la vérité. Elle les trouve beaucoup plus mûrs, plus fins, plus profonds que les intellectuels de Saint-Pétersbourg.

***Les vieux-croyants à la recherche de la ville de Kitège***

Plusieurs écrivains russes évoquent des personnages de vieux-croyants qui cherchent un chemin pour retrouver la ville de Kitège, devenue pour eux un symbole très puissant de la véritable foi et des anciennes traditions russes. Kitège dans leurs descriptions n'est pas une ville abstraite, mais une ville décrite de manière détaillée, une ville qui, malgré sa clandestinité et son invisibilité, donne parfois des preuves de son existence. Et il s'agit principalement des signes sonores de sa présence.

Le thème des cloches de Kitège a attiré l'attention de Vladimir Korolenko, prosateur, publiciste, grand connaisseur de l'âme populaire russe et de son sort, ayant vécu plusieurs années en exil en Sibérie. Korolenko avouait qu'il avait passé la période la plus heureuse de sa vie à Nijni Novgorod après son exil. Une des œuvres de cette période est la nouvelle *Dans des lieux déserts* [V pustynnyh mestah] (1890). D'une manière significative la deuxième partie de la nouvelle s'intitule « Svetloïar », du nom du lac où est engloutie Kitège. Selon Korolenko, les élus arrivent à entendre « le doux son des cloches » qui « court au-dessus de la surface illusoire des eaux ». Il présente un certain nombre de témoignages des personnes appelées par le son des cloches et parties à la recherche de Kitège.

En parlant de Kitège, les auteurs russes utilisent souvent l'opposition entre deux mondes, visible et invisible. Le monde invisible, clandestin qui est le seul monde réel et le monde visible qui est, au contraire, le fruit de l'artifice. Le monde réel, le monde véritable n'est accessible qu'à une minorité, à ceux qui sont animés par la foi et qui sont capables de se débarrasser des vanités trompeuses. Ce monde clandestin existe réellement et tout le reste est éphémère. On voit comment dans la nouvelle de Korolenko, la frontière s'efface entre ces deux mondes, entre le réel et l'imaginaire :

« Ainsi au-dessus du lac Svétloïar se tiennent deux mondes : un monde réel, mais invisible, et un monde visible, mais artificiel. Et ces deux mondes s'entremêlent, se recouvrent et s'interpénètrent. Le monde artificiel, illusoire, est plus stable que le monde réel : ce dernier ne fait qu'apparaître parfois, au regard pieux, à travers le voile aquatique



et disparaît. Il va sonner et puis se taire. Et de nouveau s'installera la rude illusion des sentiments charnels... »<sup>1</sup>.

Le monde de la clandestinité est donc le seul monde véritable. Cette opposition des deux mondes est perceptible dans l'esquisse de Vasnetsov « Le lac Svetloïar » (1906) pour l'opéra de Rimski-Korsakov *Kitège* qui présente le lac et le reflet de la ville et de ses cathédrales dans l'eau du lac. Le peintre choisit donc la version de la légende prétendant que Kitège reste toujours sur terre et qu'on ne voit que son reflet. Ce tableau nous montre parfaitement le reflet dans l'eau du monde clandestin qui est le seul à avoir de la valeur.

Pour accéder à la vision de ce monde invisible mais véritable, les fidèles font trois fois le tour du lac à genoux, puis ils déposent sur des morceaux de bois flottant sur l'eau les restes de leurs cierges, appuient la tête contre la terre pour écouter le son des cloches. Recrus de fatigue, se trouvant entre les deux mondes, à la lumière des cierges, ils s'apprêtent à entendre les carillons lointains des cathédrales de Kitège. Leurs yeux s'ouvrent pour voir l'autre monde, le monde invisible. Selon Korolenko, il y a de moins en moins de personnes qui sont capables de percevoir les sons des cathédrales de Kitège. Le tableau de Mikhaïl Nestérov « Ville de Kitège (Dans les forêts) » (1917), transmet bien cette volonté de retrouver la ville de Kitège. Il présente le lac Svetloïar près duquel on voit des femmes pieuses qui sont à la recherche de la ville invisible. Les motifs religieux, les représentations des saints et de la vie monastique sont très fréquents dans l'œuvre de Nestérov. Ce n'est donc pas un hasard s'il s'intéresse à la légende de Kitège. Dans ce tableau se présente devant nous un monde merveilleux en harmonie avec la nature, mais disparu à jamais comme la légendaire ville de Kitège.

### ***Kitège comme symbole de la Russie clandestine au XX<sup>e</sup> siècle***

Populaire chez les vieux-croyants, la légende de Kitège sur la terre promise, la terre sainte qui garde les vieilles traditions, attire les écrivains du début du XX<sup>e</sup> siècle, car le thème des recherches d'une autre vie, d'un autre monde, d'une voie alternative à celle de la réalité

---

1 Korolenko V., *Rasskazy i očerki*, in : *Sobranie sočinenij v 10 tomah*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1954, t. 3, p. 131 (C'est nous qui traduisons). « Итак, над озером Светлоярм стоят два мира : один – настоящий, но невидимый, другой – видимый, но ненастоящий. И сплетаются друг с другом, покрывают и проникают друг в друга. Ненастоящий, призрачный мир устойчивее истинного. Последний только изредка мелькнет для благочестивого взора сквозь водную пелену и исчезнет. Прозвонит и смолкнет. И опять водворяется грубый обман телесных чувств... »

qui n'est pas satisfaisante était très répandu à cette époque. Dans la culture et l'art russe du début du XX<sup>e</sup> siècle les motifs et les variantes de cette légende sur la ville sainte, la ville clandestine, se développent également avec une grande intensité. Les ethnographes, les journalistes, les écrivains publient toute une série d'œuvres suite à leurs pèlerinages sur ces lieux. Il s'est trouvé que les tendances mythologiques de la culture du Siècle d'argent correspondaient aux tendances de la culture des vieux-croyants. Il s'agit dans les deux cas du refus de la réalité, de la recherche des moyens d'échapper à cette réalité. Ainsi, le thème de Kitège comme un lieu de refuge, lieu de clandestinité apparaît chez les poètes du Siècle d'argent.

La ville de Kitège surgit dans le poème historique de Maximilien Volochine intitulé « Kitège » écrit en 1919 pendant la Guerre civile en Russie. Le poète parcourt l'histoire sanglante de la Russie en utilisant le symbole du brasier [kostër]. Dans ce poème, à travers la légende de Kitège, Volochine nous fait comprendre sa vision de l'histoire russe. Les sons des cloches de Kitège sont ici le symbole du sacré qui n'a pas disparu de la face de la terre russe, qui s'est caché simplement au fond du lac Svetloïar pour échapper aux incendies et aux pillages des Tatars. La sainte Russie, les saintes villes russes deviennent des existences clandestines, qui abandonnent la terre, fuient les persécutions, se cachent dans les eaux du lac Svetloïar :

« Ils n'empêcheront pas le feu populaire :  
Serguïev, Optina, Sarov  
Se sauveront du feu des incendies,  
Au plus profond des lacs d'argents.

Ainsi, livrée aux pillages tatars,  
La Sainte Russie de Kiev  
Sous Svetloïar, disparut de la terre<sup>1</sup>... »

Kitège devient un refuge que l'on souhaite atteindre, mais on n'arrive pourtant pas à trouver le chemin qui y mène, c'est donc un refuge virtuel, spirituel qui reste dans le domaine du rêve. La Russie pécheresse empêche d'accéder à la sainte Russie cachée dans le lac Svetloïar :

« Point de chemins : mais sur le marécage

---

<sup>1</sup>Vološin M., *Izbrannye stihotvorenija*, Moskva, Pravda, 1991, p. 130 (Trad. V. Tchimichkian et L. Chvedova)  
« Ни Сергиев, ни Оптина, ни Саров / Народный не уймут костёр : / Они уйдут, спасаясь от пожаров, / На дно серебряных озёр // Так отданная на поток татарам/Святая Киевская Русь / Ушла с земли, прикрывшись Светлоярмом... »

Le jeu diabolique des feux,

Sainte Russie, la Russie pécheresse

Te couvre, nul chemin vers toi.

Le carillon des églises noyées,

Nous appelle, étranger, envoûtant »<sup>1</sup>.

La clandestinité n'est pas liée ici à un lieu concret, à un lieu réel, mais à un lieu légendaire. Cette ville devient une notion abstraite et ce ne sont plus des habitants qui peuplent ce lieu, mais, au contraire, la ville qui habite les âmes, l'esprit des hommes. La ville cesse son existence géographique et commence une vie spirituelle. Comme le dit Maximilien Volochine dans son poème « Kitège » :

« Ville engloutie, en notre âme bourdonne,

Comme notre songe irréalisable »<sup>2</sup>.

Il ne s'agit donc pas seulement des clandestins qui se cachent dans une ville, mais également d'une ville qui se cache à l'intérieur de l'homme. C'est l'âme humaine qui devient un lieu abritant la ville de Kitège qui se transforme en quelque sorte en clandestin. Les hommes portent cette ville au fond de leur âme.

Ainsi, la légende de Kitège vit dans l'âme d'Anna Akhmatova. Le thème de la clandestinité étroitement lié à Kitège apparaît dans l'œuvre de la poétesse russe dans les années 30-40, lors des répressions staliniennes. Akhmatova se considère comme une clandestine, comme une habitante de la ville de Kitège. Dans le poème « En suivant les chemins terrestres » [Putem vseja zemli] écrit en 1940 nous rencontrons plusieurs fois le mot « kitežanka » qui veut dire « l'habitante de Kitège » et qui devient presque synonyme du mot « clandestine ». Akhmatova se considère elle-même comme une habitante de cette ville qui s'est retrouvée toute seule à l'extérieur de la ville. Elle entend l'appel des cloches de Kitège et veut rejoindre sa patrie clandestine. Les cloches sont ici une allégorie des voix des habitants de Kitège :

« On m'a rappelée chez moi,

Moi, habitante de Kitège »<sup>3</sup>.

---

1 *Ibid.*, p. 131. « Нам нет дорог : нас водит на болоте / Огней бесовская игра. / Святая Русь покрыта Русью грешной, / И нет в тот град путей, / Куда зовёт призывный и нездешний / Подводный благовест церковей ».

2 *Ibid.*, p. 132. « На дне души гудит подводный Китеж- / Наш неосуществимый сон ».

3 Akhmatova A., *Izbrannoe*, Moskva, Izdatel'stvo AST, 2002, p. 566 (Trad. V. Tchimichian et L. Chvedova).  
« Меня, китежанку, / Позвали домой ».

Kitège est associée dans ce poème à un paradis. Akhmatova parle de la communication des époques, du retour vers le passé, elle évoque les événements tragiques de la Première guerre mondiale.

Le même thème est perceptible dans un autre poème sans titre et datant de mars 1940, alors que son mari et son fils ont été arrêtés. Il débute ainsi :

« J'ai couché mon fils aux cheveux frisés  
 Et je fus chercher de l'eau dans le lac,  
 Chantant des chansons, j'étais fort joyeuse,  
 J'ai puisé de l'eau, maintenant j'écoute :  
 Il me semble entendre une voix connue,  
     C'est le son des cloches  
     Dans les vagues bleues,  
 À Kitège ainsi l'on sonnait les cloches :  
 Les grands bourdons venant de Egori  
 Et les petits de l'Annonciation »<sup>1</sup>.

L'héroïne lyrique d'Akhmatova entend les voix des cloches de Kitège qui l'accusent de ne pas avoir prêté l'oreille aux gémissements des victimes, de n'avoir pas suivi les autres habitants de Kitège. Après le dernier mot prononcé par les voix, elle tourne la tête pour voir que sa maison est en feu. L'incendie fait périr la maison et l'enfant de celle qui ne s'est pas réfugiée dans les eaux du lac Svetloïar. Mais Akhmatova considère qu'elle doit rester, que sa mission est de raconter aux autres la vérité sur la cruelle époque. Elle reste seule sur terre pour témoigner. Elle ne peut pas suivre les clandestins de Kitège car elle doit parler des valeurs de Kitège qu'elle porte en elle et qui sont de nouveau menacées lors de la période des répressions.

À l'époque stalinienne, la notion de clandestinité devient de nouveau actuelle. De nouvelles persécutions s'abattent sur ceux qui pensent librement et qui ne veulent pas se soumettre au nouveau régime. Dans ce contexte, la clandestinité consiste en une résistance à l'État totalitaire. La clandestinité pour Akhmatova est liée à sa capacité de continuer à écrire tandis qu'elle ne pouvait plus rien publier et que son œuvre était interdite. « Mon nom a été

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 487. « Уложила сыночка кудрявого / И пошла на озеро по воду, / Песни пела, была веселая, / Зачерпнула воды и слушаю : / Мне знакомый голос прислышался, / Колокольный звон / Из-под синих волн, / Так у нас звонили в граде Китеже. / Вот большие бьют у Егория, / А меньшие с башни Благовещенской ».

barré de la liste des noms des vivants jusqu'à l'année 1939 », – écrivait Akhmatova dans ses notes autobiographiques. Il fallait avoir une force intérieure extraordinaire pour supporter cet état de clandestinité, de silence, de non-existence en tant que poète, en tant que personne. C'est probablement dans la source intarissable de la spiritualité de Kitège qu'elle puise ses forces.

Cette interprétation de Kitège est développée chez Serge Douryline, écrivain, historien de la littérature, archéologue, critique littéraire, éprouvant un grand intérêt pour le phénomène des vieux-croyants. La légende de Kitège était pour lui le symbole suprême de la conscience religieuse et philosophique du peuple russe. Douryline a consacré à la légende de Kitège les livres *Le Récit sur l'invisible ville de Kitège* [Skazanie o nevidimom grade-Kiteže] et *L'Église de la ville invisible* [Cerkov' nevidimogo grada] écrits en 1914. Son deuxième livre *L'Église de la ville invisible*, explique la notion de Kitège, sa signification pour le peuple russe. Douryline y développe l'histoire des vieux-croyants et leur conception de l'Église, la nécessité pour le peuple russe de retrouver la véritable Église vivante. Selon Douryline, une expérience très profonde de l'âme du peuple russe est cristallisée dans la légende de Kitège. À l'époque du manque de foi, les fidèles se raccrochaient à l'idée d'une Église immatérielle, celle de l'invisible ville de Kitège. L'Église reste invisible, clandestine jusqu'à ce que l'homme trouve le chemin qui y conduit et qui passe par la difficile sente de Baty Khan, la sente de l'obéissance, de l'exploit<sup>1</sup> et de la foi.

La notion de clandestinité acquiert ainsi de multiples significations lorsque nous évoquons la légende de Kitège. Se révélant tout d'abord comme clandestinité d'une ville qui échappe à l'invasion mongole, elle devient progressivement un symbole très puissant de la spiritualité russe, de la Sainte Russie qui se cache dans les eaux du lac Svetloïar. Cette ville attire les clandestins spirituels, car elle garde les vraies valeurs. Elle se cache non seulement dans un lieu géographique précis, mais commence à habiter le cœur des hommes, qui gardent précieusement cette légende russe devenue semblable à la légende du Saint Graal dans la tradition occidentale.

---

<sup>1</sup> Nous utilisons ici le mot « exploit » qui ne correspond qu'approximativement au mot russe « подвиг » [podvig] cachant un sens beaucoup plus large. Ce n'est pas seulement un acte unique, matériel, un acte de force physique, d'adresse, mais il suppose une sérieuse préparation spirituelle. Il peut désigner plusieurs actes héroïques unis par un lien spirituel.

Les vieux-croyants ont su, malgré les persécutions, conserver et porter leurs valeurs jusqu'à nos jours en continuant à exister de manière clandestine durant plusieurs siècles et à transmettre leur foi à de nouvelles générations. Grâce aux vieux-croyants, la légende de Kitège a pu acquérir un sens très profond pour la culture russe. Cette ville est devenue une gardienne et une véritable protectrice de la culture russe, de la vraie foi. Les vieux-croyants continuent d'ailleurs à exister dans la Russie actuelle de manière presque clandestine, en se cachant des regards extérieurs et en fuyant la civilisation.

### LE SAVOIR SECRET DANS LA CULTURE TRADITIONNELLE

Galina Kabakova, Paris

L'invitation de Françoise Lesourd à participer à ce colloque m'a incitée à me tourner vers la problématique de la clandestinité, de la double existence que je connaissais bien d'après mon propre vécu. Toute mon éducation visait la dualité, je dirais le divorce absolu entre la vie publique et la vie privée, le travail qu'on fait « pour soi » opposé au travail alimentaire au service de l'État (celui qui rend possible la réalisation des projets personnels qui ne pourraient jamais être publiés, et circuleraient toujours dans un cercle clos). Les paroles prononcées à la maison ne doivent pas franchir ses murs et *vice versa* : certain savoir acquis dans la sphère de l'éducation nationale n'a pas de droit de cité à la maison. Cette censure inculquée par la famille dès le bas âge a formé des générations entières de l'intelligentsia soviétique.

En réfléchissant je me suis dit qu'il serait intéressant, à partir de ce vécu, de me pencher sur la civilisation traditionnelle, qui est mon domaine de prédilection, ou, plus exactement sur ses formes résiduelles dans le monde rural actuel pour examiner le fonctionnement des savoirs secrets bannis par l'idéologie communiste.

L'occasion s'est présentée très vite. Au mois de juillet 2009, je suis partie en mission dans la région de Vologda, district de Vytegra, dans une bourgade coupée en deux par le fameux canal reliant la Volga à la mer Baltique au nom poétique « Annenski Most », le « Pont d'Anna » – où j'ai fait des interviews en interrogeant des gens entre autres sur leur savoir-faire, y compris le savoir secret.

Ce travail de terrain m'a permis de m'interroger sur la place du savoir traditionnel, son statut particulier, ses sphères d'application, ses modes de transmission et de façon plus

générale d'essayer de tracer les frontières du privé et du public telles qu'elles existaient dans la tête des kolkhoziens à l'époque du « socialisme mûr ».

Je vais présenter quelques cas de figures représentatifs du statut du savoir secret.

Mon enquête portait sur le quotidien des paysans avec une attention toute particulière portée à l'élevage du bétail, la cueillette et la médecine. J'ai choisi mes interlocuteurs parmi les personnes du troisième, voire du quatrième âge, et la méthode appliquée était celle des entretiens semi directifs.

On connaît bien les pratiques traditionnelles de la région de Vologda grâce aux travaux d'ethnographes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et aux recherches récentes<sup>1</sup>. Il importait donc de comprendre ce qu'il en reste aujourd'hui et de définir le contexte social de ces pratiques.

Tout le quotidien, dans ses moindres détails, fait l'objet d'un système minutieusement détaillé de prescriptions et d'interdits. Le moindre acte, aussi banal qu'il soit, nécessite la protection de son exécutant – par la parole, par le geste, par un objet. Cette protection est d'origine multiple, ce qui nous renvoie à la problématique de la religion populaire et de la double foi.

Les gestes du quotidien s'apprennent dès l'enfance au sein de la famille et la transmission normalement doit passer de la génération aînée aux générations plus jeunes. Il s'agit des tâches ménagères, du jardinage, du travail des champs, de l'élevage du bétail, des activités au contact de la forêt, grande pourvoyeuse de denrées et de bois. L'apprentissage peut également se poursuivre à l'intérieur de la même génération ; et même, de manière plus exceptionnelle, des plus jeunes aux plus âgés. La façon de faire est transmise avec la façon de dire.

Si la transmission « normale » des savoirs se fait dans la famille, quel est alors le statut de la transmission des connaissances de l'informateur, pratiquant ces savoirs, à l'enquêteur, dont le rôle est de les relever, analyser et rendre publiques ? Peut-on considérer que ces connaissances sortent la sphère privée ?

Il faut préciser que mes informateurs sont presque habitués à ce type d'échanges. Il arrive souvent d'apprendre que d'autres ethnologues ou folkloristes ont déjà mené leur enquête dans le village, ce qui m'évite d'expliquer le sens de la démarche. L'intérêt du

---

1 Ivanickij N.A., « Materialy po etnografii Vologodskoj gubernii », *Izvestija Imperatorskogo obščestva ljubitelej estestvoznanija, antropologii i etnografii pri Imperatorskom Moskovskom universitete*, 1890, vol. 69, *Trudy etnografičeskogo otdela*, vol. 11, fasc. 16 ; *Russkie krest'jane. žizn, byt, nnavy*, vol. 5 : *Vologodskaja gubernija*, Saint-Petersbourg, 2008. 4 vol. ; *Duhovnaja kultura severnogo Beloz'er'ja : ètnodialektnyj slovar*, Moscou, Institut etnologii i antropologii, 1997.

collecteur valorise les savoirs dont l'informateur se découvre dépositaire. En même temps, cette transmission du savoir qui sort du circuit normal peut devenir problématique<sup>1</sup>. En effet, le don du savoir participe de sa désacralisation de fait.

Le premier cas concerne une situation inédite que j'ai rencontrée lors d'un entretien mené dans un hameau Jakouchino, situé à 10 km d'Annenski Most. J'avoue que dans ma pratique d'ethnologue de terrain, je me suis rarement retrouvée face à des informateurs récalcitrants. Certes, il m'est déjà arrivé de tomber sur des interlocuteurs qui refusaient de témoigner, souvent pour des raisons de santé, d'indisponibilité ou parce qu'ils ne se jugeaient pas assez compétents en la matière. Par contre, les informateurs qui m'accueillent avec hospitalité et qui dissertent volontiers des pratiques et des coutumes du passé et du présent, mais qui se taisent dès qu'on aborde le côté « secret » de ces pratiques représente un cas à part et mérite la réflexion. Dans la majorité écrasante des entretiens accordés, les informateurs, en décrivant des pratiques, ont toujours cité des textes, des incantations ou des formules magiques qui les accompagnaient. L'aisance avec laquelle ils livrent leurs connaissances en règle générale me fait supposer que pour eux ce sont des objets « neutres » qui ne perdent rien de leur efficacité pour être divulgués à un étranger. Pourquoi pensent-ils ainsi ? Parce qu'ils ne se posent pas trop de questions ? Parce qu'ils jugent que tout le monde les connaît ? Parce que ces connaissances n'ont pas de valeur particulière à leurs yeux ?

Dans ce cas particulier où je n'ai pas pu obtenir les informations que je sollicitais, la situation était tout autre : le locuteur s'est montré prêt à fournir l'information « générale » mais pas l'élément qui permettrait de mettre en branle le dispositif magique. Cette obstination concernait pratiquement tous les aspects de la vie quotidienne abordés et entre autres les incantations, ou les charmes, qu'on prononce pour que la vache se tienne tranquillement en place pendant qu'on la traite.

Dans la logique de mon informatrice, livrer la parole à un étranger revient à la priver de son efficacité. Le devoir de chacun est de transmettre des biens matériels et immatériels à sa descendance. D'ailleurs, le refus a été formulé en ces termes : « je vais l'enseigner à mes enfants, à toutes fins utiles ». Et si la collectrice ou le collecteur veut accéder à cette information « secrète » à titre privé, pour la mettre ensuite en pratique, elle n'a qu'à interroger sa mère ou sa grand-mère, car le bétail est essentiellement une affaire de femmes. Certes, j'ai

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : Fuživara D., « "Nastoljašćee" i "nenastoljašćee" v ruskoj magičeskoj tradicii : Peresmotr folklornoj praktiki », *Živaja starina*, 2004, n° 2, p. 16-22.



été déçue par l'accueil, mais le non-dit se révèle tout aussi riche d'enseignement. La « privatisation » du savoir est révélatrice d'un certain état d'esprit ou peut-être d'un moment historique. D'ailleurs, cette informatrice<sup>1</sup> l'a très bien expliqué : ce qu'on n'a pas appris en famille, les « étrangers » [čuzie ljudi] ne vous l'apprendront point. Chacun pour soi, en quelque sorte.

Tel était le premier cas d'école.

Le deuxième cas ne me concernait pas directement, mais il a apporté une nouvelle lumière sur la problématique du savoir secret et des pratiques clandestines. Dans le premier cas de figure, il était question de la magie quotidienne, *a priori* à la portée de tout le monde. Dans le second cas, il était question des spécialistes en magie, comme on les appelle des gens « qui s'y connaissent » [znajušćie ljudi], c'est-à-dire ceux qui connaissent des paroles spécifiques qui permettent de garder le bétail ; mais aussi des guérisseurs. Ces derniers continuent à pratiquer encore de nos jours parallèlement à la médecine officielle qui se montre très indulgente à leur égard.

En discutant avec mes informatrices âgées, j'ai appris que dans le village d'Annenski Most, il y avait une femme qui savait soigner. Mais les rebouteux comme les médecins prennent leur retraite à un moment donné, car passé un certain âge leur efficacité diminue. L'âge de la retraite est conditionné par leur état : l'intégrité physique est une condition *sine qua non* de leur force. Et la guérisseuse, se pliant aux lois de la nature, a transmis ses compétences magiques et son savoir-faire à une autre. Hélas, l'autre n'a pas été à la hauteur, et le jour où mon interlocutrice est venue la consulter avec son arrière-petit-fils nouveau-né, elle a nié le fait qu'elle avait hérité du don de guérison. Le refus a beaucoup ému la communauté, car accepter le savoir-faire revient à accepter le sacerdoce. Le refus a fait soupçonner le détournement du savoir au profit de la famille – l'« héritière » avait à ce moment deux petits-enfants – et aux dépens de la communauté. La privatisation des connaissances qui, par définition, sont destinées à tous, est condamnable.

Il faut bien préciser la nature de ce savoir « médical ». À la différence de la magie qui accompagne la vie de tous les jours, le savoir magique accessible à quelques spécialistes, même s'il est utilisé pour la bonne cause – ce qui n'est pas toujours évident –, est considéré comme douteux, lourd à porter. Quiconque « s'y connaît » souffre terriblement au moment de l'agonie, et les bourrasques sont toujours interprétées comme le signe du décès d'un sorcier.

---

<sup>1</sup> Valentina Fedorovna Hohlova, née Averina, en 1927.

Pour éviter une fin douloureuse, le guérisseur doit à tout prix se débarrasser du savoir dangereux en le transmettant à quelqu'un de sa famille ou de son entourage. Par ailleurs, il est légitime de se demander si la facilité avec laquelle j'ai pu enregistrer en 2008 à Ochta ou Okhtinski pogost (district de Vytegra, région de Vologda), auprès d'une vieille dame d'origine vepse plusieurs charmes en langue vepse avec la traduction en russe ne relève pas de ce souci d'affranchissement. Il est vrai qu'elle a gardé pour elle quelques textes qu'elle pensait pouvoir encore « utiliser ».

Ainsi la distinction entre l'usage privé et l'usage « public » prend sa pertinence dans la société, consciente du caractère secret, clandestin de ce type d'activités.

Les échanges avec mes informatrices m'ont aussi amenée à confronter mes propres représentations de la sphère privée à celles de mes interlocuteurs. J'ai déjà expliqué que toutes les activités quotidiennes nécessitent un savoir-faire magique. Mais j'ai découvert aussi que le savoir secret accompagnait également les activités professionnelles exercées dans l'espace public.

L'une de mes informatrices interrogées sur les pratiques liées au bétail<sup>1</sup> m'a raconté que la première sortie des vaches au printemps ne pouvait se faire sans la bénédiction qui consistait en une formule très courte, accompagnée d'un signe de croix. La protection divine est nécessaire pour que le bétail ne s'égaré pas dans la forêt et rentre à la maison sans faute. Rien de sensationnel dans cette information confirmée par une dizaine d'autres témoignages, mais au détour d'une phrase, je me rends compte que le bétail concerné par la bénédiction n'était pas privé. Maria Petrovna s'est félicitée qu'en neuf ans de son exercice en tant que trayeuse dans la ferme kolkhozienne aucune vache, aucune génisse, aucun veau n'ait péri en forêt. Tandis que les disparitions dans la forêt sont assez fréquentes dans cette contrée. Elle s'est vantée d'avoir bien connu par le passé des gestes relevant du savoir-faire traditionnel comme « arrêter » la vache après le vêlage, autrement dit comment la calmer à l'aide du placenta et des formules magiques qui explicitent le sens du geste. Et elle a regretté qu'elle n'en ait plus l'usage depuis qu'elle a quitté la ferme et vendu sa dernière vache.

Il importe d'aborder la question des dépositaires et des usagers du savoir secret. Toute la génération des retraités d'aujourd'hui utilisait et utilise les textes et les gestes magiques au quotidien. Mais qui a recours aux services des guérisseurs et autres médiums ? Tout le monde sans distinction d'âge, mais à condition d'y croire. Il s'agit de certaines maladies qui

---

1 Marija Petrovna Matveeva, née en 1930.

continuent d'être soignées en dehors de l'hôpital, comme les hernies, les pleurs nocturnes des enfants, considérés comme une maladie à part entière. Il existe également un domaine d'intervention privilégié des gens « qui s'y connaissent » : la recherche de gens ou d'animaux perdus en forêt. On contacte ces « connaisseurs » en dernier recours et la démarche exige un certain courage. En racontant ces épisodes dramatiques où les gens étaient acculés à recourir aux *mediums*, les informatrices soulignaient que la démarche entraînait en contradiction avec le statut et les convictions profondes des clients de ces magiciens. Comme disait l'une des interlocutrices, il fallait « sauter par-dessus les interdits ». Ce fut le cas d'un couple de membres du parti obligés d'aller voir un *medium* pour retrouver leurs enfants égarés dans la forêt. Ils ont dû suivre les indications de la magicienne : apporter une offrande au génie de la forêt qui a fini par leur rendre leurs enfants en bonne santé et même repus, après trois jours et nuits passés dans la forêt.

Qui sont ces « spécialistes » magiques ? D'après les études de nos collègues russes, il s'agit de personnes âgées, souvent des veuves, un peu marginales. Mes enquêtes laissent penser que pratiquement toute personne dotée du savoir peut devenir guérisseur ou sorcier, car les deux métiers vont souvent ensemble. Le cas le plus éclairant<sup>1</sup> est celui d'un président du kolkhoze local, un certain Sergueï Voronine, qui, démis de ses fonctions, a décidé de se venger : il a fait de sorte que le troupeau de chevaux parte si loin que personne n'a pas pu retrouver sa trace. Le nouveau président et le responsable de l'écurie n'ont pas eu d'autre choix que de reconnaître leurs torts à l'égard de l'ex-président et de le supplier de faire revenir les chevaux. Ce qui a été fait.

Quelle est donc la place du savoir secret, de la magie dans ses différentes formes dans la société paysanne d'hier et d'aujourd'hui ? C'est un mode d'expression, une langue héritée du passé, permettant de formuler et de résoudre les conflits et les situations de crise, qui durera tant que perdurera la foi en son efficacité symbolique.

---

<sup>1</sup> Episode évoqué par Tamara Savvatevna Zavalnova, née Il'ina en 1930.

**INCONSCIENT ET CLANDESTINITE : L'EXPRESSION DU « CHAOS » SOUTERRAIN  
DANS LA PEINTURE DE VROUBEL**

Rosina Neginsky, Urbana, Illinois

À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes et écrivains occidentaux aussi bien que russes furent fascinés par l'inconscient. Pour eux, la vie et le monde de l'inconscient, la manifestation de l'âme, seule partie de l'être humain perçue comme éternelle, dont procèdent les sentiments, les sensations, les impressions, représente la réalité vraie, plus réelle que la réalité physique périssable. Pour eux donc le rôle de l'artiste est de reproduire ou de fixer au moyen de l'art la réalité de l'inconscient, la vie du monde intérieur. Gustave Moreau et Huysmans en France, Dante Gabriel Rossetti en Angleterre et beaucoup d'autres dans tous les pays d'Europe de l'ouest et de l'est professaient dans leur art et dans leurs œuvres littéraires cette perception de l'inconscient. À travers leurs œuvres ils aspiraient à recréer la réalité cachée de l'inconscient.

C'était aussi le cas du peintre russe Mikhaïl Vroubel, à cette différence près qu'une majorité d'artistes de cette époque aspiraient à représenter consciemment la réalité de l'inconscient, tandis que Vroubel le faisait inconsciemment. Vroubel commence sa carrière artistique avant « l'avènement » officiel du mouvement symboliste en Russie. Il connaît peu de chose ou même rien du mouvement symboliste européen. Pourtant, ses œuvres fascinent ceux qui viendront après lui, qui professeront consciemment la philosophie de l'inconscient et s'appelleront les symbolistes russes. Alexandre Blok, Valeri Briousov, Maximilian Volochine ont écrit sur Vroubel. Ils l'ont classé dans la catégorie et le mouvement (le mouvement symboliste) où ils se voyaient eux-mêmes. Dès lors Vroubel fut considéré comme un peintre russe symboliste – étiquette légitime, car c'est un peintre de l'inconscient, mais contrairement à la plupart de ses confrères symbolistes, c'est un peintre inconscient de l'inconscient et c'est la raison pour laquelle ses œuvres sont souvent si puissantes. Vers la fin de sa vie il perd la

raison et est interné dans une clinique psychiatrique : pour cette raison, son cas a été pris comme sujet d'étude par des psychanalystes russes qui se sont intéressés aux relations entre art et folie.

### Illustrations

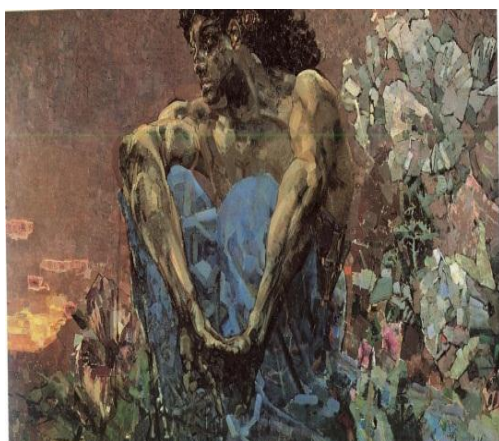


Fig. 1. *Le Démon assis.*



Fig. 2. *Le Démon volant, détail*



Fig. 3. *le Démon terrassé*, detail.

Fig. 4. Portrait de Savva, le fils de Vroubel.

Nicoletta Misler, auteur de l'article « Un spectre hante l'Europe : le Démon du Symbolisme », constate que Vroubel lance « un appel séduisant et désespéré aux futures générations d'artistes, appel qui ne fut pas accueilli par tous, et s'il le fut, cela advint de façon particulière, . . . presque au niveau de leur inconscient, en se révélant dans des œuvres dont les contenus se situent dans des strates psychologiques primordiales, intermédiaires entre le mythe et la fable, entre la veille et le sommeil. »<sup>1</sup>

Nous nous proposons d'examiner ici quelques œuvres de Vroubel qui dévoilent en partie son monde clandestin, caché et chaotique, en nous concentrant surtout sur les versions différentes de l'image du Démon, image qui, comme *Salomé* pour Gustave Moreau, et *Hérodiade* pour Mallarmé accompagne Vroubel et l'obsède pendant une grande partie de sa vie, entre sa trentième année où il lit *Le Démon* de Lermontov la première fois et la fin de sa vie. Nous analyserons tout particulièrement trois traits des tableaux de Vroubel, caractéristiques de la plupart de ses œuvres: ornementation, couleur et déformation. Ces éléments nous permettront de voir le monde clandestin qu'ils cachent.

En 1889, Vroubel s'installe à Moscou. Le célèbre mécène Savva Mamontov l'invite à venir habiter chez lui. C'est la première fois que Vroubel se trouve au centre de la vie artistique russe qu'il voit surtout à travers le cercle de Mamontov. Dès son arrivée à Moscou il est comblé de commandes. L'une des plus importantes arrive de la maison d'édition Kouchnerov qui lui demande l'exécution d'une série d'illustrations pour l'édition commémorative des œuvres de Lermontov. Il obtient cette commande grâce à sa première image du Démon, « La tête du Démon » qu'il fait à l'aquarelle en 1889.

L'intérêt de Vroubel pour Lermontov commence à trente ans. Dès la lecture de son long poème narratif *Le Démon*, il est obsédé par ce personnage qui le fascine. Il faut préciser que Vroubel ne croyait pas à l'illustration. Dans une lettre adressée à Ludmila Vilkina il écrit : «...j'ai décidé fermement de séparer de ma créativité tout ce qui peut l'affecter artificiellement. Avant tout c'est le cas de l'illustration...»<sup>2</sup>. Malgré l'impression très forte

<sup>1</sup> Misler Nicoletta, « Un spectre hante l'Europe : le Démon du Symbolisme », in : *Le Dialogue des Arts dans le Symbolisme russe*, Dossier dirigé par Jean-Claude Marcadé, Ed. l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, 2008, p. 72.

<sup>2</sup> Guerman M., *Mikhaïl Vroubel. L'Annonciateur des Temps Nouveaux*, Editions Parkstone/Aurora, Bournemouth, England, 1996, p. 25.

reçue du *Démon* de Lermontov, Vroubel utilise le poème uniquement comme point de départ pour créer son propre Démon, très personnel et complètement différent de celui de Lermontov. Les plus frappantes ne sont pas « les illustrations » que fait Vroubel pour l'édition commémorative de Lermontov : ce sont des images du Démon que Vroubel crée pour exprimer le mystère de son âme : *Le Démon assis*, *Le Démon volant* et *Le Démon terrassé*. Ce sont elles qui expriment le mieux le monde caché, clandestin de Vroubel, inconnu probablement de lui-même.

\*\*\*

Le *Démon* de Lermontov, partiellement inspiré par le poème de Milton *Le Paradis perdu*, est, comme dans *Le Paradis perdu*, un ange déchu qui, comme homme, sous l'effet du péché originel, est chassé du paradis. Son existence éternelle privée de sens et d'amour le remplit d'amertume. L'amour pour Tamara, espère-t-il, ressuscitera son âme et le sauvera de cette immortalité sur terre, solitaire et vide, lui permettra de revenir dans ce monde idéal qu'il a, comme Adam et Ève, perdu.

Pourtant le personnage de Lermontov est le Démon du mal. Pour avoir Tamara pour lui seul, il tue son fiancé juste avant leur mariage, il séduit Tamara en la trompant, et il la tue pour lui donner l'éternité en sa compagnie, qu'elle n'a pas choisie. C'est son *ego*, le mal principal de l'être humain comme disait Vl. Soloviov (qui lui-même empruntait ces idées à la philosophie bouddhiste), qui fait de lui un ange déchu et ne lui permet plus de revenir à l'éternité divine. On peut dire que son amour pour Tamara est une épreuve dans laquelle, en dépassant lui-même son *ego*, il a la possibilité de se libérer de lui-même grâce à l'amour donné, et c'est cela qui lui permettra de revenir au paradis. Sa chance est d'être sauvé par l'éternel féminin, par l'amour donné à Tamara. Pourtant c'est une chance qu'il utilise mal. La perte de Tamara enlève la joie momentanée qu'il éprouve en espérant l'avoir pour l'éternité. Sa nature mauvaise, méchante, destructrice et remplie de vengeance ressort avec une force encore plus souveraine qu'avant.

« Devant elle encore il [Le Démon] était debout,  
Mais, ô Dieu, qui l'aurait reconnu?  
Combien méchant était son regard,  
Combien gonflé d'un venin mortel,  
D'une haine qui ne connaît pas de borne ;  
Et le froid du tombeau émanait  
De son visage immobile. ...  
Et le Démon vaincu maudit

Ses rêves pleins de folie,  
 Et de nouveau resta là, hautain,  
 Seul, comme avant, dans l'univers,  
 Sans espérance et sans amour!... »<sup>1</sup>

Avant de commencer son travail pour l'édition de Kouchnerov, Vroubel fait un tableau du Démon, *Le Démon assis* (Fig. 1) son travail le plus achevé et le plus célèbre sur le *Démon*, qu'il termine en 1890. À la même époque il fait une sculpture « La tête du Démon » en albâtre peint où le visage du Démon a une ressemblance frappante à la fois avec celui du poète russe Alexandre Blok et avec celui de Vroubel lui-même. D'après les contemporains de Vroubel, il existait une grande quantité de variantes du *Démon* qui n'ont pas été conservées, qui ont été détruites par l'auteur ou sont simplement disparues. En travaillant sur le *Démon assis*, Vroubel écrit à sa sœur :

« Depuis un mois déjà, je peins mon Démon. C'est-à-dire non pas ce Démon immense que je peindrai avec le temps, mais quelque chose de 'démoniaque' : c'est une silhouette à demi-nue, une figure ailée, jeune, plongée dans des songeries mélancoliques. Elle est assise, les bras entourant les genoux, sur un fond de soleil couchant et regarde une clairière aux arbres fleuris dont les branches, pliant sous le poids des fleurs, se tendent vers elle »<sup>2</sup>.

Ce tableau représente une figure humaine, jeune et androgyne malgré son corps musclé. Il y a beaucoup de féminité dans cette tête aux longs cheveux, dans ce visage vu de profil, aux yeux énormes remplis de bonté et d'innocence. Le *Démon* est plongé dans des pensées profondes, fixant l'inconnue lointaine. Il est amoureux et rempli d'espoir.

Les couleurs du tableau sont étranges. Le corps du démon lui-même est peint en vert-noir, la partie basse de son corps est enveloppée d'un voile bleu. Le côté gauche du tableau, derrière de la figure pensive du *Démon* comporte des éléments décoratifs. On dirait un jardin de fleurs gigantesques, magiques et irréelles. À droite, on voit aussi une fleur énorme, d'aspect fantastique. Les fleurs ou les plantes qui se trouvent dans le tableau ressemblent presque aux fleurs de des Esseintes : « son but était atteint ; aucune [fleur] ne semblait réelle ».<sup>3</sup> Elles ressemblent aux bijoux de Lalique. Les reflets fantasmagoriques du

<sup>1</sup> Mikhaïl Lermontov, *Le Démon. Conte oriental*, traduit du russe par Louis Jousserandot, Paris, La Renaissance du Livre, pages 150-151. En russe, extrait de : Лермонтов М. Ю., *Поэмы*, том II, издательство Академии Наук СССР, Москва-Ленинград, 1962, pp. 538-539 (Пред нею снова он стоял, / Но Боже! -- кто б его узнал? / Каким смотрел он злобным взглядом, / Как полон был смертельным ядом / Вражды, не знающей конца).

<sup>2</sup> Guerman M., *op. cit.*, p. 52.

<sup>3</sup> Huysmans J.-K., *À rebours*, G.-Flammarion, Paris, p. 137.



soleil se distinguent derrière lui. Ils sont comme des nuages dorés sur le fond du ciel marron, aussi étrange que le reste. À l'arrière-plan du tableau on voit dans la distance les reflets du soleil couchant, qui donnent l'impression du crépuscule.

En partant de Lermontov, Vroubel crée une image du *Démon* qui est bien différente. Ce n'est pas le *Démon* du mal. Vroubel affirmait que le Démon n'était ni mauvais génie, ni diable, mais il rappelait que « démon » en grec signifiait « âme », « esprit. »<sup>1</sup> Lui, Vroubel, peignait l'âme. Michail Guerman cite B. Engelhardt écrivant à propos de Dostoïevski que « Dans ses romans, Dostoïevski posait et résolvait avant tout des problèmes purement esthétiques. Mais le matériau qu'il utilisait était original ; son héroïne était l'idée », et il ajoute : « On pourrait en dire autant de Vroubel. »<sup>2</sup>

Ce que montre Vroubel dans son *Démon assis*, c'est l'esprit (voilà pourquoi il est androgyne) épuisé par sa passion et contemplant le monde avec tristesse et compréhension à la fois. Guerman constate que le *Démon* de Vroubel est

« ... un héros dont le sort consiste uniquement à contempler le monde clos de sa propre âme. . . . Le Démon est un ange déchu ; son for intérieur renferme une grande bonté, et son pouvoir ne lui procure aucune satisfaction, lui pesant même comme une malédiction. . . . Le Démon de Vroubel est écrasé par sa passion. Ce n'est pas une passion romantique lermontovienne, c'est la passion-souffrance semblable à un instrument de mortification, qui mène à la solitude »<sup>3</sup>.

Le côté ornemental, l'arrière-plan fleuri se rencontre assez souvent dans les tableaux de Vroubel. Pour donner quelques exemples, on le trouve dans la *Petite Fille sur le fond d'un tapis persan* (1886), *Le conte oriental*, *La Diseuse de bonne aventure*, dans *Les lilas*, où les lilas de l'arrière-plan prennent le pas sur le portrait de la petite fille, dans *Perle* (1904), que l'on dirait sortie des bijoux de Lalique. Ainsi chez Vroubel « la décoration ornementale ne se limite pas à être un fond de tableau, mais devient élément organique du sujet du tableau, et dévore souvent le sujet lui-même »<sup>4</sup>.

En 1902 Vroubel se trouve dans une clinique psychiatrique privée fondée intuitivement sur des méthodes que l'on appellerait aujourd'hui « méthodes d'anti-psychiatrie ». Nicoletta Misler la décrit de la façon suivante :

« Située dans une petite villa avec jardin de la banlieue de Moscou... elle était organisée de façon à ce que même les pavillons médicaux soient confortables et familiaux. Les

---

<sup>1</sup> Guerman M., *op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>4</sup> Misler N., « Un spectre hante l'Europe : le Démon du Symbolisme », *op. cit.*, p. 78.

repas étaient servis collectivement à une grande table avec la famille du médecin elle-même, et le traitement consistait en de très longues conversations informelles que Fiodor Arsénievitch Oussoltchev, le médecin psychiatre à qui la clinique était confiée, tenait personnellement avec les malades. Les jours de fête, il y avait des réceptions, où on invitait artistes, hommes de lettres et musiciens, on jouait au tennis, on peignait, on dessinait et on dansait beaucoup »<sup>1</sup>.

Oussoltchev comme son collègue Pavel Karpov s'intéressait surtout au problème du lien entre créativité et folie. Il accorda une attention particulière à Vroubel à qui, au moment de ses attaques, on apportait immédiatement de quoi peindre et dessiner. Oussoltchev nous a laissé des témoignages sur son processus de création, en s'attachant tout particulièrement à la façon dont un détail décoratif pouvait prendre possession de l'artiste de façon presque magique :

« Vroubel ne faisait jamais d'esquisses préparatoires, mais, après avoir tracé quelques lignes anguleuses, il se mettait tout de suite à dessiner en détail un coin du futur tableau et souvent il commençait par un ornement, par un détail décoratif, chose pour laquelle il avait une prédilection absolue »<sup>2</sup>.

Nicoleta Misler constate « qu'Oussoltchev décrit aussi comment Vroubel pouvait abandonner son dessin ainsi commencé ou au contraire revenir plusieurs fois sur le même vieux dessin jusqu'à en ramener l'image à un pur enchevêtrement décoratif. »<sup>3</sup>

Pavel Karpov, le collègue d'Oussoltchev, qui avait constitué une très grande collection de dessins de malades mentaux, parmi lesquels les dessins de Vroubel, écrit que « l'obsession de l'ornement est une constante dans les dessins des malades mentaux, qu'il prenne des formes géométriques abstraites ou des formes libres presque organiques, qui semblent être la transcription exacte d'images hallucinatoires. »<sup>4</sup> Karpov montre que l'ornement est associé à des images hallucinatoires, ou tout simplement à une sorte d'imagination, une projection de l'inconscient, qui permet à l'artiste d'échapper au monde réel pour créer – inconsciemment dans le cas de Vroubel –, un monde imaginaire, hallucinatoire.

Il est connu qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> s. certains artistes, poètes et écrivains croyaient que les hallucinations pouvaient jouer un rôle déterminant dans le processus de créativité, pour la création d'un monde imaginaire, d'une réalité nouvelle. « In vino veritas » – telle était la devise de beaucoup d'entre eux aussi bien en Russie qu'en France et en Angleterre. Beaucoup

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

prenaient de l'opium et buvaient pour produire des formes d'hallucinations. Vroubel, lui, ne crée pas son ornementation sous l'effet de l'alcool ou des drogues. Il est instinctivement attiré par l'ornementation, dont les images surgissent naturellement de son inconscient pour créer une nouvelle réalité, un monde nouveau qui corresponde au message contenu dans son œuvre. Ainsi, bien qu'il peigne *Le Démon assis* en 1889 longtemps avant d'être interné à la clinique psychiatrique, dans ce tableau le décor ornemental est présent pour souligner l'appartenance du Démon à une réalité autre, un monde de rêves. Ce sont les projections fantastiques de l'inconscient, les visions ou les hallucinations artistiques, que Vroubel projette sur la toile tout en créant un monde imaginaire, une réalité différente de celle qui l'entoure. L'ornementalisme pour lui est la sublimation inconsciente de son monde intérieur, le décor ornemental une façon inconsciente de créer une nouvelle réalité.

*Le Démon assis* frappe aussi par ses couleurs. Il est peint en vert et noir : il est couvert de bleu. Ces couleurs ne reproduisent pas la réalité de la figure humaine ni des couleurs réelles. Comme dans les tableaux de Gustave Moreau, les couleurs expriment les émotions et les pensées qui leur sont associées. Leur but est de ne pas refléter la réalité effective. Ainsi le noir – couleur associée au deuil et à la mort – symbolise la nature sombre de l'âme du Démon, son côté noir, qui a fait de lui l'Ange déchu en enterrant en lui l'Ange. Tandis que le vert, la couleur de l'espoir, signifie le passage du Démon de l'état de la solitude et des souffrances à l'espoir qui se reflète dans la couleur aussi bien que dans le regard du Démon. Le bleu, couleur de la pureté, enveloppe la moitié du Démon. Il est le symbole de sa renaissance, de son retour à la vie et à l'éternité grâce à l'espoir de purifier son âme. De plus, les couleurs du tableau donnent une impression de contrastes qui créent un univers de songe.

En 1889 Vroubel peint *Le Démon volant* (Fig. 2), et en 1902, juste avant d'entrer pour la première fois dans une clinique psychiatrique, il peint *Le Démon terrassé* (Fig. 3). Ce sont des tableaux étranges. Vroubel peint *le Démon volant* sous l'apparence d'un oiseau, l'esprit volant au-dessus de la terre, doté d'une tête humaine, d'un visage noir aux traits fins et aux yeux énormes.

Ce tableau est inséparable d'un autre, qui lui fait pendant, *le Démon terrassé*. C'est un tableau qui représente le corps déformé de l'oiseau, le corps tombé avec les ailes brisées et le visage déjà au-delà, exprimant l'état dans lequel l'esprit quitte le corps. Pour Vroubel, « l'une des métaphores du Démon est celle de la fragilité de l'oiseau tombé aux ailes brisées. »<sup>1</sup> On voit cette image dans les esquisses préparatoires. Elle représente « la métamorphose finale

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 77.

d'une distorsion anatomique de plus en plus violente du corps humain, distorsion dans laquelle le thorax dilaté du démon se transforme en la cage thoracique d'un oiseau. Les ailes brisées et tordues confluent dans les bras, et leurs jointures renversées se croisent pour encadrer le visage »<sup>1</sup>. En même temps, le visage du Démon exprime la paix qu'il a enfin trouvée. Il est précipité du haut de son orgueil. Sa chute sur terre et l'amour qu'il éprouve, source de souffrance, renouvelle son âme, lui rend la paix, le rend à l'éternité et à Dieu. Comme l'écrit Guerman : « Vroubel a créé une image de la mort en tant que forme de vie »<sup>2</sup>. Il a créé une image de la mort où la vie ne s'interrompt pas mais où intervient la *catharsis*, la purification. Cette image fait penser au tableau de Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, où Rossetti représente sa femme décédée Elizabeth Siddall sous les traits de la Béatrice de Dante, au moment de son passage du terrestre à l'éternel, à travers la *catharsis* vécue de ce passage. Le Démon ne meurt pas mais il est libéré de la vie éternelle sur terre, et il a enfin le droit de revenir dans le royaume de Dieu pour retrouver la paix et l'éternité spirituelle, authentique cette fois, et d'essence divine.

Juste avant de terminer *le Démon terrassé*, Vroubel peint le portrait de son fils, Savva, âgé d'un an (Fig. 4), qui était né avec une irrégularité physique, un bec-de-lièvre. Ce tableau donne au visage de son fils les grands yeux bleus d'un adulte, qui comprennent tout et sont l'expression de son âme, alors que le défaut physique de l'enfant est accentué. Nicoletta Misler suggère qu'il s'agit « d'une sorte de déformation de la déformation qui se manifeste comme un cri muet du malaise intérieur de son enfant »<sup>3</sup>. De même, le contraste que Vroubel crée entre le corps déformé du Démon et son esprit enfin suffisamment mûri pour être pardonné et regagner le paradis perdu, montre son mépris pour l'exactitude anatomique autant que la révolte de l'artiste contre les limites physiques qui empêchent d'aller au-delà.

Le *Démon* de Vroubel est fondamentalement différent du *Démon* de Lermontov, qui retourne finalement à son immortalité terrestre détestable et solitaire, alors que Vroubel crée un Démon mûri par l'amour et la souffrance. Il perd l'immortalité terrestre dépourvue d'espérance et d'amour pour retrouver l'immortalité divine où règne la paix qu'il a perdue.

Vroubel élabore un code esthétique et un style artistique destinés à exprimer son monde clandestin, subconscient, peut-être à lui-même inconnu, mais grâce à ce code il établit

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Guerman M., *op. cit.*, p. 137.

<sup>3</sup> Misler N., "Un spectre hante l'Europe : le Démon du Symbolisme", *op. cit.*, p. 74.

un lien entre les générations d'artistes à venir et se fait une place dans le mouvement symboliste qui l'a reconnu pour sien.

III

LITTÉRATURE ET CLANDESTINITÉ



## MYSTIQUE ET IDIOTIE DANS LE DELIRE DU CLANDESTIN RUSSE

Georges Nivat, Genève

« Dieu aidant, la haine me viendra au bon moment, et m'aveuglera »

« C'est à dire que dans votre cas, il s'agit plutôt d'une maladie »

Albert Camus

Ce colloque fait réfléchir à une notion pas si évidente que cela. J'ai élargi mon sujet, car quand Françoise Lesourd m'a averti, je préparais une exposition à Genève sur « culture nobiliaire et culture populaire en Russie », avec des manuscrits d'écrivains, des gravures, et l'idée principale était d'opposer la culture russe connue, aristocratique, qui a fait « le Siècle d'or » de la culture russe, à la culture cachée, et en particulier celle des vieux-croyants. À la Maison Pouchkine de Saint-Pétersbourg on voulait bien nous prêter un choix de leur extraordinaire collection de livres manuscrits vieux-croyants du XIX<sup>e</sup>. Ce sont des livres qui vont de 1800 jusqu'à 1905 essentiellement ceux qui ont été faits recopiés et enluminés dans la communauté du Vyg et de la Leksa – sorte de monastère vieux-croyant toléré depuis Alexandre I<sup>er</sup>, et détruit en 1854 sur ordre de Nicolas I<sup>er</sup>. La culture du Vyg et de la Leksa était par excellence une culture clandestine.

La plupart des notions populaires vont par paires : ce sont *родина/чужбина*, *правда/кривда* ; *былое/будущее*, *жизнь/смерть*, *мир/ссора*, *хорошо/худо*... On peut songer encore à l'opposition *белый/чёрный* qui donne des proverbes ou expressions comme « говорить бело а делать черно », ou « чёрная корова да белое молочко »...C'est ainsi qu'est construit pour l'essentiel le recueil de Vladimir Dahl. Alors si l'on songe à cette construction binaire, à quoi dirons-nous que s'oppose le « souterrain », *подполье* [podpol'e] ? Il s'oppose à l'*isba*, la pièce proprement dite, chauffée. Il est en dessous, accessible en général par une trappe. *Подполье* [podpol'e], *подпольница* [podpol'nica], c'est une sorte de grenier sous le plancher dans le socle de l'*isba*, où l'on entre soit par en haut soit par une porte latérale. Dostoïevski lui a fait un sort en comparant l'homme normal, réaliste, combattif, à l'homme du souterrain, rancunier et impuissant, tissé de sentiments inavouables. Mais le mot a aussi pris un sens politique : il se traduira alors par « clandestinité », et s'oppose à la lutte



ouverte, publique, ou encore à la *glasnost*, ou « publicité du débat politique », mot né à l'époque d'Alexandre II et repris par le dernier dirigeant de l'URSS, Mikhaïl Gorbatchev.

Le mot clandestin en français vient du latin et désigne le mode d'action : l'adverbe *clam* veut dire « à la dérobée », alors que le mot russe est proprement russe, et désigne un lieu dans l'habitat, l'équivalent de la cave pour les maisons en pierres. Les conjurés eux aussi habitent un *podpol'e*, ils sont sous le plancher de la société ; et la mise en place des conjurations secrètes ainsi que l'ensemble de ceux qui sont dans le *podpol'e*, c'est la *podpol'chtchina*. Boehm a suggéré en 1933 que le titre de Dostoïevski venait d'un vers du « Chevalier avare » de Pouchkine, quand Albert se plaint de son père qui le retient dans un souterrain comme une souris. « Пускай отца заставят держать меня как сына, не как мышь, рожденную в подполье » [Qu'on oblige mon père à me traiter comme un fils, non comme une souris, née dans un sous-sol]. Dans ce cas l'opposition est entre l'air confiné du *podpol'e* et l'air libre. Dans ce cas il s'agit plutôt d'une expression d'auto-dérision. C'est la souris qui s'attaque au blé caché dans le *podpol'e* et qui n'en sort pas. « Podpol'e », clandestinité est donc, en russe, une métaphore venue de l'habitat et du mode de vie paysan.

Mais évidemment le *podpol'e* des *Notes du souterrain* n'est pas un *podpol'e* de conjurés, c'est celui du refus de la logique, celui de la mauvaise foi, si l'on parle comme Jean-Paul Sartre, celui du ressentiment, qui affirme son propre être en essayant de se détruire soi-même. Et dans la conception verticale et freudienne du *moi*, c'est évidemment le « ça », la partie obscure du moi, qui résiste au « surmoi », et qui me commande à mon insu. Dans un poème Akhmatova évoque le caveau de la mémoire, mais elle n'utilise pas le mot *podpol'e*, elle utilise le mot подвал [podval], la cave. Elle descend une chandelle à la main et elle murmure « Но где мой дом и мой рассудок ? » [Mais où est ma maison, et où est ma raison ?]. Dans ce *podval* on perd la raison. Enfin le mot a été traduit en russe de l'anglais il est devenu l'*underground* comme nous savons et il a désigné toute sorte de dissidences, principalement artistiques des années 1960 et 1970 essentiellement. Et il correspond alors à un sous-sol clandestin, tant du point de vue social, politique, que verbal,

C'est dans son emploi politique, désignant la clandestinité terroriste, que le mot a été vraiment canonisé. Du *podpol'e* sort non plus la souris, mais la terreur. Et ce chapitre-là est quand même spécifiquement russe, comme l'a bien vu Albert Camus dans son *Homme révolté*, dans ses deux pièces, les *Démons*, inspirée par Dostoïevski et *les Justes*, et je rappelle que *Les Justes* étaient une réponse aux *Mains sales* de Sartre. C'était une question sur la pureté ou la souillure de la clandestinité. La révolte des purs dans le *Huis clos* clandestin, génère ou bien des saints, ou bien des monstres, selon Camus. Des Chigaliov selon

Dostoïevski, ou bien des Kaliaev selon Camus, Kaliaev qui renonce à lancer sa bombe parce qu'il y a les enfants du grand duc dans la calèche. Sauf que Kaliaev est un personnage bien réel, qui a fasciné une partie de l'intelligentsia russe de l'Âge d'Argent, en particulier André Biély. « La nuit, je me retourne sur ma paillasse de colporteur. Une pensée me tourmente : ils ont fait de nous des assassins », dit Kaliaev le Juste dans la pièce de Camus.

L'auteur du livre *La Russie clandestine (Подпольная Россия)*, Stepniak-Kravtchinski<sup>1</sup> fut lui-même un exemple parfait de ces terroristes qui partageaient leur temps entre des tâches en Russie et des étapes en exil à l'étranger. Pendant l'exil à l'étranger ils vivaient ouvertement à Genève, à Lausanne ou à Paris, mais ils étaient néanmoins dans le *podpol'e* et d'ailleurs poursuivis par la police tsariste qui avait par exemple installé une antenne du côté savoyard. Lui-même, Stepniak, assassine d'un coup de poignard un chef des gendarmes sur la Place des arts à Saint-Petersbourg. Cet acte de terreur suit de quelques mois celui qu'avait commis Vera Zassoulitch qui avait tiré le 27 janvier sur le gouverneur Trepov et venait d'être acquittée par un jury d'assises.

Les assassinats politiques sont issus de la religion de la haine que cette clandestinité porte véritablement à son comble et ils vont se multiplier d'une façon véritablement étonnante, surprenante, encore que la France par exemple, elle aussi, a connu son époque de terrorisme anarchiste. *La Russie clandestine* de Stepniak paraît en 1893 en édition russe, en « tamizdat » comme on aurait dit à l'époque soviétique, à Londres. Ce livre est tout un poème de la clandestinité ; un poème qui s'écrit dans l'histoire et dans les textes vengeurs. Voici par exemple le portrait du clandestin par Stepniak : «... гордый как Сатана, возмущившийся против своего Бога, он противопоставил собственную волю воле человека, который один среди народа рабов присвоил себе право за всех всё решать »<sup>2</sup>. Donc c'est une lutte personnelle entre l'homme du *podpol'e* et le tyran qui est à la tête du pays, le Nicolas Ier ou son successeur qui est à la tête du pays. C'est Satan contre le tyran, Jéhovah. L'aspect personnel de la lutte est essentiel, il explique la véritable ivresse du combat, ivresse que donne cet acte de terreur, au moment où le révolté, après de longs mois de préparation, sort de sa cache et lance sa bombe à l'un des endroits prévus lorsque l'observateur lui a fait signe que la calèche est bien en train d'arriver et qu'il y a bien dans la calèche le grand duc ou le ministre.

Le premier portrait que fait Stepniak est celui de Stéfanovitch qui écrit un faux manifeste tsarien selon la vieille tradition des usurpateurs, qui va du faux Dimitri à

<sup>1</sup> Dernière édition : Stepnjak-Kravčinskij S. , *Podpol'naja Rossija*, M., Hudožestvennaja literatura, 1987.

<sup>2</sup> « ...fier comme Satan révolté contre son Dieu, il a opposé sa propre volonté à la volonté de celui qui, seul parmi un peuple d'esclaves, s'est octroyé le droit de tout décider pour tous ».

Pougatchov. Il s'agit de tromper le peuple avec un faux manifeste, mais pour son bien. Et nous voyons donc apparaître non seulement la proclamation clandestine comme celle de 1861, l'appel à la hache, mais la fausse proclamation clandestine. Les nuits blanches, dit Stepniak, c'est assez intéressant, sont l'ennemi de l'homme du *podpol'e*, car lorsqu'il sort dans la nuit blanche de Saint-Pétersbourg, tous les espions de la police peuvent le voir, la nuit n'est plus noire. Il lui faut l'hiver et la nuit noire. Les mouchards sont là et vont le surprendre. Donc il va rester pendant les nuits blanches enfermé dans sa geôle volontaire.

Et commence ainsi ce que l'on peut appeler le long poème des évasions de ces clandestins arrêtés qui s'évadent avec une facilité surprenante – surprenante surtout quand on connaît l'histoire ultérieure du Goulag. Les conversions des gardiens à la cause défendue par le captif, comme cela arriva autour de Netchaïev et d'autres. Dans l'ombre de la clandestinité véritablement tous les retournements sont possibles y compris bien sûr les retournements dans le mauvais sens et les entrismes dans la police secrète avec leur ambiguïté et le rôle d'agent double – le cas le plus connu est celui d'Azev. Azev qui passa en jugement devant un tribunal de camarades, accusé par Bourtsev, Azev, un des rares clandestins à avoir terminé sa vie tranquillement dans son lit.

Les appartements conspiratifs, les mots de passe, les itinéraires déroutants dans les nuits de la capitale, le parapluie de dame qui est accroché à la fenêtre et qui signifie « oui, il n'y a pas de danger », et on peut venir dans l'appartement conspiratif, les coups de sonnettes convenus, les petits festins conspiratifs organisés par les clandestins pour alléger leur stress de temps en temps (une ou deux fois par trimestre), les épanchements lyriques compensant de longues périodes de traque et de solitude muette – l'évasion de Kropotkine de l'hôpital où il avait été transféré mourant depuis les casemates de la forteresse Pierre et Paul, voilà tout le poème du livre de Stepniak mais aussi le poème de l'histoire russe – d'un chapitre de l'histoire russe et aussi le poème du roman qu'écrira A. Biély, *Pétersbourg*.

Un des chapitres de Stepniak se passe dans la banlieue quasiment rurale de Moscou, à la périphérie de cette grande ville semi-asiatique comme dit Stepniak Kravtchinski, où vivent essentiellement des vieux-croyants. Et la rencontre entre les vieux-croyants et les révolutionnaires n'est pas du tout fortuite, parce que la vieille foi a dû se cacher de 1666 à 1905, elle a connu une très longue clandestinité, elle représente la part clandestine de la vie populaire russe. Avec ses refuges, ses assemblées dans les forêts, ses autodafés, ses manuscrits illégaux copiés par centaines en cachette. Et de Leskov à Soljénitsyne, la liste est longue des écrivains russes fascinés par cette clandestinité du vieux-croyant russe. Dans le roman historique de Soljénitsyne *La Roue rouge* les vieux croyants sont présents et jouent un rôle

relativement important : Chliapnikov est à la fois un fils de vieux-croyants et un clandestin bolchévique et ses pérégrinations nocturnes dans Saint-Petersbourg ressemblent beaucoup à celles des clandestins que décrit Stepniak. La sympathie de Soljénitsyne pour son personnage est évidente, c'est la sympathie d'un clandestin pour un autre clandestin. L'écrivain-lutteur a lui-même pratiqué toutes les techniques du clandestin avec les caches, l'écriture minuscule, la mémorisation mentale, etc., mais en excluant la violence. Et même Lénine en exil, à Zurich, qui cache ses liens avec la Russie, jouit paradoxalement dans le roman d'une sorte de sympathie entre clandestins. Nous ne sommes plus à l'heure du *Catéchisme du révolutionnaire* de Netchaïev qui envoûta le vieux Bakounine et souda son groupe de combat par l'assassinat d'un étudiant, épisode à l'origine du roman *Les Démons*, mais nous voici dans l'antre secret où l'on prépare le « grand jour » : c'est la visite de Parvus à Lénine à Zurich, au complotier en chef venant séduire le rêveur en chambre. On n'est plus à l'époque des révolutionnaires qui transportent un paquet de littérature illégale sous un bras et une bombe artisanale sous l'autre bras, susurre à Lénine le fantôme de Parvus (jamais la rencontre n'a eu lieu, et Soljénitsyne lui donne un caractère onirique, assez étranger à sa méthode habituelle de narration), c'est l'heure de jouer le tout pour le tout.

Combien plus proche de l'ancien *zek* devenu conspirateur littéraire est le bolchevik Chliapnikov. « À chacun son don. À toi les yeux dans la nuque et des oreilles par-dessus la chapka. Un flair pour sentir sans capter son odeur ni même voir sa silhouette. Pour sentir Dieu sait comment, rien qu'avec la peau de ton dos qu'un flic est là. » Tel est Chliapnikov vu et décrit par Soljénitsyne. Et puis il faut des jambes. Ce sont ses pattes qui nourrissent le loup. Le loup comme le clandestin doit tout à ses jambes. Chliapnikov a évidemment deux passeports, mais il n'est enregistré nulle part, il n'existe pas, il n'habite nulle part, c'est un oiseau. Ses règles à lui sont claires et immuables : connaître tous les quartiers ouvriers jusqu'à la dernière ruelle et tous les sentiers de terre au fin fond des quartiers de Vyborg, de la Neva et de Narva, et bien entendu toutes les cours à deux issues. Ne jamais passer deux fois par le même chemin, ne jamais coucher deux nuits de suite dans le même appartement, parce que la tête du clandestin est trois fois plus encombrée que celle du commun des mortels. Chliapnikov est le clandestin par excellence, il est ascète, il est un athlète de la cause, un *podvijnik*, il a dans la tête non seulement le schéma de toutes les rues à deux issues, mais aussi le schéma de la révolution mondiale, et en plus il a cette rectitude impitoyable qui est celle des vieux-croyants, mais qui s'accompagne du manque de sommeil, de l'inquiétude dans les yeux, d'un air mécontent.

Et Soljénitsyne confie à son Chliapnikov des réflexions sur sa parenté avec les saints.

« Le professeur de catéchisme à l'école me fait rester deux heures à genoux après chaque fête et il me prive de manger jusqu'au soir sous prétexte que je devrais aller dans leur église impure. Et pourtant la vérité de Dieu c'est nous qui la détenons et il n'en est pas d'autre au monde, et à l'exemple des nombreux martyrs qui ont souffert pour elle, comme il est écrit dans les Vies de saints, et à l'exemple de tes ancêtres Bélévine porteurs de la véritable orthodoxie qui ont été brûlés vifs, transformés en statues de glace, jetés dans des caves, à qui on a brisé les côtes avec des tenailles, nous, tes enfants, acceptons à notre tour de subir quand nous serons grands tous les tourments pour notre foi et ne jamais cesser de la prêcher, même si Dieu veut que ce soit sur un bûcher ou sur une croix. Mais pour l'instant je suis bien réchauffé, permets-moi s'il te plaît de gratter encore une heure, de dormir encore un peu ».

Telle est en somme la prière du clandestin, selon Soljénitsyne. Qu'il soit révolutionnaire ou qu'il soit vieux-croyant : ici se rejoignent les deux à la fois dans un héritage de sacrifice, de clandestinité, d'exploit physique et spirituel. La prière du juste dans sa cache, qui va de planque en planque et qui demande à Dieu un peu de sommeil.

La figure du clandestin Soljénitsyne provient à l'évidence de ce vaste portrait collectif du clandestin créé en Russie depuis la Volonté du peuple et jusqu'aux exploits des groupes de combat des SR, jusqu'aux assassinats de Plehve et du grand duc Serge, la légende de Kaliaev et de Guerchouni, le scandale d'Azev... C'est une époque d'ailleurs où écrivains et clandestins politiques se fascinent les uns les autres, utilisent tous des pseudonymes (Skitalets, Gorki, Vesioly, etc...) et Boris Bougaïev, alias Biély, a lui-même, selon le dictionnaire des pseudonymes de Maslanov, eu recours à plus d'une vingtaine de pseudonymes dont « alpha », « bêta », « gamma », « alter ego », « cunctator », « spiritus », « taciturno ». Il s'agit d'une sorte de manie hétéronymique qui relie le monde littéraire au monde de la clandestinité politique qui le fascine, mais qu'on peut aussi relier bien sûr à l'occultisme. Le roman de Savinkov (pseudonyme Ropchine), *Le Cheval blême*<sup>1</sup> – titre venu droit de l'Apocalypse – réunit l'action terroriste, le recours à la mystique, le message littéraire hétéronymique.

« Vania croyait au Christ. Je n'y crois pas. Où est la différence entre nous ? Je mens, j'espionne et je tue. Vania mentait, espionnait et tuait. Tous, nous vivons de tromperie et de sang. Tous, au nom de l'amour. Le Christ est allé au Golgotha, il n'a pas tué, il a offert sa vie aux hommes, il n'a pas menti, il a enseigné aux hommes, il n'a pas trahi, il a été trahi, trahi par un disciple. Alors de deux choses l'une : ou bien aller vers le Christ, ou bien... vers Smerdiakov. Et alors Smerdiakov, c'est moi ».

---

<sup>1</sup> (Ropšin) Savinkov B., *Kon' blednyj, kon' voronnoj*, Terra, M., 2004.

La réflexion du clandestin fabricant, porteur, lanceur de bombes, c'est-à-dire de la mort, le mène à ce carrefour : le Christ ou Smerdiakov. Il porte le feu et le lac de feu, comme dit l'Apocalypse, et il veut y précipiter le souverain et ses contemporains. On pourrait ici étudier sous cet angle de vue toute l'œuvre publiée de Savinkov, terroriste nourri de l'Apocalypse, les mémoires de Guerchouni, qui fournit à Biély plusieurs épisodes de *Pétersbourg*, en particulier sa fuite hors de Sibérie dans un tonneau de choucroute a inspiré à Blaise Cendrars son roman *Moravagine*... Avant *Pétersbourg* Biély avait écrit *la Colombe d'argent*<sup>1</sup>, consacré à la clandestinité religieuse, dans les sectes. L'assassinat de Darialski, dans la *bania* de la marchande (il est piétiné à mort dans l'obscurité) est le fruit inquiétant de ce souterrain religieux. Quant à *Pétersbourg*, c'est le grand poème de la terreur et de la clandestinité. Le théâtre en est la ville de Saint Pétersbourg, ville-bourreau depuis Gogol, un des héros en est l'insaisissable Doudkine, agent et fauteur lui-même rongé par la terreur de son psychisme du déferlement clandestin de la terreur politique.

« Vous voulez que je définisse à l'aide de mots ? Je peux l'appeler une soif générale de mort ». Voilà comment Doudkine définit pour Nikolaï Apollonovitch l'œuvre à laquelle il se consacre. Les conversations secrètes, les hallucinations du clandestin dévoré par sa propre terreur, la transmission de la bombe, la boîte à sardines au contenu terrifiant, le *leitmotiv* de la brèche, celle du cerveau compressé par les cauchemars, et qui s'échappe dans le cosmos, et celle de l'institution ébranlée par la déflagration de la bombe. Les lectures des mystiques, le saturnisme pathologique et symbolique, le saturnisme que l'on soigne dans les hôpitaux, engendrent sous le signe du « Cavalier d'airain » les thèmes gémellaires de la provocation et de la persécution. Cette gémellité provocation-terreur dans le sous-sol de l'homme malade, schizophrène et paranoïaque tour à tour, donnent les superbes textes granguignolesques de Léonid Andréïev, en particulier *Le Gouverneur*<sup>2</sup>. Autre dépravation engendrée par la terreur et la clandestinité, *l'inversion* sexuelle cachée, qui correspond à l'inversion de tout le réel, effrité sous l'effet de la terreur... Les liens du moi, de l'histoire, de la Russie, se défont. Tel est le fruit de la clandestinité.

« C'était comme si le lien qui maintenait toutes les sensations était arraché. Cela se transforme en une sensation puissante, comme si on vous déchirait, comme si on vous écartelait. Devant, cela vous arrache le cœur, et derrière, cela vous arrache du dos, votre propre moelle épinière comme si on arrachait un rameau à une haie ».

<sup>1</sup> Dernières éditions : *Serebrjanyj golub*, AST, M., 2007 ; *La Colombe d'argent*, L'Age d'Homme, 2008.

<sup>2</sup> Andreïev L., *Le Gouverneur*, Éd. Le Temps qu'il fait, 1989.

Alors le clandestin pur et fou (Doudkine), le semi-clandestin manipulé par le chantage (le fils du Sénateur), le clandestin agent double (Lippantchenko, un alias d'Azev) sont les trois figures qui se partagent ce roman, trois figures essentielles de ce *podpol'e* secrètement soumis au saturnisme du cavalier de bronze. L'assassinat du Traître par le Pur, à coups de ciseaux, est un des sommets, climax du roman, avec le supplice de Dionysos et l'écartèlement de la conscience.

Biély était également conscient, et on le voit dans son roman, d'une certaine vie clandestine dans la langue elle-même : la langue cache des repères gluants, puants, repoussants, et par exemple Doudkine a littéralement, physiologiquement peur, et abhorre les mots qui comportent la lettre « Ы » [y]. Ces « tyl », ces « ryba », ce sont tous les mots qui correspondent à la catégorie sartrienne du gluant. Clandestinement, la langue cache ses propres opprobres. La langue cachottière a sa propre clandestinité. Elle aussi a ses niches mystiques, ses caches politiques, ses déflagrations. Peut se déchirer et se réduire au zéro du mutisme mystique ou s'élargir au trillion de trillions de l'explosion. Du langage il ne reste comme du moi isolé que la coque, car la cache du clandestin est vide, l'esprit et le « mot de passe » ont disparu et tous ces mots de passe vides du roman que sont Pepp Pepovitch Pepp, Chichnarfé, Enfranchich, sont vraiment des coquilles vides, cependant que le saint canonisé en 1903, St Séraphin de Sarov, sur sa pierre, se tait dans un silence mystique, sur la gravure que Doudkine le clandestin a accroché au mur de sa pièce et qui est le seul ornement de la pièce du clandestin. Entre mystique « parler en langues » de la Pentecôte et sabir de la baraque de foire, le clandestin hésite. Tantôt la sainteté, tantôt l'idiotie – épuisé par les explosions de son âme comme de la vieille Europe, Biély, devient une épave à Berlin et entonne dans sa Glossolalie un hymne au langage d'avant l'arrivée du sens, un hymne à la langue primaire, au cri primal du gosier de l'homme. Son grand guignol de Berlin se termine par « boum-boum », une obsédante grosse caisse qui assourdit le monde. Une manière, peut-être, d'arriver au bout de ce grand poème de la clandestinité russe, des autodafés de vieux croyants chantés par Moussorgski au monde ravagé et explosé de l'après « boum-boum » de l'Histoire. Les saints martyrs du Vyg et de la Leksa traînés sur le gril de la déflagration européenne... comme dans les illustrations d'Alexandre Alexéïeff pour *les Notes du Souterrain* : le pavé brutal d'une chaussée sans nom où se soulève une trappe, et d'où émerge le clandestin, hagard, égaré, la bombe à la main.

**DES CATACOMBES A L'OUTRE-TOMBE :**  
**LES OBERIOUTY, L'ART DE GAUCHE ET LA REVOLUTION.**

Gérard Conio, Nancy

« Ils n'aiment que les morts », on aurait tort de n'appliquer le mot de Soljénitsyne qu'aux sinistres dirigeants soviétiques qui, pendant soixante-trois ans, se sont efforcés, par le fer et par le feu, de régenter la vie littéraire et artistique de leurs compatriotes. Cette crainte de l'art vivant, de la poésie vivante, n'a pas cessé de hanter les vampires qui gouvernent le monde et, des bureaucrates chinois aux oligarques russes en passant par les « traders » occidentaux, imposent aujourd'hui sous les régimes de tous les pays le nivelage de la « mondialisation », cette pythie infernale appuyée sur deux trépieds : la « modernisation » et la « démocratisation », ces nouveaux visages de la colonisation des faibles par les forts, des pauvres par les riches, des peuples arriérés de vieille civilisation par les races supérieures nanties des nouvelles technologies.

Depuis le temps où Derrida essayait un timide retour à Marx en interrogeant son « spectre », la *rhinocérite* a gagné du terrain, elle infecte aujourd'hui les méninges des populations avec une force redoublée afin de leur donner définitivement la berlue et de leur faire prendre des vessies pour des lanternes dès les informations du petit-déjeuner jusqu'au décervelage rituel du journal télévisé de 20h. C'est pourquoi on en vient à regarder rétrospectivement la période des « totalitarismes » avec une certaine indulgence et même à considérer qu'ils ne représentaient qu'une étape plutôt bénigne, dans les progrès de la décadence. Et cependant, il existe une continuité entre les étapes de cette descente de l'humanité dans les bas-fonds d'un pragmatisme universel qui devait conduire au règne du *мещанин* [meščanin], le petit-bourgeois, le philistin, Ubu-Roi ou Monsieur Prudhomme, dont Nabokov a bien montré qu'il ne répondait pas à des critères de classe, mais désignait un état d'esprit, ce qu'en russe on appelle la *пошлость* [pošlost'], un pourrissement de l'âme par « la commande sociale », qui a pris aujourd'hui de nouvelles formes et de plus sournois moyens d'action avec le développement de la publicité et des grands médias.



Les *Obériouty*<sup>1</sup>, en proclamant le rassemblement pour « l'art réel », car tel était le sens de l'OBÉRIOU, s'opposaient à ce mot d'ordre destiné à embrigader les écrivains et les artistes au service d'une cause soi-disant commune à tous, celle de « la société », pour imposer dans les esprits et dans les faits, l'idéologie liberticide de la partocratie bolchévique. Après l'effondrement du monde communiste mis en place par Lénine, d'autres structures de pouvoir succéderont à celles du *Politburo* et du Comité Central, qui aboutiront à creuser entre les hommes une inégalité croissante et à utiliser de plus en plus les moyens de l'art pour imposer cet ordre des choses instauré comme une nécessité de la nature par le système capitaliste depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue, la révolution bolchevique, tout comme le nazisme, n'a été qu'un épisode dans cet immense conditionnement des individus par l'oppression sociale. Mais cette emprise sur les masses s'est accompagnée dans les premières années révolutionnaires d'un essor prodigieux de création et d'invention dans tous les domaines de l'expression littéraire, philosophique et artistique, sous la bannière de « l'art de gauche ». Bien avant de prendre une signification politique, la « gauche » a tout d'abord désigné uniquement l'engagement pour la « nouveauté » artistique.

Cette « gauche » s'opposait à l'académisme, au réalisme, et regroupait les artistes et les poètes qui visaient à renouveler les modes d'expression artistiques et poétiques dans une dynamique d'interaction et de synthèse. À cette époque, en Russie comme en France, les poètes peignaient et les peintres écrivaient des poèmes. Les petits livres illustrés des cubo-futuristes russes, écrits à la main et lithographiés, étaient l'expression de cette osmose entre la poésie et la peinture. Par la suite, après la révolution d'octobre, une partie de cette « gauche » s'est politisée. Le *LEF* de Maïakovski essayait de concilier le radicalisme de la première avant-garde et les objectifs communistes proposés à une société en totale transformation. Mais bientôt le pouvoir soviétique, après quelques années de collaboration avec cette gauche artistique, préféra s'appuyer sur l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle plutôt que d'encourager des expérimentations incompréhensibles pour « les masses ». Cela ne veut pas dire qu'il n'existait pas des bolcheviks persuadés qu'il fallait mettre la politique au service de la culture au lieu d'utiliser la culture comme un moyen de propagande. Mais ce courant « éclairé » et

---

1 OBÉRIOU : Объединение единственно реального искусства (Rassemblement pour l'Unique Art Réel). Sur ce sujet, voir *Histoire de la littérature russe, Le XX<sup>e</sup> siècle \*\**, La révolution et les années vingt, Fayard, Paris, 1988.

novateur fut rapidement contenu puis étouffé pour des motifs qui n'étaient pas seulement tactiques.

On sait qu'il existait des dissensions à ce sujet parmi les dirigeants bolcheviks. Lénine lui-même était enclin à répandre dans les masses arriérées et largement analphabètes la bonne vieille culture bourgeoise. Il reprochait à Lounatcharski son engouement pour les futuristes. Il est vrai qu'au début de la révolution, seuls les membres des groupes dits « de gauche », dans le sens artistique du terme, ont appuyé un changement qui, pour modifier les mentalités devait affecter tout d'abord les moyens d'expression. Dans ce sens, le travail de refonte des structures du langage entrepris à la fois par les formalistes dans la théorie et par les futuristes dans la pratique visait à préparer la voie à une nouvelle vision du monde. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à la théorie de l'*ostranienie* (« défamiliarisation ») qui faisait prévaloir l'inconnu sur le connu et la vérité fulgurante du sentiment poétique sur des procédés stéréotypés. Pourtant, très vite, les lois de la communication prirent le dessus et aliénèrent à leur profit les inventions et les expérimentations des artistes et des poètes « novateurs ».

Dans le courant des années vingt, on assiste à tout un mouvement de récupération de la langue *zaoum*, la langue « d'outre-entendement », par des linguistes plus soucieux de socialisation que de poésie pure. J'ai évoqué dans plusieurs chapitres de *L'Art contre les masses*<sup>1</sup>, les contradictions qui, au sein du *LEF* (le « Front Gauche » des arts), ont opposé les fonctionnalistes aux poètes, les idéologues aux créateurs, et ont amené Maïakovski lui-même au suicide, après l'avoir contraint à « étouffer ses chants dans sa gorge »<sup>2</sup>. Roman Jakobson a décrit cette tragédie dans son article sur « La génération qui a gaspillé ses poètes »<sup>3</sup>. Et les dernières paroles de Maïakovski, celles d'un poète, résonnent comme une épitaphe sur le tombeau de cette génération : « La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante ». On peut trouver un écho de ce naufrage dans l'élégie qu'Alexandre Vvedenski a écrite peu avant de sombrer lui aussi, victime comme tant d'autres du monstre froid qui avait pris la place de l'Utopie révolutionnaire. Une nuit, dans son appartement de la rue Kropotkine, Nicolas Khardjiev m'a lu cette élégie que Vvedenski lui avait dédiée et lui avait apportée avant de disparaître. Les *Obériouty*, dans le sillage de Malévitch, ont été les seuls à mettre en pratique

1 *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, L'Age d'Homme, 2003.

2 Voir *L'Art contre les masses*, II, « La création décalée et la révolution de l'esprit », chap. 1 (« De la poésie à la prose ; critique de la poésie et poétique de la prose dans la théorie littéraire du *LEF* »), chap.2 (« Le sujet lyrique et la prose du monde dans la littérature russe (1910-1930) »), chap.3 (« Vladimir Maïakovski et la révolution de l'esprit »), L'Age d'homme, 2003, 352 p.

3 Jakobson R., *Questions de poétique*, P., Seuil, 1973.

dans leur œuvre et dans leur vie la « révolution de l'esprit » que Maïakovski appelait de ses vœux, Maïakovski dont le suicide signait la mort de cet espoir. Dans cette acception « l'art de gauche » s'est confondu avec « l'art nouveau » que l'on retrouve dans l'OUNOVIS (le mouvement pour « l'Affirmation de l'Art Nouveau » [Utverždenie Novogo Iskusstva]), que Malévitch a fondé à Vitebsk, de 1919 à 1922. « L'art réel » des *Obériouty* a pris par la suite le relais de cet « art nouveau », et ce n'est pas un hasard si Malévitch a accueilli au Ginkhouk<sup>1</sup> les activités de ce groupe qui très tôt a marqué sa différence par rapport au courant constructiviste implanté à l'Inkhok<sup>2</sup> de Moscou, sous l'impulsion de Rodtchenko.

Dans ces années de mutation, l'art de gauche se scinde, en effet, en deux courants, l'un, à Moscou, qui cherche le compromis avec le pouvoir, l'autre, à Leningrad qui reste fidèle aux ambitions artistiques de la génération futuriste. Les uns, les sociologues et les idéologues du *LEF*, se rallient à des mots d'ordre politiques, les autres, les partisans d'une révolution poétique, refusent de se laisser endoctriner et poursuivent des recherches orientées vers ce que Malévitch, dans son traité sur *Le Monde sans objet* (*Беспредметность*), appelle « la connaissance pure ». Les uns seront instrumentalisés par la raison pratique au nom de la nécessité de communication, les autres s'enfermeront dans un hermétisme et une abstraction qui répondent à une exigence de vérité plus forte même que l'instinct de survie. Les *Obériouty* ont été le dernier groupe de ce courant qui a trouvé à Leningrad quelques lieux de refuge avant d'être définitivement réduit au silence. L'art réel des *Obériouty* a pris le relais de l'art nouveau. À toutes les époques, il y a eu des tentatives d'émancipation de l'art.

Ceux que l'on appelle aujourd'hui les *Obériouty*<sup>3</sup> n'ont pris ce nom que sur le tard. On trouve dans la thèse de Jean-Philippe Jaccard sur *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde*<sup>4</sup> le récit documenté de cette geste sacrificielle, vouée à l'extermination moins par la folie criminelle d'un pouvoir dévoyé que par leur intransigeance poétique qui les écartait du monde et les vouait à ce que dans d'autres temps on appelait « le désert ». Il faut entendre ce mot

---

1 Государственный Институт Художественной Культуры [Gosudarstvennyj Institut Hudožestvennoj Kul'tury], Institut National de la Culture Artistique, fondé à Petrograd en 1923, dirigé par Malévitch (voir infra).

2 Институт Художественной Культуры [Institut Hudožestvennoj Kul'tury], Institut de la Culture Artistique, fondé à Moscou en 1918.

3 Le manifeste « Obériou » (« Rassemblement pour l'unique art réel ») était signé par Harms, Vvedenskij, Zabolockij, Bahterev et Boris Levin. Le rôle de Zabolockij a été déterminant dans le passage des *Tchinary* (groupe qui fut à l'origine de l'OBERIOU, voir infra, p. 247) aux *Obériouty*. Dans son livre, Jean-Philippe Jaccard considère que la poétique de Harms est restée beaucoup plus imprégnée de l'esprit ésotérique des *Tchinary* que de la tendance plus extravertie qui se fait jour chez les *Obériouty*. Il en était de même pour Alexandr Vvedenskij, dont l'œuvre complète a été traduite en français et est disponible aux éditions de La Différence.

4 Je me réfère à l'édition russe de cet ouvrage : Saint-Pétersbourg, « Gumanitarnoe Agentstvo », 1995, 470 p.

comme une volonté d'absence au monde, désert d'une âme trop ardente pour partager les appétits vulgaires, désert d'une déréliction acceptée, désert d'un échec programmé, désert d'un désir si incandescent qu'il conduisait à outrepasser toutes les règles et toutes les limites.

À l'origine de ce négativisme transcendantal il y a à la fois la poétique *zaoum* de Khlebnikov et le suprématisme de Malévitch. Khlebnikov et Malévitch ont tous deux accepté d'emblée et avec enthousiasme la révolution d'Octobre. Mais ils projetaient sur cette rupture avec l'ancien monde une utopie créatrice qui n'avait que peu de rapports avec l'Utopie au pouvoir. Bien plus tard, Vvedenski et Harms écriront à Pasternak pour se déclarer les deux seuls « poètes de gauche » de Leningrad. Ils restèrent constamment attachés à cette appellation qui, loin de constituer pour eux un signe d'engagement politique désignait au contraire un radicalisme d'ordre uniquement spirituel.

Si la politisation exprimée par ce terme était revendiquée par le *LEF* de Moscou, il n'en était pas de même des « gauchistes » de Leningrad. Ainsi, lorsque Nicolas Baskakov, le directeur de la Maison de la Presse<sup>1</sup>, fit appel à Harms, Vvédenski et à leurs compagnons, il posa une seule condition à leur collaboration. Il exigeait qu'ils renoncent à se réclamer « de gauche ». Les futurs *Obériouty* appartenaient alors au « Flanc gauche » [Levyj flang] de l'Union des poètes de Leningrad. Non seulement Baskakov leur donnait toute garantie en ce qui concerne leur liberté d'expression artistique, mais il motivait sa condition par le fait que « le terme « de gauche » avait pris une coloration politique » et « qu'il fallait désigner un courant artistique par des mots relevant de son propre vocabulaire ». On ne saurait désigner plus clairement la volonté de rester fidèle à l'autonomie de l'art qui avait été le grand principe de la première génération des artistes et des poètes « de gauche » et qui commençait à s'effriter sous la pression de ce qui allait devenir « la ligne générale » puis « le réalisme socialiste ».

On a attribué le souhait de Baskakov à la crainte suscitée par un mot honni par les « chiens de garde » d'un communisme de caserne. Pourtant, quand le 24 janvier 1928 ses protégés donnèrent dans ses locaux la soirée théâtrale qu'il leur avait demandé d'organiser, il ne trouva rien à redire au titre qui figurait sur l'affiche : « Trois heures de gauche ». C'est cependant pour satisfaire l'exigence de Baskakov que les membres du « Flanc gauche » prirent le nom d'OBÉRIOU, le Rassemblement pour l'art réel. Et ce nouveau nom, proposé

---

<sup>1</sup> Nikolai Baskakov résista jusqu'au bout contre l'arbitraire stalinien. Malgré les persécutions, il continuera à protéger les OBÉRIOU dont il organisa la dernière manifestation dans un foyer universitaire le 9 avril 1930. Peu après, il sera arrêté pour « trotskisme ».

par Igor Bakhtérev<sup>1</sup>, désignait une ligne absolument conforme à la pensée « de gauche ». Il s'agissait d'opposer l'art réel à l'art réaliste.

Ce clivage devait perdurer même dans les rangs des adeptes les plus convaincus de la révolution d'Octobre. Ainsi, un peintre communiste français, Edouard Pignon, proche de Picasso, au moment où le réalisme socialiste faisait rage, affirmait « la réalité de la vision » contre « la vision de la réalité ». « Le Flanc gauche » avait été fondé par Alexandre Toufanov, dernier tenant de la poésie *zaoum*. Il avait créé en 1925 l'« Ordre des *zaoumniki* » qui désignait le même noyau d'irréductibles partisans de « l'art de gauche ». En fait, les désignations se succèdent et se multiplient avec une vitesse confondante mais recouvrent à peu près toujours la même pléiade de poètes, d'artistes, de chercheurs, de penseurs, de savants, tous attachés à une philosophie de l'art proscrite par un pouvoir politique en voie de restauration. Les dirigeants de l'État que, par une contradiction dans les termes, on appelait encore « révolutionnaire », étaient surtout soucieux de socialiser, de politiser et surtout d'unifier sous leur coupe les différents courants qui s'inscrivaient dans le sillage de la génération futuriste. Entre 1923 et 1926, le principal bastion de cet « art de gauche » était le Ghinkhouk, l'Institut National de la Culture Artistique, dirigé par Malévitch.

Cet institut de recherches sur l'art nouveau était divisé en quatre sections. La section de « culture artistique » dirigée par Malévitch lui-même, assisté par Vera Ermolaeva et Lev Ioudine, travaillait sur la théorie de « l'élément additionnel » en peinture. La section de « culture organique » dirigée par Matiouchine et Boris Ender expérimentait « la vision élargie » destinée à mettre en pratique la théorie de la « quatrième dimension » qui, en 1913, avait été formulée par Piotr Ouspenski dans son *Tertium organum*. La section de « culture matérielle », dirigée par Tatline, développait des recherches d'inspiration constructiviste sur l'insertion des nouveaux modèles artistiques dans le mode de vie. Mais Tatline fut congédié pour absentéisme par Malévitch en octobre 1925 et remplacé par Souétine, un ancien membre de l'OUNOVIS de Vitebsk et un adepte fidèle du Suprématisme. La section idéologique était dirigée par Pounine dont les travaux s'inscrivaient dans la ligne des thèses développées en 1918 et 1919 par la revue *L'Art de la commune*, organe des *Komfuts* (les *Futuristes communistes*) qui rassemblait alors autour de Maïakovski la plupart des poètes et des artistes

---

<sup>1</sup> Igor Bahterev a été le seul survivant de l'OBERIOU. Il était dramaturge, metteur en scène et a écrit plusieurs pièces. Il a publié en 1984 (Ed. Сов. Писатель), ses souvenirs sur les *Obériouty* : *Quand nous étions jeunes* (*Когда мы были молодыми*). Il a mis en scène la pièce de Harms, *Elizavéta Bam*, lors de la soirée du 24 janvier 1928 à la Maison de la Presse.

« de gauche ». Ces positions mettaient en jeu le rapport entre l'utopie artistique et l'utopie politique. Elles étaient fondées sur la conviction que l'art seul était appelé à changer le monde et à créer l'homme nouveau qui devait être le véritable objectif d'une société sans classe. Tolérées dans les premières années de la révolution, lorsque les bolcheviks n'avaient pas le choix de leurs alliés, ces idées étaient inacceptables pour une idéologie qui se réduisait à un catéchisme faisant davantage appel à l'esprit grégaire et à l'abêtissement des masses qu'à l'imagination créatrice.

Outre ces quatre sections, Malévitch avait créé également une section de phonologie animée par Térentiev et par Toufanov. Térentiev acquit une célébrité sulfureuse en montant le 28 janvier 1927 à la Maison de la Presse un *Revizor* qui se passait en partie dans les latrines. Cette trouvaille n'était qu'un détail, la mise en scène étant essentiellement tournée vers la réalisation théâtrale des principes de l'école *zaoum* que Térentiev avait essayé de mettre en pratique dans son laboratoire de phonologie. Térentiev réalise son *Revizor* au moment où le Ghinkhouk de Malévitch a cessé d'exister à la suite d'une dénonciation parue dans la presse. Malévitch a été arrêté et a passé quelques mois en prison. C'est à ce moment-là que Nicolas Baskakov, le directeur de la Maison de la Presse, prend le relais à la fois pour Térentiev et pour Harms, Vvédenski et tous ceux qui avaient trouvé refuge au Ghinkhouk. Outre ses audaces expérimentales, la mise en scène du *Revizor* était un acte de résistance contre l'avilissement programmé de la société soviétique et l'atmosphère pestilentielle créée par un régime moralement déliquéscent dans un pays soumis à la terreur policière. Dans ce sens, *Le Revizor* de Térentiev annonce *Elizavéta Bam*, la pièce de Harms, qui sera jouée lors de la soirée du 24 janvier 1928.

Pour mieux comprendre le contexte et la signification de ces manifestations que la presse officielle assimilait non sans raison aux « provocations dadaïstes », il faut se rappeler qu'en cette même année 1927, Panaït Istrati, venu en Union soviétique pour le dixième anniversaire de la révolution d'Octobre, allait découvrir une réalité fort éloignée de ses rêves d'émancipation mondiale. En 1929, il publiera *Vers l'autre flamme*, récit du voyage qu'il a effectué deux ans plus tôt, et comme exemple de la répression qui frappe les partisans les plus sincères de la révolution, il y décrivait le sort réservé à la famille de Roussakov. Ce vieux militant prolétarien, émigré en France à cause de ses opinions, revenu vivre dans la patrie de la révolution, avait été chassé de son appartement, emprisonné à la suite d'une dénonciation calomnieuse et menacé de mort. L'une de ses filles avait épousé Victor Serge, l'autre, Esther a été la première épouse de Daniil Harms. Victor Serge sera lui-même arrêté et déporté avant

d'être expulsé à la suite d'une campagne internationale de protestation. En 1927 Panaït Istrati écrivait :

« D'un bout à l'autre de l'empire, maté par la trique du fascisme communiste, les Sibéries gémissent des cris des Roussakov, des Ghezzi, d'autres hommes encore, que le communisme créateur et justificateur du fascisme mussolinien a d'abord employés à sa sale besogne, puis jetés en prison. Il n'est plus du tout question de socialisme, mais d'une terreur qui traite la vie humaine comme un matériel de guerre sociale, dont on se sert pour le triomphe d'une nouvelle et monstrueuse caste qui raffole de fordisme, d'américanisation de produits Coty, de toilettes parisiennes, d'une caste cruelle, avide de domination [...] Cette caste ignorante, vulgaire, perverse, est en majorité constituée par une jeunesse venue au monde depuis le début du siècle. Elle ne sait et ne veut rien savoir de ce qui avait fait la grandeur et la force de l'idéalisme révolutionnaire russe d'autrefois, aujourd'hui objet de musées, haillon miteux qu'elle a scrupuleusement catalogué parmi les choses mortes. Elle ne connaît que les « mots d'ordre » d'un pouvoir dont elle est le ciment et l'armature »<sup>1</sup>.

Térentiev dans son *Revizor*, Harms dans *Elizavéta Bam* prenaient pour sujet implicite de leurs pièces l'abjection d'une société en plein embourgeoisement, si l'on prend ce mot comme synonyme d'aliénation et de turpitude morale autant que de domination économique et d'exclusion sociale, bref, comme l'expression de cette tare qu'en russe on appelle la « pošlost » et qui avait inspiré la plupart des grands écrivains russes du passé, de Gogol à Ostrovski. Si l'on observe l'évolution, non seulement de la société soviétique, mais aussi de l'ensemble des sociétés des pays dits « civilisés » depuis la Première guerre mondiale, on observe une effroyable régression culturelle et morale due à une succession de « relèves » de générations qui, chaque fois, favorisent la lie de la population au détriment de ceux qui sentent encore bouger en eux le désir créateur, le don de poésie et qui pensent que l'homme ne vit pas seulement de produits de consommation. Pour décrire aussi bien la mutation des renégats de soixante-huit en France que la promotion des « nouveaux Russes » après la chute du communisme, on pourrait reprendre littéralement les mots employés par Panaït Istrati pour dénoncer en 1927 la montée en puissance de ce qu'on appellera plus tard par dérision l'*homo sovieticus*.

---

<sup>1</sup> Panaït Istrati, *Vers l'autre flamme (Après seize mois dans l'U.R.S.S.)*, Paris, Les Editions Rieder, 1929, pp. 276-277.

On est pris dans la spirale non d'une dynamique de progrès mais d'un mouvement de décadence qui semble inéluctable. J'avais été frappé lors d'une émission d'Apostrophes, d'entendre Lévy-Strauss tenir des propos très désabusés sur la baisse de qualité de l'instruction et du savoir d'une génération à l'autre. Il considérait que sa génération était déjà en recul par rapport à la génération précédente. Que dire alors aujourd'hui d'une école qui est devenue un véritable dépôt ? Nous vivons sous le règne des statistiques, et on aspire à augmenter le nombre des bacheliers, sans se préoccuper de la signification d'un diplôme qui ne sanctionne pas l'excellence mais contribue à entretenir la confusion et à couvrir l'abrutissement général sous des apparences trompeuses. Un simple examen des termes à la mode suffirait à montrer le décervelage que nos élites politiques et médiatiques cultivent avec délectation. Si on a gardé encore tant soit peu le respect du vocabulaire on ne peut plus entendre le mot de « modernisation » sans avoir envie de vomir.

Chaque génération se définit par son contexte et ses clivages se déterminent en fonction du degré de résistance à un consensus qui n'est jamais autre chose que la soumission à la loi du monde. Cette loi du monde peut prendre tous les visages, mais elle reste au fond immuablement la même et exerce toujours sur les âmes le même chantage. On s'aperçoit alors que les grandes émancipations ne sont qu'un jeu de dupes et que les révolutions n'ont jamais été que des provocations dont l'issue est inmanquablement une aggravation des maux que l'on voulait guérir et un redoublement des tyrannies que l'on prétendait abolir. On change simplement de formes et de signes pour mieux conserver l'emprise d'une terreur qui n'est jamais aussi puissante que lorsqu'elle se dissimule sous son contraire. En Russie il y a eu un avant et un après cette montée foudroyante d'une terreur née de la chute des anciennes idoles et des espoirs fallacieux dans un avenir radieux. Il fallut l'amoncellement des catastrophes, des guerres, des famines et des purges staliniennes pour que l'esprit embrumé des croyants de la nouvelle foi dans l'homme-dieu se clarifie et apprenne à déceler sous le vieil humanisme les traits monstrueux du nouveau Moloch. Staline affirmait que si la mort d'un homme était un crime, l'assassinat de millions d'hommes relevait de la statistique. Mais cela ne l'empêchait pas de déclarer dans un même souffle que « l'homme était le capital le plus précieux ».

Au conformisme idéologique élevé au rang d'une nouvelle religion s'oppose une pensée hérétique qui, de Gerschenson à Khlebnikov et à Malévitch, jusqu'aux *Obériouty*, constitue l'axe principal de la « pensée de gauche » face aux travestissements successifs que subira celle-ci sous la pression d'un engagement politique lourd de malentendus et de compromissions. Plus tard on retrouvera divers prolongements de cette voie du refus chez un



Platonov et un Chalamov, révolutionnaires de la première heure mis au ban d'une société sous le joug de la nouvelle caste que Panaït Istrati avait si justement démasquée, dès 1927.

Avant la chute de l'ancien monde, avant la révolution, Khlebnikov créait la langue *zaoum*, la langue « d'outré-entendement », qui faisait table rase de l'ancien vocabulaire, Malévitch inventait le suprématisme pour reconstruire les formes plastiques à partir de leurs unités minimales. Ces deux systèmes sont dirigés contre les conventions réalistes qui dictent les lois de la communication. Les penseurs formalistes donneront à ces nouveaux modes d'expression un fondement scientifique en opposant le langage poétique et artistique à la langue dite courante, dans le sens même que donnait Maïakovski à la vie courante contre laquelle s'était brisée la barque de l'amour. Mais dans ces années d'attente d'une catastrophe rédemptrice, tout était à faire. La génération futuriste rejetait un passé écrasant pour s'ouvrir sur un avenir à construire.

La génération des *Obériouty* est à pied d'œuvre après la faillite de la révolution. Leur rapport au langage se devait d'être totalement différent de celui qui avait déterminé la naissance de la poésie *zaoum* et de la peinture suprématisme. Tout en s'inscrivant dans le droit fil de « l'art de gauche », leur exigence de vérité les amenait à rompre avec des espoirs qui s'étaient avérés illusoire. Au lieu de continuer à simuler, comme les constructivistes du *LEF*, un accord avec une réalité qui s'éloignait de plus en plus des changements annoncés, les poètes de Leningrad ne pactisèrent jamais avec la loi du monde. Leur hermétisme reposait non sur la création d'un nouveau langage, mais sur la déconstruction des liens logiques d'un discours discrédité par cette réalité même qu'il tendait à valider. Leur rupture était, de ce fait, plus radicale et plus globale que celle de leurs prédécesseurs, car elle n'était fondée sur aucune foi dans la possibilité de changer l'ordre des choses par la parole, l'image ou l'action.

Leur poétique se fondait sur une remise en cause radicale des catégories de l'espace et du temps qui avaient présidé à une histoire dont ils se sentaient irrémédiablement étrangers. Harms aimait se comparer à Nagel, le héros de *Mystère* de Knut Hamsun qui disait : « Je suis un étranger pour mon propre peuple, mais bientôt mon heure viendra ». Pour Harms et ses compagnons, cette heure est venue, il est vrai, bien tard, puisque, à part leurs vers pour enfants, ils n'ont publié pratiquement aucun de leurs écrits de leur vivant. Ce silence était conforme à leur position fondamentalement agnostique à l'égard des valeurs qui cautionnaient un consensus soudé par la terreur. Ce consensus, cette terreur donnent aujourd'hui à leurs textes un contenu transmissible. Mais sans doute est-ce là encore un malentendu. Il est certain que la loi d'un monde en proie à la folie hante aussi bien leur œuvre que leur vie, et qu'il est difficile aujourd'hui d'abstraire le corps épars et disloqué de leurs textes de leur destin

tragique. Tout poète sacrifié revit le supplice de Marsyas écorché par Apollon. Mais il n'est pas certain que leur intention était de livrer bataille sur un terrain polémique. Harms, Vvédenski, Oleïnikov, ont cherché avant tout une vérité poétique qui ne faisait qu'un avec leur vérité existentielle. C'est pourquoi, en dépit de leurs différences individuelles, ils forment une entité que l'on perçoit comme un défi lancé non seulement aux normes de la vie collective, mais à la condition qui est faite en général à l'espèce humaine. On a tort de prendre pour de l'humour l'ironie métaphysique qui baigne les récits de Harms. C'est l'humanité elle-même, la sienne, celle des autres, celle de tous, qui s'y trouve soumise à une cruauté aussi absurde que celle du Dieu anthropophage de Lautréamont. Mais l'objectivité glacée des poésies et des proses de Harms et de Vvédenski est au-delà de toute révolte.

Il convient sans doute de les lire dans leur nudité intrinsèque. Il est toutefois un facteur qui devait fortement influencer la poétique de Harms et de Vvédenski, c'est l'intuitionnisme de Bergson qui leur fut inculqué par leurs amis Lipavski et Drouskine, deux philosophes que Vvédenski avait connus tout d'abord au lycée Lentovskaïa de Saint-Pétersbourg où les trois camarades furent profondément marqués par l'enseignement de leur professeur de lettres, Léonide Géorg. Par la suite, en 1925, Harms et Oleïnikov rejoignirent ce noyau initial pour constituer le groupe des *Tchinary* (Les « Gradients »).<sup>1</sup> Lipavski et Drouskine avaient été initiés aux idées de Bergson par le philosophe Nicolas Losski dont ils suivirent les cours à l'université. Quand Losski fut contraint de démissionner en 1921, Lipavski et Drouskine furent renvoyés parce qu'ils refusèrent de témoigner contre lui.

L'influence des idées philosophiques de Lipavski et Drouskine sur l'œuvre poétique de Harms et Vvédenski a été considérable. La part du bergsonisme dans ce courant de pensée a été renforcée par « la poétique du flux » d'Alexandre Toufanov qui joua un rôle non négligeable dans cette nébuleuse de « l'art de gauche ». En créant l'« Ordre des *zaoumniki* » il s'inscrivait sans ambiguïté dans le sillage de ses grands prédécesseurs, Khlebnikov et Kroutchonykh qui avaient inventé tous les deux des formes différentes de *zaoum*. Tout en reconnaissant leur importance historique, Toufanov, en reprenant le flambeau, tenait cependant à affirmer sa position propre pour éviter d'être considéré comme un « épigone ». Harms et Vvédenski se placèrent sous son patronage dans le courant de l'année 1925 et, tout

---

1 Traduction d'Yvan Mignot, qui précise que ce terme ne se réfère pas à « La Table des rangs » mais aux hiérarchies de Denis l'Aéropagite. Voir : Daniil Harms, *Œuvres en prose et en vers*, traduit du russe et annoté par Yvan Mignot, préface de Mikhaïl Iampolski, Editions Verdier, coll. « Slovo » dirigée par Hélène Châtelain, 2005, 991 p.

en affirmant leur autonomie en se désignant comme des *Tchinary* au sein du groupe, ils proposèrent de remplacer l'« Ordre des *Zaoumniki* » par le « Flanc gauche ».

L'attachement à cette notion est une constante de Harms qui en 1926 déploya des efforts considérables pour rassembler tous ceux qui appartenaient alors à Petrograd à l'art de gauche et se distinguaient par un refus radical de toute compromission aussi bien avec la ligne officielle qu'avec les héritiers de l'ancienne avant-garde qui donnaient la primauté aux critères idéologiques. Le 25 mars 1927, il lança l'« Académie des classiques de gauche » avec les futurs *Obériouty*, à l'exception de Vvedenski, lequel persistait à s'affirmer «Tchinar »<sup>1</sup>. Lors de la soirée du 17 octobre 1925, organisée par le « Flanc gauche » à l'Union des poètes, Toufanov lut une déclaration dans laquelle il proposait une classification des courants poétiques en fonction de leur degré de *zaoum*. D'après « la théorie de la vision élargie du monde et de la perception immédiate du temps », Toufanov établissait une hiérarchie entre les poètes. Les poètes du *LEF* poursuivaient des buts religieux et politiques, ils avaient un angle de 1 à 40 °, ils aspiraient à *corriger* le monde. Les réalistes, les naturalistes et les acméistes avaient un angle de 41° à 89°, ils *reproduisaient* le monde. Les impressionnistes, les futuristes et les imaginistes avaient un angle de 90° à 179°, ils *embellissaient* le monde. Tous ces poètes étaient des conservateurs, ils appartenaient au passé. Seuls les *zaoumniki* (les « trans-mentaux ») et les expressionnistes avaient un angle de 180° à 360 ° qui leur permettait de *transformer*, de *transfigurer* le monde. Seuls, ils étaient révolutionnaires et pratiquaient un « art de gauche »<sup>2</sup>.

Toufanov restait fidèle au principe fondamental de l'autonomie de l'art à la source de la révolution poétique effectuée par la première génération futuriste, dont le noyau central était le groupe *Hyléïa* qui réunissait les principaux acteurs d'une transformation radicale du langage appelée à changer l'homme et le monde.

Toufanov avait emprunté à Matiouchine, l'un des membres d'*Hyléïa*, la notion de « vision élargie ». Mais Toufanov fondait la primauté de la langue *zaoum* sur la capacité à saisir l'essence héraclitéenne du monde, le « flux » d'un devenir qui frappait d'inanité notre croyance à une stabilité illusoire. Cette idée de la dissolution universelle dans le courant perpétuel d'une métamorphose qui rend vain tout attachement, toute continuité et surtout tout achèvement, imprègne profondément la vision du monde des *Tchinary*. La poétique du flux de

---

1 Jean-Philippe Jaccard, *op. cit.*, p. 68.

2 Jean-Philippe Jaccard, *op. cit.*, p. 44.

Toufanov était une synthèse de la « vision élargie » de Matiouchine<sup>1</sup> et de « l'évolution créatrice » de Bergson.

Dans une note de l'édition russe de sa thèse sur Harms, Jean-Philippe Jaccard cite un extrait d'un article de Toufanov qui posait exactement les termes de l'affrontement entre sa conception de « l'art de gauche » et un art soumis à des conventions rationnelles. La raison ne pouvait saisir que ce qui était immobile, elle figeait le devenir en tuant le mouvement de la vie qu'elle pétrifiait en choses mortes. L'art était donc incompatible avec la raison et ce que l'on appelait « l'art de gauche » exprimait seulement la radicalité de l'art en soi, l'art en tant que tel, l'art de toujours. Toufanov distinguait deux courants dans la peinture moderne, l'un, figuratif, qui montrait tout et ne comprenait rien, et l'autre, « défiguratif », seul capable de transmettre le mouvement de la vie.

« Le second courant, « défiguratif », ne représente rien. Ici, les fleurs existent en tant que telles, mais tout comme les fleurs vivantes, elles ne sont pas soumises, dans leur devenir, à un ordre de succession spatial. Ici l'artiste part du mouvement lui-même, du devenir lui-même, avec les accords des couleurs et des lignes, avec la vision élargie sous l'angle de 360° [Matiouchine], en éliminant les lois de la perspective, en s'arrachant à l'horizontalité, il suscite *la sensation* du mouvement. Là, dans la figuration nous avons l'image peinte d'un oiseau comme représentation, ici nous avons la sensation du mouvement ; là nous avons le statisme, ici nous avons le dynamisme ; là nous avons une image immobile, pétrifiée, ici, une image mouvante, fluante »<sup>2</sup>.

La sortie hors du temps est cependant l'enjeu essentiel de cet « art de gauche », tel que vont le repenser les *Obériouty*. Son objectif sera de capter le revenir/devenir, que Deleuze voudra cerner dans *Différence et répétition*, en se référant, lui aussi, à Bergson.

Quand, en 1927, Malévitch dédicença *Dieu n'est pas détrôné* [Bog ne skinut] à Daniil Harms, il écrivit ces mots : « Allez ! Arrêtez le progrès ! »<sup>3</sup>. Il signifiait ainsi la coupure entre l'art et la technique, entre l'art et un monde en voie de perte globale, mais aussi et surtout la rupture du temps linéaire, du temps historique. Il existe une antinomie fondamentale entre l'évolution des valeurs esthétiques et l'évolution des valeurs sociales. L'art devient un facteur d'aliénation quand il est mis au service d'objectifs étrangers à sa nature propre. Il est révolutionnaire *en tant que tel*, dans son essence, dans la logique de l'invention créatrice qui

1 Sur Matiouchine et l'expérience de l'artiste dans la nouvelle dimension, voir Agnès Sola, « Géométries non-euclidiennes, logique non-aristotélicienne et avant-garde russe » in : *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, pp. 25-32, l'Age d'homme, 1990, 282 p.

2 Jean-Philippe Jaccard, *op. cit.*, p. 294. (La citation de Toufanov est extraite d'un article intitulé « Panorama de la vie artistique » paru dans *L'Étudiant rouge*, 1923, N° 7-8, pp. 28-33).

3 Jean-Philippe Jaccard, *op. cit.*, p. 66.

peut se servir de n'importe quels moyens, mais qui ne supporte pas d'être mise au service d'une idée préconçue.

Le pari des *Tchinary* quand ils devinrent les *Obériouty* a été le transfert de l'ésotérisme à l'exotérisme, sans rien renier ni réduire de leur engagement poétique. La leçon des *Obériouty* est la séparation absolue entre leur engagement poétique et un engagement politique, quel qu'il soit. Cette séparation est aussi absolue que l'intégrité et l'unité de l'art. La révolution russe s'est reniée dès le moment où elle a préféré instrumentaliser la création artistique plutôt que la servir pour libérer les hommes de leurs servitudes ancestrales. Il existe une homologie entre la vie des sociétés et celle des individus. Harms et Vvédenski n'ont pas été par hasard des poètes pour enfants. Korneï Tchoukovski, dans son livre *De deux à cinq* [Ot dvuh do pjati], sur la créativité enfantine, montre que l'inspiration créatrice à l'état pur se manifeste dans cette période où l'enfant ne s'est pas encore socialisé, n'est pas encore entré dans la vie publique.

L'art de gauche a toujours eu pour but de retourner aux sources de cet état de poésie qui ne fait qu'un avec ce que René Daumal appelle « l'évidence absurde ». Bien que les conditions de l'action poétique ne soient jamais les mêmes et empêchent toute assimilation<sup>1</sup>, il existe, de Baudelaire à Rimbaud, de Rimbaud à Maïakovski et des *Obériouty* au *Grand Jeu* une communauté de principes et de destin entre tous les poètes face à la pression grégaire, au conformisme idéologique et au nivelage social. La provocation sacrificielle des *Obériouty* garde aujourd'hui toute sa permanence et nous signifie que « des catacombes à l'outre-tombe », la parole poétique, le *slovo*, s'inscrit dans la béance qui, depuis la fracture de la révolution d'Octobre, se creuse entre l'appel du dedans et l'appel du dehors pour créer un « lieu seul situé », au-delà de l'espace social et du temps historique, dans une sphère où les circonstances se transmutent en événements, où le refus du compromis ouvre sur une liberté intérieure niée par l'évolution du monde.

---

<sup>1</sup> Dans l'ouvrage cité, Jean-Philippe Jaccard s'appuie sur de nombreuses citations de René Daumal qui, effectivement, témoignent d'une conjonction troublante avec la pensée de Harms. Ces rapprochements sont à la fois éclairants et sujets à caution.

**LA CLANDESTINITE INTERIEURE ET EXTERIEURE DANS LE DESTIN  
ET L'ŒUVRE DE MANDELSTAM**

Nikita Struve, Paris

Précisons les termes pour éviter tout malentendu : la clandestinité extérieure est celle qu'imposent au créateur la censure et les persécutions d'un régime despotique, voire totalitaire. La clandestinité intérieure est celle que l'artiste s'impose à lui-même, elle se trouve à la source de toute œuvre d'art et, tout particulièrement, de toute poésie authentique, qui est la plus brève, la moins matérielle, par là même la plus cachée des expressions artistiques (le mot clandestinité vient du latin *clam* qui signifie *en cachette*).

Tioutchev a formulé de façon impérieuse l'exigence de la clandestinité intérieure dans son fameux poème *Silentium* de 1830 :

Молчи, скрывайся и таи	Fais silence, dérobe-toi, dissimule
И мысли и мечты свои ;	Tes pensées et tes rêves ;
Пускай в душевной глубине	Que dans les tréfonds de ton âme
Встают и заходят оне –	Elles se lèvent et se couchent
Безмолвно как звезды в ночи –	Sans un mot, comme étoiles dans la nuit.
Питайся ими – и молчи	Nourris-toi d'elles – et fais silence.

Ce silence, le poète se le doit à lui-même, il est la condition même de l'expression vraie, car autrement, « comment le cœur pourrait-il s'exprimer » (« как сердцу высказать себя »), mais aussi il le doit à l'autre, au lecteur, pour que son être profond puisse être

interpellé : « l'autre pourrait-il te comprendre ? », (« другому как понять тебя ?»). Prise à la lettre cette injonction de faire silence serait une négation de l'art, mais elle en est le préalable, et par là même l'affirmation, au prix, il est vrai, d'un nécessaire et douloureux renoncement.

Tioutchev n'a été ni le premier ni le seul à formuler cette exigence fondamentale, mais il l'a exprimée avec une netteté et une force exemplaires. Chateaubriand n'avait-il pas défini la poésie dans une formule frappante par sa concision « l'art de choisir et de cacher »<sup>1</sup> ?

La clandestinité imposée de l'extérieur revêt différentes formes, différents stades, elle peut être restrictive, empêcher la publication d'une œuvre, pratiquer de graves coupures dans un roman, mais sans porter atteinte à la liberté intérieure de l'auteur – telle a été par exemple la censure tâtilonne et stupide à l'époque tsariste au XIX<sup>e</sup> siècle. Ou, comme à l'époque stalinienne et bréjnevienne, elle a été capable d'imposer le silence total au créateur, allant jusqu'à pervertir son inspiration, où, en cas d'échec, n'hésitant pas à le mettre à mort.

Nous avons choisi d'illustrer ces deux aspects de la clandestinité, parfois indépendants l'un de l'autre, parfois complémentaires, dans l'œuvre d'Ossip Mandelstam, car ce dernier a payé son tribut aux deux. Il a posé la clandestinité intérieure comme fondement de l'acte créateur dès le début de son œuvre et à partir des années 20 il a combattu la clandestinité imposée de l'extérieur, avec à certains moments des accès de faiblesse, mais comme aucun autre écrivain de son temps, jusqu'à aller, pour que l'art vive, au-devant du martyre.

En 1910, dès ses premiers essais poétiques, Mandelstam fait expressément écho au *Silentium* de Tioutchev et compose une courte poésie qui porte le même titre. Sur un ton, moins philosophique, plus intimiste, il analyse le moment initial de l'acte créateur, quand « la poésie n'est pas encore née/ Bien qu'elle soit déjà musique et parole / Et de tout le vivant le lien intangible » [Она ещё не родилась / Она и музыка и слово / И потому всего живого / Ненераушаемая связь]. Fidèle à l'esprit de Tioutchev, Mandelstam voudrait que ses lèvres acquièrent le mutisme originel, supplie « Aphrodite » de « rester écume », afin que « la parole redevienne musique ». L'acte poétique est présent, il est déjà là, mais n'ose pas encore s'affirmer.

Le philosophe anglais Thomas Carlyle écrivait : « le silence est l'élément dans lequel toutes les grandes choses se forment et s'assemblent... La poésie est une action simultanée du Silence et de la Parole ». Certains attribuent le *Silentium* de Mandelstam et les poésies

---

<sup>1</sup> Lettre à Fontanes. Je cite d'après le livre d'Henri Brémond *La poésie pure*. (On y trouve d'autres formules semblables pour définir la poésie, de Shelley, Schiller, Carlyle etc...).

apophatiques de ses débuts à l'influence du Symbolisme. Il semblerait plus exact d'y voir la difficulté éprouvée par un poète en herbe, encore incapable d'assumer l'acte simultané du silence et de la parole. Car, à peine deux années plus tard, au silence d'une poésie *in statu nascendi* allait succéder l'irruption du vivant, de la réalité concrète, de la vie dans sa diversité comme dans son unité, jusqu'à devenir la spécificité de Mandelstam : l'histoire et la civilisation dans sa durée depuis ses débuts jusqu'à ses manifestations les plus nouvelles (le sport, la consommation, le tourisme etc..., l'art, architecture, musique, littérature – le christianisme dans ses différentes expressions, luthérienne, catholique, byzantine, russe – tout est accepté, tout est magnifié). La poésie devient dans la parole « le lien irréfragable de tout le vivant ». Tout est mû par l'amour, « et la mer et Homère »<sup>1</sup>, autrement dit, toute l'aventure humaine, quand elle est vraie, peut devenir poésie enracinée dans le silence.

Mais dix ans plus tard, ce festin de la vie sera interrompu, brisé par la cassure du siècle. Après quelques hésitations, Mandelstam comprend que la nature profonde du régime qui s'est installé en Russie n'est pas que politique, il est la négation même de la musique, de la poésie, des fondements de la vie : c'est ce qu'il exprime en 1921 dans son poème *Concert à la gare* [Концерт на вокзале]:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями  
И ни одна звезда не говорит.  
Но видит Бог : есть музыка над нами,  
Дрожит вокзал от пенья аонид<sup>2</sup>.

On ne peut respirer, le firmament grouille de vers,  
Et plus une étoile ne parle  
Mais Dieu est témoin – la musique dans les hauteurs permane,  
Et la gare frémit du chant des aonides. (p.139)

La clandestinité imposée, Mandelstam la refuse et commence le combat avec elle, ce qui confère à sa poésie une force décuplée. La censure n'est pas encore totale et jusqu'en 1932, il réussit de temps à autre à publier des vers tragiquement provocateurs, comme son retour à Leningrad qu'il continue d'appeler Pétersbourg ou l'ironique *Assez se morfondre, rangeons les papiers au tiroir* (Довольно кукуиться! Бумаги в стол засунем), où apparaissent pour la première fois les expressions « Je ne veux pas mourir encore » ou « Je parie que je ne suis pas mort encore »<sup>3</sup>.

1 « Бессонница. Гомер. Тугие паруса... »

2 Édition de référence : *Œuvres* en deux volumes, Hudožestvennaja Literatura, M., 1990, T.1.

3 «Держу пари, что я ещё не умер...» (1931)



Le ton ironique, le style allusif pouvaient parfois séduire ou méduser les nouveaux censeurs. On a parlé du langage chiffré de Mandelstam, de sa « langue d'Ésope », mais, succédant à la poésie classique, claire, sereine, les poètes modernes n'osent plus ou ne peuvent plus appeler les choses par leur nom. La poésie le *Cocher du Phaéton*<sup>1</sup> pouvait donner l'impression d'un langage chiffré, les impressions de son voyage au Caucase, l'histoire, le paysage offraient à Mandelstam la possibilité de développer une vaste métaphore du règne démoniaque de Staline sans le nommer expressément, tout en le traitant de « journalier du diable », de « président pestiféré qui mène une ronde camarde pour que tourne en carrousel la planète douce-amère » (p.184.) Aujourd'hui, en tout cas, il ne peut y avoir de doute sur l'identité du « cocher »...

Par contre les fameux vers sans titre sur le « montagnard du Kremlin » (novembre 1933), qui ont scellé le destin de Mandelstam, étaient on ne peut plus clairs et directs, à tel point que sa veuve, Nadejda Mandelstam, se demandait parfois s'ils avaient une valeur proprement poétique. Pendant longtemps, disait-elle, certains les ont considérés comme des *stichki*, des vers sans qualité, de circonstance. Or ce poème (p.197) est un cas absolument unique dans la poésie russe et la poésie mondiale. Non publishable, et bien entendu non publié, mais lu à une douzaine d'amis sûrs (ce qui signifiait le rendre discrètement public), il constitue un engagement poétique impliquant un total don de soi, jusqu'au sacrifice de la vie. Aussi, maintenant que l'on sait que ces vers ont coûté la vie à leur auteur, la vigueur morale dont ils sont chargés leur confère une valeur poétique exceptionnelle qui éclaire l'ensemble de l'œuvre de Mandelstam des années 20 et 30 : étalon du lien à la fois indéfinissable mais incontournable entre la poésie et l'éthique à son plus haut degré....

Мы живем под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватить на поразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.  
Его толстые пальцы как черви жирны.  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются усища  
И сияют его голенища.

---

1 Фаэтонщик (1931)

Nous vivons sans sentir sous nos pieds le pays,  
 Nos discours à dix pas n'atteignent pas l'ouïe,  
 Et quand on se risque à un bref entretien,  
 Mention est faite du montagnard du Kremlin  
 Ses doigts charnus sont gras comme des vers,  
 Ses paroles ont le poids de quinteaux,  
 Ses moustaches de cafard rigolent  
 Et les tiges de ses bottes étincellent.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
 Он играет услугами полулюдей.  
 Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
 Он один лишь бабачит и тычет,  
 Как покову кует за указом указ –  
 Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
 Что ни казнь у него –то малина  
 И широкая грудь осетина.

L'entoure un ramassis de chefs aux cous frêles,  
 Il jouit des services de ceux qui sont à peine des hommes,  
 L'un d'eux siffle, l'autre miaule, le troisième pleurniche,  
 Lui seul assène et pointe du doigt,  
 Tel des fers, il envoie un décret après l'autre,  
 Soit dans l'aîne, soit au front, aux sourcils ou dans l'œil.  
 Toute mise à mort est chez lui une fête  
 Pour sa large poitrine d'Ossète.

On sait la suite : l'arrestation, la déportation, le suicide manqué à Tcherdyn, un an de mutisme, puis l'assignation à résidence à Voronège et là, dans le dénuement, l'émerveillement du poète face à la nature, à la culture universelle, qu'il avait toujours magnifiée, et le ravissement religieux qui s'exprime dans les poèmes ultérieurs – participation mystérieuse à la Cène, annonciatrice de la Passion, à l'Ascension, à la promesse de la Résurrection. À noter aussi un dernier clin d'œil au *Silentium* de Tioutchev : le poète entend à la radio, à minuit sonner l'horloge du Kremlin et les klaxons des voitures sur la Place Rouge pour aussitôt s'admonester : *Молчи, в себе таи/Не спрашивай, как набухают почки* (« Fais silence, rentre en toi-même/ Ne demande pas comme gonflent les bourgeons... », p.212)

Mais à l'inverse, au début de l'année 1937, Mandelstam, conscient que désormais seule une lettre directe à Staline ou une poésie à sa gloire peuvent le sauver, compose une ode à la gloire du tyran. Cette ode a été abondamment commentée par I. Mess-Beier qui a parlé à leur propos d'un langage chiffré qui recèlerait une accusation par le biais d'une glorification, « blame by praise »<sup>1</sup>. Sa thèse ne nous a pas paru vraiment convaincante. Certes, à la différence de l'épigramme de 1934, le style de ce poème – 7 fragments de 12 vers chacun – reste complexe, métaphorique, ce qui nécessite un commentaire approfondi. Soixante ans après sa composition, une universitaire spécialiste de Mandelstam peut y trouver un sens double ou caché, encore que préciser ce sens paraisse difficile. Mandelstam a lu l'*Ode* à de nombreux amis moscovites mais il est certain qu'aucun d'entre eux ne s'avisait d'y percevoir une intention cachée (surtout, ce qui en poésie est possible, si elle était indépendante de la volonté de l'auteur). Akhmatova en 1945 pour sauver son fils, arrêté pour la troisième fois et expédié au Goulag, composera elle aussi des vers à la gloire de Staline mais volontairement d'une absolue flagornerie, *a mere praise without any blame*. Par ailleurs d'autres vers de l'ultime période laissent entendre que Mandelstam avait cherché à composer des poèmes à résonance stalinienne. Mais cela ne diminue en rien la geste unique de Mandelstam qui seul de tous les écrivains a osé s'attaquer sans ambages à la personnalité de Staline (Saint Pierre avait bien renié par trois fois le Christ, craignant de partager son sort). La seconde arrestation, l'envoi au Goulag et la mort ont parachevé le destin glorieux du poète, aussi le mot de la fin dans cette brève communication lui appartient.

En 1935 il écrivait :

И не ограблен я и не надломлен,	Je ne suis ni dépouillé ni brisé,
Но только что всего переогромлен.	Mais tout juste rendu grand à l'excès...

Ou encore :

Я хочу чтоб мысленное тело	Je veux que mon corps pensant
Превратилось в улицу, в страну,	Se transforme en rue, en contrée,
Позвоночное, обугленное тело,	Corps vertébré, corps calciné,
Сознающее свою длину.	De sa dimension conscient. (p.218)

Et en mars 1937 dans ses *Vers au Soldat inconnu* :

---

<sup>1</sup> Ирина Месс-Бейер, *Мандельштам и Сталинская эпоха : эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов*, Helsinki 1997, 365 p.

Я не битва народов, я новое,  
От меня будет свету светло.

Je ne suis pas la bataille des nations, mais nouveau  
Grâce à moi le monde verra clair. (p.242)

Démesurément grand, à la dimension d'un pays, messenger de la lumière – telle est la récompense d'un refus total de la clandestinité extérieure et d'une fidélité jusqu'au martyr à la clandestinité intérieure.

« *MON SILENCE S'ENTEND PARTOUT* » :

LA VOIX CLANDESTINE D'ANNA AKHMATOVA

Tatiana Victoroff, Strasbourg

<p>А я молчу, я тридцать лет молчу. Молчание арктическими льдами Стоит вокруг бесчисленными ночами. Оно идет гасить мою свечу. Так мертвые молчат, но то понятно И менее ужасно.....</p> <p>Мое молчание слышится повсюду. Оно судебный наполняет зал И самый гул молвы перекричать Оно могло бы, и подобно чуду Оно на все кладет свою печать. Оно во всем участвует, о Боже! Кто мог придумать мне такую роль ? Стать на кого – нибудь чуть-чуть похожей, О Господи! – мне хоть на миг позволь. .....</p> <p>И разве я не выпила цикуту,</p>	<p>Так почему же я не умерла Как следует – в ту самую минуту ? .....</p> <p>Нет, не тому, кто ищет эти книги, Кто их украл, кто даже переплел, Кто носит их, как тайные вериги, Кто наизусть запомнил каждый слог .....</p> <p>Нет, не к тому летит мое мечтанье, И не тому отдам я благодать, .....</p> <p>А лишь тому, кто смел мое молчанье На стяге очевидном – написать. И кто с ним жил, и кто в него поверил, Кто бездну ту кромешную измерил .....</p> <p>Мое молчание в музыке и в песне И в чьей-то омерзительной любви,</p>
--	--

В разлуках, в книгах....  
 В том, что неизвестнее,  
 всего на свете.....  
 .....  
 Я и сама его подчас пугаюсь,  
 Когда оно всей тяжестью своей  
 Теснит меня, дыша и надвигаясь,  
 Защиты нет, нет ничего – скорей  
 .....  
 Кто знает, как оно окаменело,  
 Как выжгло сердце, и каким огнем,

Подумаешь ! Кому какое дело,  
 Всем так уютно и привычно в нем.  
 Его со мной делить согласны все вы,  
 Но все-таки оно всегда мое  
 .....  
 Оно мое почти сожрало душу,  
 Оно мою уродует судьбу,  
 Но я его когда-нибудь нарушу,  
 Чтоб смерть позвать к позорному столбу  
 На стяге очевидном – написать.

(1958 – 1964, Leningrad)

Écrite en 1958, achevée en 1964, la Septième des *Elégies du Nord* d'Anna Akhmatova<sup>1</sup> qui reviennent sur les moments clés de sa vie, conclut une de ses multiples « autobiographies poétiques ». Le nombre de ces élégies est à la fois un jeu et un défi au destin : « Qu'il y en ait sept, j'en ai décidé ainsi / il est temps de se confronter au destin », écrit Akhmatova. Le chiffre bénéfique annonce l'issue heureuse, anticipe le triomphe. La *Septième Élégie* est celle à laquelle Akhmatova accordait le plus d'importance : « celle-ci tout particulièrement a été pensée jusqu'au bout »<sup>2</sup>. Pourtant, au premier coup d'œil, elle semble la moins achevée – c'est en tout cas l'effet que donnent les multiples points de suspension, autant de ruptures dans le corps du texte. Reconstituée et publiée il y a seulement quelques années grâce au travail de l'archiviste Irina

<sup>1</sup> Et je me tais, voilà trente ans que je me tais/Comme les glaces du pôle, le silence/M'assiège depuis d'innombrables années./Il vient éteindre ma bougie./C'est ainsi que se taisent les morts./Mais on comprend leur silence./Il est moins terrible.....

Mon silence s'entend partout./Il remplit la salle du tribunal/Il pourrait couvrir le vacarme/Des rumeurs ; comme un miracle, /Il appose partout son sceau/Et participe à tout, o Dieu !/Qui a pu m'inventer un tel rôle ?/Devenir un peu semblable à n'importe qui,/Seigneur ! Permetts le moi, serait-ce pour un instant.....

Et n'ai-je pas bu la ciguë ?/Alors pourquoi ne suis-je pas morte/Comme il convient, à l'instant même ?.....

Non, ce n'est pas à celui qui cherche ces livres,/À qui les a volés, ni même à qui les a reliés,/Qui les porte comme un cilice secret,/Qui en a retenu par cœur chaque syllabe.....

Ce n'est pas vers lui que volent mes pensées,/Ni à lui que va ma reconnaissance,/Mais à celui-là qui osa brandir/  
 Mon silence sur un étendard à la vue de tous./Et qui vécut avec, qui crut en lui,/Qui a mesuré ce gouffre de ténèbres.  
 .....

Mon silence est dans le chant et la musique/Et dans l'amour ignoble d'un tel,/Dans les séparations, les livres...  
 Dans ce qu'il y a de plus inconnu/ sur terre.....

Il m'effraie moi-même par moments,/Quand de tout son poids,/Il m'opresse, soufflant et se rapprochant,/Point de défense, rien – fuir .....

Qui sait comme il s'est pétrifié,/De quel feu il m'a brûlé le cœur,/Va donc ! Qui s'en soucie,/Tous s'y sont habitués, y sont à l'aise./

Vous êtes tous prêts à le partager avec moi,/Mais cependant il reste toujours mien  
 .....

Il m'a presque dévoré l'âme,/Il défigure mon destin,/Mais je le briserai un jour,/Pour convoquer la mort au pilori.

<sup>2</sup> Connue sous d'autres titres dont un est révélateur : « Le dernier discours d'une condamnée ».

Kraïneva<sup>1</sup>, la plus réfléchie selon l'auteur, elle est aussi celle qui soulève le plus de questions chez le lecteur. Elle ouvre, en particulier, une série de paradoxes propres à l'œuvre akhmatovienne et qui sont au cœur de la problématique de notre colloque.

Ce qui, au regard extérieur, semble « trente ans de silence », c'est-à-dire la mort du poète en tant que créateur – les premières images sont très explicites – cache en réalité une activité intense : le silence se fait voix, il pénètre partout, « remplissant la salle du tribunal » et, par un effet de *crescendo*, devient plus fort que le vacarme de la rumeur. Plus encore, le silence se fait acte, un acte qui « appose partout son sceau » (« на все кладет свою печать »). Ce qui se définit en creux, comme une absence, se révèle capable d'agir et de transformer les choses.

Nous allons essayer de montrer comment cette exclusion de la société devient une forme de « participation à tout » qui via l'« écriture clandestine » arrive à communiquer avec son nouveau lecteur, mais aussi à rendre leur voix aux poètes qu'on a fait taire.

« Меня, китежанку, позвали домой » /

« Moi, habitante de Kitège, on m'a rappelée chez moi »

Rappelons d'abord que les « trente années de silence » mentionnées au début de *l'Élégie* sont loin d'être une métaphore, mais le rappel amer de la situation de la poète autour de deux interdits officiels : de 1925 à 1940, suite à la publication de *Anno Domini* à l'étranger ; et de 1946 à 1956, après une décision du Comité Central. En 1958, au début de l'écriture de notre *Élégie*, la situation ne semble pas avoir changé : « je me tais » (« а я молчу»), le temps reste au présent, pourtant tout le poème vient affirmer le contraire et montrer le silence comme un état de création. On peut y voir une forme de réponse aux critiques occidentaux qui avaient tendance à voir seulement en Akhmatova l'auteur de *Chapelet* (*Четки*, 1914) et de *La Volée Blanche* (*Белая Стая*, 1917). « En Occident s'est produit pour moi une chose irréparable, totalement mensongère : on raconte que je n'aurais rien écrit durant 20 ans puis, en 1940, "Le Saule", et

---

<sup>1</sup> Ахматова А., *Победа над судьбой* (*La victoire sur le destin*), éd. Natalia Kraïneva, en deux volumes, Moscou, « Russkij Put », М., 2005, vol. I, p. 241-242. C'est nous qui traduisons. Toutes les citations russes sur les textes akhmatoviens, à part quelques exceptions indiquées, renvoient à cette édition.

c'est tout », se plaint-elle à Lydia Tchoukovskaïa. « Je ne comprends pas d'où ils tiennent ça. Ils l'écrivent partout. Où ont-ils donc appris l'arithmétique? »<sup>1</sup>. En réponse, elle donnait d'autres chiffres : le nombre de poèmes écrit durant ces 20 ans, y compris le *Requiem* et le début du *Poème sans Héros*.

Le fait de ne pas être publiée, évidemment, ne signifie pas absence de création<sup>2</sup>. Les années 30-40, que Akhmatova appelle dans son *Journal* les années de sa « mort civile », sont caractérisées par ailleurs comme « les plus fécondes ». De même, dans les années 50, quand certains changent de trottoir pour éviter de la rencontrer, elle écrit le *Poème sans héros*, son œuvre-somme.

Cette créativité cachée en attendant son heure est exprimée métaphoriquement par le titre de son recueil *le Roseau*. D'après une légende orientale, un roseau a poussé sur le lieu où une jeune fille avait été mise à mort par ses sœurs. Coupé par un berger et, transformé en flûte, il se met à chanter pour raconter ce qu'il a vu. La poète y voit un symbole de son œuvre, souvent « enfouie sous terre », mais qui réapparaît toujours pour continuer à témoigner, à résonner malgré la mort, physique ou métaphorique.

Cette même année 1940, le moi lyrique devient encore « la kitéjaine » (« l'habitante de Kitège »), titre initial du poème *Par le chemin de toute la terre*<sup>3</sup>, en référence à la légende de la ville engloutie de Kitège, préservée, sous les eaux, des Tatares qui voulaient la détruire. La nouvelle kitéjaine, comme la Févronia de la légende, est restée seule vivante (ce qui correspond à la situation d'Akhmatova elle-même dans la nouvelle société où tous ses amis poètes ont été déportés, martyrisés, mis à mort, ou ont fui à l'étranger). La jeune fille entend un appel à « retourner chez soi » (p. 227). Le poème représente ce retour vers la ville cachée comme un retour vertigineux en arrière, vers le passé, comme un film que l'on rembobine. Paradoxalement, chaque étape de ce chemin à rebours, vers un Âge d'or de la culture russe, vers une « paix éternelle » (p. 232), plonge l'héroïne lyrique au cœur des événements de l'actualité : dans la maison de la Fontanka résonne soudain le nom de la défaite russe face au japonais, annoncée au téléphone : « Tsushima » ; sur l'île bienheureuse on entend un écho de la Première guerre mondiale... En fin de compte, la place du poète se trouve parmi les hommes : « Tu ferais mieux de passer ton chemin ; / tu ferais mieux de t'en retourner / Honnie, célébrée au jardin de

---

<sup>1</sup> Struve N., « Восемь часов с Анной Ахматовой », in : *Православие и культура*, М., « Russkij Put' », 2000, p. 382.

<sup>2</sup> « Из этого совершенно не следует, что я молчала », *op. cit.*, p. 382.

<sup>3</sup> Akhmatova A., *Requiem. Poème sans héros et autres poèmes*. Présentation et traduction de Jean-Louis Backès, Poésie / Gallimard, 2007, p. 227-232.

ton père » (p. 229). « Honnie » en 1940, « célébrée » à l'Âge d'argent : ce sont deux pôles entre lesquels son œuvre balance, deux pôles qui l'obligent à créer, à répondre à leur appel mystérieux. Seule rescapée des représentants de la brillante culture de l'Âge d'argent engloutie sous les eaux, comme Kitège, elle se sent obligée de rester parmi les vivants pour en témoigner.

Son poème s'inscrit également dans toute une tradition de la littérature russe de l'Âge d'argent qui connaît de multiples réécritures de la légende de Kitège, avec les noms de Maximilian Volochine, Dimitri Méréjkovski, Zinaïda Gippius. La « Kitéjaine » est d'ailleurs un des surnoms donnés à Akhmatova par Nicolas Kliouev, lui-même auteur de poèmes sur la ville engloutie. Kitège devient le symbole de la culture qui continue à exister souterrainement, clandestinement, sous le piétinement dévastateur d'un nouvel Attila, ce qui explique sa popularité dans cette période de bouleversements. Lieu secret, préservé des tempêtes de l'histoire, il symbolise à la fois une église des catacombes qui garde le flambeau de la foi au temps des persécutions et une « grotte » (Viatcheslav Ivanov) où on peut préserver les trésors de la culture russe menacée par une idéologie qui « refuse les classiques ».

Akhmatova apporte à ce sujet un accent nouveau : le lieu de refuge devient le lieu de la création par excellence, de même que le passé devient une source vivante pour faire germer l'avenir. Plus que de retourner vers un passé bienheureux, celui du « Siècle d'or » de la culture russe, il s'agit d'établir un nouveau rapport avec le temps, où la voix du poète, même si sa bouche est fermée (une image qui apparaît explicitement dans le *Poème sans héros*) garde toute sa puissance.

À cet appel des « kitéjains », entendu comme un appel à la création, Akhmatova répond par de nouvelles formes d'écriture, inventées dans la situation de la clandestinité, parfaitement consciente que son lecteur a changé. Ce dialogue doit donc se dérouler dans un nouveau langage, à travers d'autres systèmes de codes et d'images.

### ***L'écriture clandestine***

Illustrons rapidement les formes que prend cette écriture clandestine quand on laisse découvrir une partie de l'iceberg, même pour un très court laps de temps.

L'histoire du livre « Extraits de six recueils » (« Из шести книг »), paru en 1940, après 15 ans de silence imposé – et disparu six semaines après (sur l'ordre de Jdanov de le confisquer de toutes les bibliothèques et de « punir les responsables ») est assez éloquent à cet égard.



Il s'agit d'une anthologie de textes akhmatoviens qui inclut des poèmes choisis des cinq recueils précédents mais aussi de nouveaux poèmes, écrits lors du « silence » des années 30. Et, pour une fois, cette édition respecte ses principes de composition : les poèmes sont publiés dans l'ordre chronologique inversé, sur lequel insistait le poète. Il s'agit donc d'une intention très nette de présenter avant tout les poèmes récents qui montrent le poète de la conscience historique qui parle de l'époque de la « Grande terreur ». Les formes sont prudentes et éloquents à la fois : elle inclut, par exemple, dans le *Roseau* un des poèmes du *Requiem* qui, sans le titre *Verdict*, peut être lu comme un poème d'amour mais garde cependant toute sa force subversive. Plus encore, grâce à l'arrière plan mythologique évoqué par l'intitulé du recueil, le *Roseau*, ce poème indique, par métonymie, l'existence du *Requiem*, caché jusqu'au terme, impossible encore à publier mais qui attend son heure.

D'autres poèmes sont plus explicites encore : *Calomnie (Клевета)*, un poème de 1922, mais dont on imagine l'effet sur le lecteur de 1940, qui le trouve parmi les premiers qui ouvrent l'anthologie<sup>1</sup> :

И всюду клевета сопутствовала мне	Partout la calomnie m'a accompagnée
ее ползучий шаг я слышала во сне [...]	J'ai entendu en songe son pas rampant [...]
И отблески ее горят во всех глазах	Et ses étincelles brûlent dans tous les yeux
То как предательство, то как невинный страх	Tantôt comme trahison, tantôt innocente peur
Я не боюсь её, на каждый вызов новый	Je ne la crains pas, pour chaque nouveau défi
Есть у меня ответ, достойный и суровый	J'ai une réponse, digne et sévère

---

<sup>1</sup> *Победа над судьбой*, vol. II, p. 81 (c'est nous qui traduisons).

Akhmatova expliquait par la suite l'interdiction immédiate du recueil par le mécontentement de Staline au sujet de ce poème.

D'autre part, l'ordre même des poèmes participe à la création du sens et aide à son déchiffrement : le poème « Voronège », du nom de la ville où était exilé Mandelstam, est placé à côté du poème « Dante ». Le poète russe n'est pas nommé, mais la présence en vis-à-vis du maître italien chassé de sa Florence « désirée, infidèle, vile, si longtemps attendue »<sup>527</sup> éclaire le sens réel du poème. Quelques vers trop explicites pour passer la censure avaient été remplacés par de longs points de suspension qui sont toujours chez Akhmatova des appels à compléter le texte et dont on connaît la valeur expressive dans sa poétique. Celle-ci prendra toute son ampleur dans le *Poème sans héros*, mais on en voit également un exemple dans la « Septième Élégie » : ces strophes errantes qui occupent une large place dans le poème sont une incarnation du silence et un appel à la réflexion du lecteur, à un dialogue muet avec lui. « La boîte a un triple fond » (« у шкатулки ж тройное дно »), commente Akhmatova dans le *Poème sans héros* (partie II, strophe 15).

Six semaines est une existence bien courte pour un recueil poétique, mais son effet demeure, de même qu'il s'est avéré impossible de ramasser et détruire tous les exemplaires de 1940 : on en trouve toujours, y compris en France, notamment à la Bibliothèque de l'INALCO. Le chant du *Roseau* se fait donc entendre au milieu des ronces de la censure. La période du « silence » se révèle non seulement comme une période de vie créative intense, mais fait apparaître une écriture nouvelle inventée dans la situation de la clandestinité qui forme un nouveau type de lecteur<sup>528</sup>.

Celui-ci doit reconnaître en particulier dans cette écriture codée la voix des poètes disparus qu'elle inscrit dans sa poésie, fidèle à son rôle de Kitéjaine : seule restée parmi les vivants, elle redonne une voix à ceux dont les noms même ont été interdits.

---

<sup>527</sup> Akhmatova A., « Dante », in : *Requiem, op. cit.*, p. 181 (trad. de Jean-Louis Backès).

<sup>528</sup> Anatoli Naïman parle dans ses mémoires de l'« auditoire éduqué par [Akhmatova] qui comprenait parfaitement de quel fait politique ou de quel personnage il était question dans les vers », in : Najman Anatolij, *Rasskazy ob Anne Ahmatovoj*, M., 1989, p. 220. (Edition française : Naïman Anatoly, *Anna Akhmatova*, Payot, 1992).

### *Le silence à plusieurs voix : la communauté clandestine*

Nous avons vu comment Ossip Mandelstam apparaît ainsi sans être nommé. C'est aussi le cas de Nicolas Goumiliov, qui apparaît dès les premières strophes du poème *Le saule* [Iva] qui ouvre le recueil de 1940<sup>529</sup> :

И странно ! – [Иву] я пережила	C'est étonnant ! – j'ai survécu au saule
Там пень торчит, чужими голосами	Là-bas une souche subsiste, et d'autres saules
Другие ивы что-то говорят	Parlent avec des voix étrangères
Под нашими, под теми небесами,	Sous nos cieux, sous ces cieux là,
И я молчу... как будто умер брат	Et moi je me tais... comme si mon frère était mort

La disparition de l'arbre renvoie à celle de Goumiliov désigné, comme souvent dans la poésie d'Akhmatova, par le nom de frère. Le silence ici est non seulement l'expression de la souffrance liée à l'absence de l'interlocuteur mais aussi le signe d'un autre dialogue, celui avec les morts, qu'Akhmatova poursuit depuis les années 20 et qui fait naître ses *Couronnes des Morts* où elle donne la parole aux disparus en les intégrant à la matière de ses poèmes. Car, d'une part, il n'y a plus personne à qui parler : les voix des vivants sont devenues étrangères, d'autre part, par sa « citoyenneté kitéjaine », le moi lyrique appartient plus au monde des morts qu'à celui des vivants. Mais c'est précisément cette situation entre deux mondes qui lui permet de porter à ceux-ci la parole de ceux-là. Ce dialogue silencieux se transforme dans l'écriture en une polyphonie de voix à travers les images, les motifs, les citations empruntées à ceux qui se sont tus. Dès l'épigraphe, le poème « Nous sommes quatre » fait entendre le cœur des voix de Ossip Mandelstam, de Marina Tsvétaïeva et de Boris Pasternak, auxquels se joint une quatrième, celle de l'auteur. Pour Akhmatova cet entretien a un caractère existentiel et salutaire, permettant de supporter l'existence clandestine et de la transformer en lieu de création par excellence.

Elle fait revivre le portrait physique et poétique de ses amis disparus, évoquant les « cils sombres d'Antinoüs » en référence à ceux de Mandelstam (première préface pour le *Poème sans héros*), le « bureau de Marina » (« Réponse tardive » dans les *Couronnes des Morts*), ou reprend leurs propres images – par exemple, dans *Par le chemin de toute la terre*, la « lune non-éteinte » de Pilniak toujours témoin d'un crime qui ne s'efface pas. Dans cette commémoration poétique, elle se révèle comme le poète d'une parole de vie qu'elle partage avec les morts, toujours fidèle à

---

<sup>529</sup> « Ива », *Из шести книг*, Л-д, « Советский писатель », 1940, p. 7.

sa vocation de prêter sa voix à ceux qui ne peuvent pas parler (*Requiem* en est peut-être l'exemple le plus explicite).

### **Conclusion**

Ce silence polyphonique s'entend partout : toute l'histoire de l'œuvre akhmatovienne illustre ce paradoxe.

« La mort civile » du poète ne signifie pas la mort de sa poésie : même si sa lyre devient la « crécelle du lépreux », selon une des images akhmatoviennes, le poète continue à influencer la vie intellectuelle. À une époque où on « liquidait pour moins qu'un bout de papier »<sup>530</sup>, alors qu'elle ne pouvait pas être prononcée, encore moins inscrite sur le papier, cette poésie s'imprimait dans la mémoire des proches (l'histoire du *Requiem*), circulait parmi les détenus sur du papier à cigarette transmis au bout d'une ficelle d'une cellule à une autre<sup>531</sup> – les témoignages qu'on connaît aujourd'hui sur les formes de cette transmission clandestine de la parole sont très impressionnants.

Plus encore, reprenant les images de la *Septième Élégie* :

[Мое молчание] в музыке и в песне	Mon silence est dans le chant et la musique
И в чьей-то омерзительной любви,	Et dans l'amour ignoble d'un tel,
В разлуках, в книгах....	Dans les séparations, les livres...
В том, что неизвестнее,	Dans ce qu'il y a de plus inconnu,
всего на свете.....	sur terre.....

Ce silence imprègne toute chose. Pour le public, le silence du grand poète fait plus de bruit que n'importe quelle parole (« Il remplit la salle du tribunal », « Il appose partout son sceau »). Même le pouvoir qui l'a persécutée respecte sa force créatrice : « blâmée », Akhmatova fait pourtant partie des rares élus évacués sur l'ordre de Staline lors du siège de Leningrad.

Décidément, on ne peut faire taire un poète, ni étouffer sa voix : tous les efforts pour l'enterrer sont illusoire. Ce silence insupportable au poète, qui lui dévore l'âme, mais très commode pour les autres, reste le sien. Il nourrit l'œuvre de façon paradoxale : il est la mort du

<sup>530</sup> Brodsky J., "The Keening Muse", in : *Anna Akhmatova. Poems*. New York : W.W. Norton & Co, 1983 (préface). (Voir la traduction française in : Anna Akhmatova, *Poèmes*, Paris, Librairie du Globe, 1993).

<sup>531</sup> *Парижский вестник*, 1943, № 63, vol. II.

poète, mais lui permet de triompher de la mort, renaissant comme le *Roseau* ou trouvant, dans la ville de Kitège, une vie plus forte au-delà de la mort, ou revenant à la vie comme la « Septième Élégie » triomphale, longtemps muette et qui parvient enfin au lecteur.

## **LA POÉSIE AU GOULAG**

Maria-Luisa Bonaque, Paris

Nous avons publié l'anthologie *Le verbe et le mirador, la poésie au Goulag*<sup>532</sup> en 1998. Nous, à savoir Elena Balzamo, qui avait eu l'idée de cet ouvrage, moi-même, traductrice, ainsi que mon mari Jean-Marc Négrignat, alors maître de conférences à la faculté de Poitiers, aujourd'hui décédé<sup>533</sup>. Sylvie Archambault et Françoise Lesourd ont pris l'initiative de lui rendre ici hommage et je les en remercie vivement.

Ce livre est en partie né de la constatation d'un déséquilibre. On avait beaucoup traité des conditions matérielles de détention et aussi des valeurs morales pouvant permettre la résistance à l'inhumain, mais peu abordé la question des manques intellectuels et spirituels subis par les détenus ou des valeurs esthétiques qui pouvaient être les leurs. Nous cherchions à savoir si, dans un pays où la poésie était en temps ordinaire vécue comme essentielle, elle avait contribué, dans une situation extrême, à la résistance voire à la survie de l'individu. Et dans ce cas, dépassait-elle la fonction qu'Alexandre Soljénitsyne assignait à la littérature ? Dans son discours pour le prix Nobel, à la question de savoir ce qui pouvait fournir à l'humanité une échelle de valeurs permettant de distinguer le bien du mal, il répondait : « [...] il existe heureusement un moyen en ce monde : l'art, la littérature. Les artistes peuvent accomplir ce miracle. Ils peuvent surmonter cette faiblesse caractéristique de l'homme qui n'apprend que de sa propre expérience tandis que l'expérience des autres ne le touche pas. L'art transmet d'un homme à l'autre, pendant leur bref séjour sur la Terre, tout le poids d'une très longue et inhabituelle expérience, avec ses fardeaux, ses couleurs, la sève de la vie : il la recrée dans notre chair et nous permet d'en prendre possession, comme si elle était nôtre »<sup>534</sup>. L'écrivain atténuait toutefois sa conception en reprenant aussi la célèbre formule dostoïevskienne « la beauté sauvera le monde ».

Par conséquent pouvions-nous choisir et juger des poèmes écrits en détention selon des critères esthétiques ordinaires ? En 1996, le matériau dont nous disposions était les mémoires d'anciens détenus publiés en Occident, enrichi depuis 1985 par les publications en provenance de Russie même. Pour ce qui est des recueils purement poétiques, nous n'avions à notre disposition qu'un éventail relativement restreint et évidemment pas le vaste choix qu'offre désormais *La*

---

<sup>532</sup> Balzamo E., Négrignat J.M., Bonaque M.L., *Le Verbe et le mirador, la poésie au Goulag*, Editions de Paris, 1998.

<sup>533</sup> Jean-Marc Négrignat est décédé en 2002, alors qu'il enseignait à l'ENSLSH de Lyon.

<sup>534</sup> Soljenitsyne A., *Les droits de l'écrivain* suivi du *Discours de Stockholm*, Seuil, 1972, p. 108.

*poésie des prisonniers du Goulag*<sup>535</sup>, anthologie parue en 2005 à Moscou, mais qui inclut aussi, il est vrai, des poèmes écrits en relégation.

Notre livre donne quelques échantillons de la production poétique tolérée par les autorités, affichée dans les lieux de détention ou publiée dans leurs petits journaux. Mais c'est un aspect que nous avons peu exploité, recherchant plutôt l'authenticité d'auteurs non reconnus.

La poésie au Goulag étant évoquée dans la plupart des cas par un mémorialiste, un intellectuel donc, celui-ci laisse souvent hors champ le monde des truands. Ce dernier n'apparaît qu'épisodiquement dans notre ouvrage, notamment à travers un extrait où Varlam Chalamov analyse l'attraction exercée par Essénine sur ce monde ou encore dans le pittoresque témoignage de Vadim Delaunay<sup>536</sup>.

Comment se dessine, à travers ces Mémoires, la silhouette du prisonnier auteur de poésie ? Plusieurs témoignages nous en donnent des images saisissantes. Celui de Soljenitsyne composant des poèmes « pour ne pas remarquer ce qu'on fait subir à son corps ». Avec beaucoup d'ingéniosité et au péril de sa vie, il écrit sur des bouts de papier qu'ensuite il brûle ou bien cache ; plus tard, il se confectionne un chapelet avec des boulettes de mie de pain pour se réciter chaque jour ses poèmes et les garder en mémoire. Ou bien il écoute les longs poèmes religieux d'un codétenu dont il mémorise aussi des extraits<sup>537</sup>. Chalamov, quant à lui, clame que dix ans de travail dans les mines d'or de la Kolyma vous extirpent la poésie du corps et de l'esprit, mais affirme également qu'elle est un besoin et plaisir du corps, qu'elle passe par lui. Soljenitsyne insiste sur l'espace de liberté et de bonheur qu'offre la composition poétique et conclut qu'il a dû y avoir beaucoup de gens comme lui, bien plus qu'il n'en a émergé, car bon nombre d'entre eux sont morts jeunes. Chalamov, pour sa part, met en relief les facteurs objectifs s'opposant à la création et souligne la solitude majeure que suppose au camp l'écriture poétique. Il va jusqu'à juger mauvais les vers qu'il a lui-même produits, alors qu'il décrit magnifiquement, en poète, la

---

<sup>535</sup> *Poésia uznikov Gulaga, anthologie* [La poésie des prisonniers du Goulag, anthologie], « Materik » M., 2005, ouvrage sous la direction de S.S. Vilenskij.

<sup>536</sup> Nous avons emprunté l'essai de Chalamov V., *Essénine et le monde des voleurs* publié dans les *Récits de la Kolyma*, Maspéro, 1981, et un passage de Delaunay V., *Pour cinq minutes de liberté*, Robert Laffont, 1985.

<sup>537</sup> Cf. « Des âmes hors du commun », in : *Le Verbe et le mirador, op. cit.*, pp. 144-154 ; l'extrait reprend un passage de *L'Archipel du Goulag*, t. 3. Seuil, 1976.

façon dont les mots ont ressuscité dans son cerveau dépeuplé et sont devenus des objets, des réalités<sup>538</sup>!

Donc les poèmes composés au Goulag ont dû exister en plus grand nombre que celui dont on a aujourd'hui gardé trace et, en grande partie, ils n'ont pas été notés. Ceci pour plusieurs raisons. Outre que la poésie est un mode d'expression solidement ancré dans les mœurs, elle offre plus de facilités de composition et de mémorisation, une forme qui n'a pas besoin d'être longue et qui n'oblige pas à une transcription minutieuse de la réalité comme le récit documentaire. La création poétique a l'avantage de procurer à son auteur une sorte d'ivresse, de drogue immédiate : quand l'espoir a disparu, il reste la parole. « Ils m'ont tout enlevé : ma robe, mes chaussures, mon peigne, mes bas. Ils m'ont jetée dans ce cachot presque nue, dit Evguénia Guinzbourg. Mais ils ne me prendront pas ce poème. Ils ne le pourront jamais. Il est à moi, en moi »<sup>539</sup>. Nina Hagen-Thorn reprend cette incantation et définit sa création poétique comme une véritable victoire contre la folie : « [...] ils ne pourront rien faire de moi ! Les vers en prison sont nécessaires : ils harmonisent la conscience dans le temps. L'homme s'évade de la prison en prenant possession du temps comme si c'était de l'espace. Ceux qui creusent dans leur conscience jusqu'à la couche du rythme ne perdent pas la raison. Et les cristaux de neige sous la lanterne dansent dans le rythme eux aussi. Blancs sur fond de ciel noir. Qui possède le rythme se sent libre... Ils ne peuvent rien faire de moi »<sup>540</sup>.

Quant aux simples « lecteurs » ou « auditeurs » de poésie, leurs contacts avec elle, comme d'ailleurs avec d'autres formes d'art ou de culture, sont encore plus épisodiques et fragmentaires. Ils sont soumis aux circonstances, au hasard des rencontres (tel cet écrivain de Smolensk qui a conservé par miracle un cahier avec des sonnets de Shakespeare, ce qui va permettre leur traduction en russe et en tchouvache<sup>541</sup>), soumis au hasard des trouvailles dans de pauvres bibliothèques ou dans des lieux à l'abandon (tel ce vieux bouquin tout déchiré de Baratynski découvert par Chalamov<sup>542</sup>). Certes le caractère fragmenté et lacunaire de cette « bibliothèque » où la mémoire des vivants venait à la rescousse de celle que véhiculaient les textes imprimés

---

<sup>538</sup> Chalamov V., « Maxime » in : *Récits de la Kolyma*, Verdier, 2003, p. 522 : « Je fus épouvanté, abasourdi quand dans mon cerveau, oui, là, je m'en souviens parfaitement, sous l'os pariétal droit, naquit un mot qui ne convenait pas du tout à la taïga, un mot que je ne compris pas moi-même, sans parler de mes camarades. Je criai ce mot : Maxime ! Maxime ! J'éclatai de rire. Maxime ! criai-je directement au ciel du Nord, envahi par une double aurore [...] »

<sup>539</sup> Guinzbourg E. S., *Le Vertige*, Seuil, 1967, p. 211.

<sup>540</sup> *Le Verbe et le mirador*, op. cit., p. 138.

<sup>541</sup> Fink L., « Pensez au sort de Lavoisier ! », in : *Le Verbe et le mirador*, op. cit., pp. 132-134.

<sup>542</sup> Chalamov V., « Trois poèmes commentés par l'auteur », in : *Le Verbe et le mirador*, op. cit., pp. 166-167.



pouvait rendre la rencontre émotionnelle plus intense. Les frustrations plus fortes aussi. On se prend évidemment à rêver de quelqu'un qui aurait pu étendre à tout l'archipel cette petite enquête que faisait pour lui-même Chalamov. Selon lui, indépendamment de la situation et du milieu social de ses interlocuteurs, son enquête aboutissait toujours au même résultat : en réponse aux questions « quelle poésie vous revient en mémoire ? » et « quel poète ? », dans 90% des cas, ses interlocuteurs récitaient le même poème enfantin de N. Nekrassov ou encore son « *Hier j'ai ouvert la porte de ma geôle...* ». Pour notre part, nous avons vu revenir souvent sous la plume des mémorialistes outre celui de Nekrassov les noms de Pouchkine, Polonski, Tioutchev, Blok, Goumiliou, Essénine, Pasternak, Mandelstam...

Ce ne sont pas toujours les descriptions d'une expérience similaire à la leur, le besoin d'identification que recherchent les récitants, auditeurs ou lecteurs de poésie. Evguénia Guinzbourg se souvient d'un poème de Nekrassov justement !, mais il lui rappelle trop douloureusement sa propre situation et elle s'efforce de le chasser de son esprit<sup>543</sup>. Donc, première fonction possible de la poésie en situation d'enfermement : permettre une évasion d'un réel trop inhumain. Évasion spatiale et temporelle. Vadim Kozovoï a une très belle formule : « Entre deux points de douleur, la poésie est la voie la plus courte. Courte tellement qu'à son coup solitaire tombe décapité le temps »<sup>544</sup>.

Les circonstances peuvent alors modifier profondément les goûts. Ainsi, Michel Heller se découvre une prédilection pour les romantiques Lermontov et Blok, alors que son auteur préféré avant la prison était Pouchkine.

Sont aussi décrits des phénomènes plus contradictoires : une institutrice récite par cœur à ses compagnes tout *Eugène Onéguine*, et, comme le note Elinor Lipper, « jamais la musique des vers de Pouchkine n'a été accueillie avec plus d'avidité »<sup>545</sup>. La fascination pour le monde totalement différent d'une aristocratie *dandy* et blasée, en un lointain début du XIX<sup>e</sup> siècle, se mêle au plaisir de retrouver un texte familier, ce qui tend à corroborer l'idée que la poésie offre un moyen sûr de maintenir un lien entre le moi antérieur et le moi prisonnier. Se remémorer ou entendre dire des textes manifeste un *continuum* de la personnalité, s'oppose à la désagrégation du moi. Le détenu, testant sa mémoire, se démontre qu'elle fonctionne et qu'il est encore bien vivant. E. Guinzbourg va jusqu'à affirmer que la poésie de Pasternak est vitale pour elle. Et il est

---

<sup>543</sup> *Le Vertige, op.cit.*, p. 37.

<sup>544</sup> Kozovoï V., *Hors de la colline*, postface de Maurice Blanchot, Hermann, 1984, p. 119.

<sup>545</sup> Cf. Lipper E., « Les roses de Tourgueniev », in : *Le Verbe et le mirador, op. cit.*, p. 60.

émouvant de découvrir, par ailleurs, grâce au témoignage d'Olga Ivinskaïa que Pasternak aurait aimé apprendre bien plus tôt que sa poésie avait cette importance fondamentale pour certains prisonniers, car cela l'aurait grandement aidé lui-même à vivre<sup>546</sup>.

Evguénia Guinzbourg, se retrouvant enfin seule dans la chambre d'une ferme laitière, constate :

« ... comme mon âme s'est atrophiée dans l'alternance de travail physique automatique et des affres du service médical ! Je crois bien que j'avais cessé de me réciter des vers. Mais ici je vais souffler. Je vais redevenir moi-même. Et dans le silence, les vers reviendront... O, isolement béni [...]

O silence, la plus belle des choses

Que dans ma vie j'aie jamais entendues... »<sup>547</sup>

La poésie au milieu du vacarme et en pleine promiscuité de masse a besoin de silence, elle le crée, le silence, l'appelle et le sculpte.

La poésie a des effets semblables à ceux de la prière. La plupart des intellectuels, du moins ceux qui sont déportés sous Staline, sont athées et ne prient pas. Le poème énoncé dans le for intérieur de chacun favorise le recueillement, apaise physiquement et psychiquement. Et un bon nombre de témoignages attestent que récité pour le groupe, il permet une communion avec les autres, y compris parfois même avec les bourreaux<sup>548</sup>.

On pourrait aussi formuler cela de la façon suivante : la poésie tend à empêcher l'atomisation du monde, à l'ordonner, à lui conférer une consistance et des couleurs personnelles, non imposées. Robert Antelme avait cette définition frappante de l'expérience concentrationnaire : « L'Enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueulis d'ivrogne »<sup>549</sup>. On perçoit mieux comment la poésie vient, au cœur de l'inhumain, avec sa structure, le retour régulier de ses rimes, ses scansiones donner forme et harmonie au temps. Paradoxalement, son pouvoir subversif réside ici dans cette réappropriation, dans cet ordonnancement.

### ***Quelques remarques, à présent, sur les textes poétiques traduits dans notre anthologie.***

---

<sup>546</sup> Cf. Ivinskaïa O., « C'était une lettre de Pasternak », in : *Le Verbe et le mirador*, op. cit., p. 92.

<sup>547</sup> Guinzbourg E., *Le Ciel de la Kolyma*, Seuil, 1980, pp. 65-66.

<sup>548</sup> Cf. par exemple l'amadouement, puis l'admiration enthousiaste du chef de convoi quand il entend E. Guinzbourg réciter par cœur d'innombrables vers, in : *Le Vertige*, op.cit., pp. 281-285.

<sup>549</sup> Antelme R., *L'espèce humaine*, Gallimard, 1957, p. 141.

L'*extrême* risque de nous entraîner à sa suite et nous amener à une opposition trop simpliste Soljénitsyne/Chalamov (soit le camp mène l'homme à se surpasser, et le travail bien fait et la poésie y sont les plus hautes victoires de l'esprit, soit le camp réveille les pires instincts en l'homme, et un animal n'écrit pas de vers).

Mais la poésie d'enfermement que nous avons lue montre que même dans une situation extrême il existe aussi une autre voie. Face à la falsification criante de la vérité dont ils viennent d'être victimes (fausses accusations, procès truqués, ou justice expéditive, sans qu'il y ait même formulation), les poètes vont, en réponse, plaider, clamer l'innocence, mettre en mots l'injustice, vouloir rétablir la vérité. Ils le feront dans l'urgence et au péril de leur vie, d'où toute une série de poèmes spontanés et sincères, donnant à voir et sentir l'inhumain et qui ne valent que parce qu'ils affichent des réalités que la terreur veut occulter, affirment la résistance d'une langue que la propagande ne cesse de défigurer, et assurent ainsi la permanence de valeurs que la nouvelle idéologie cherche à dissoudre.

On est bien loin des préoccupations d'un poète en liberté et en temps de paix qui recherche des accords nouveaux, des intonations inouïes et veut atteindre l'étrangeté de la langue. Si on attend de la poésie « la rupture d'un Dire réfractaire au déjà dit »<sup>550</sup>, on sera généralement déçu par cette poésie concentrationnaire, peut-être parce que ladite rupture s'étant déjà produite lors de la période révolutionnaire, les poètes préfèrent revenir à l'antérieur plutôt que de se lancer dans une insurrection langagière nouvelle. Ou alors tout simplement, celle-ci exigerait une énergie qu'ils n'ont plus et que seuls ont pu garder, face à des situations hautement tragiques, des poètes jouissant d'une certaine liberté objective comme Tsvétaïéva, Pasternak ou Akhmatova.

Du coup, quand la poésie échappe à ces nécessaires vertus testimoniales, quand elle s'élabore richement et cherche à lier le vécu personnel à une tradition qui le légitimerait, qui le rattacherait à l'Histoire, elle force notre admiration : tel ce beau poème de Chalamov sur la boyarine Morozova<sup>551</sup> ou cet autre sur l'exécution des *Streletsy*<sup>552</sup> ou encore ce groupe de sonnets dont les auteurs se prétendaient les traducteurs, les attribuant facétieusement à un poète gascon du XVI<sup>e</sup> siècle, faiseur d'épigrammes, amoureux du beau sexe et bretteur, qui voit sa joyeuse

---

<sup>550</sup> in : *Hors de la colline*, op. cit., p. 121.

<sup>551</sup> Chalamov V., *Kolymskie tetradj* [Cahiers de la Kolyma], « Versty », M., 1994, p. 66.

<sup>552</sup> *Le Verbe et le mirador*, op. cit., pp. 162-163.

insouciance soudain brisée par la Saint Barthélemy<sup>553</sup>. Ce courant poétique brillant d'imagination, d'esprit ou d'humour est minoritaire, en général et dans notre recueil, mais il existe bel et bien.

L'Anthologie récemment publiée à Moscou présente certains poèmes où passe un souffle métaphysique et religieux<sup>554</sup> quasiment absent des textes de la nôtre. S'y exprime aussi dans sa préface le ferme espoir de voir encore surgir des voix poétiques inconnues. Faut-il partager cet optimisme ? Je ne sais. Certes, le *Requiem* d'Anna Akhmatova, écrit en 1940, a circulé grâce à la seule mémoire de sept amis et mis vingt-deux ans avant d'être retranscrit sur papier...

Permettez-moi pour conclure de vous faire entendre une assez longue citation de Jean-Marc Négrignat :

« Le fossé culturel entre le peuple et les élites est un des ressorts essentiels de l'histoire russe depuis trois siècles. L'importance de la grande poésie russe dans la constitution d'une identité nationale tient précisément au fait qu'elle représente, depuis Pouchkine, une valeur de consensus entre peuple et intelligentsia. En même temps, elle marque l'entrée de la culture russe dans la culture universelle. Ces deux dimensions de la poésie en Russie se retrouvent dans les textes réunis dans cette anthologie.

Le soviétisme lui-même, en effet, a été une tentative de résoudre la question de l'unification de la société russe : la réponse du despotisme messianique et niveleur. Et s'il est des institutions qui ont rapproché par la contrainte peuple et intelligentsia, ce sont bien les baraques et les chantiers du Goulag. Ce dont témoignent les intellectuels qui ont rapporté leur expérience de la poésie dans les camps, c'est que celle-ci était capable, en des moments rares, mais essentiels, de transfigurer la promiscuité forcée en communion authentique, de transcender la souffrance partagée par une affirmation de l'esprit, capable, comme on le voit chez Evguénia Guinzbourg, d'attendrir le géôlier le plus obtus, ou, comme l'évoque Chalamov, d'émouvoir pour un temps le truand le plus endurci. En ce sens, l'expérience du Goulag a bien contribué à entretenir la sacralité quasi liturgique de la poésie dans la conscience nationale russe.

En même temps, l'intelligentsia dans les camps ne se dissolvait pas dans le peuple, comme l'y poussait la logique du soviétisme : elle restait elle-même, car elle savait raviver sa référence à la culture universelle, reliant par mille voies son expérience immédiate à la poésie de Shakespeare ou de Goethe, à l'image de Ronsard ou d'Aubigné, et plus généralement au

---

<sup>553</sup> Haron Jakov, *Zlye pesni Gijoma Dju Ventré* [Les chansons furieuses de Guillaume Du Vintrais], M., 1989. Traduction de certains sonnets de Haron Iakov in : *Le Verbe et le mirador*, op. cit., pp. 170-179.

<sup>554</sup> Je pense notamment à « Venok sonetov » [la Couronne de sonnets] de Lev Karsavin, in : *Poésia uznikov Gulaga*, op. cit., pp. 49-56.

destin d'intellectuels qui furent la cible, tels Lavoisier ou Giordano Bruno, de doctrinaires fanatiques. Une poignée de résistants de l'esprit conférait ainsi aux tribulations des victimes d'une hécatombe physique et morale vouée par ses instigateurs à l'oubli, le privilège amer d'une signification universelle »<sup>555</sup>.

**LA LITTÉRATURE RUSSE,  
ESPACE PRIVILEGIE DES PASSAGERS CLANDESTINS DE L'EXISTENCE**

Martine Van Goubergen, Bruxelles

*O Mensch! Gib acht!  
Was spricht, die tiefe Mitternacht?*

---

<sup>555</sup> *Le Verbe et le mirador, op. cit.*, pp. 254 -255.

*"Ich schlief, ich schlief -,  
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: -  
Die Welt ist tief,  
Und tiefer als der Tag gedacht.  
Tief ist ihr Weh -,  
Lust - tiefer noch als Herzeleid:  
Weh spricht: Vergeh!  
Doch alle Lust will Ewigkeit -,  
- Will tiefe, tiefe Ewigkeit!*

*(F.Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Das trunkene Lied, Kap. 12)*

Un brassage d'idées caractéristique de la pensée russe a fait de la littérature russe le porte-parole d'idées politiques, philosophiques, psychologiques, religieuses, sociales ou même économiques. Pourtant il s'agit bien d'une littérature à part entière qui malgré le poids des idées véhiculées n'est pas tombée dans le genre didactique ou dans ce que l'on a coutume d'appeler une littérature à thèse. Il n'est pas impensable qu'un des facteurs qui ait contribué à éviter ce piège soit la présence latente de ce sentiment d'égaré métaphysique qui depuis toujours accompagne les discours des grands auteurs russes. Ce malaise existentiel s'exprime entre autres par l'impossibilité de donner corps à un héros positif capable de susciter la sympathie inconditionnelle du lecteur. Par contre, les anti-héros, eux, foisonnent et se multiplient, allant du personnage blasé au personnage démoniaque, en passant par le paresseux invétéré, l'alcoolique incorrigible, le médiocre indémodable, ... et tant d'autres.

L'histoire de la littérature a regroupé ces personnages sous deux catégories dominantes : celle de l'archétype de « l'homme de trop » [lišnyj čelovek] et celle de l'archétype de « l'homme du sous-sol » (ou de la clandestinité) [podpol'nyj čelovek].

En général l'*homme de trop* est considéré comme un phénomène social indissociable de la réalité russe du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'époque déjà, Biéliniski avait cru découvrir la cause du malaise de l'*homme de trop* dans l'oisiveté de la noblesse gâtée. Et encore de nos jours nous expliquons à nos étudiants que l'*homme de trop* est un personnage blasé et nous croyons avoir tout dit. Mais puisque tout le monde semble accuser la noblesse russe d'être à l'origine de ce mal étrange, examinons ce qui, dans ce genre de vie, a pu amener nos héros à se sentir « de trop ».

S'il s'agit d'absence de problèmes réels, comme nous pourrions être tentés de le croire, il faut éliminer le cas d'Oblomov et de Raskolnikov qui sont bel et bien confrontés à des problèmes d'ordre pratique et matériel. Si c'est une forme d'ennui due au mode de vie des riches qui se trouve être à l'origine de la maladie, nous ne comprenons pas pourquoi Pétchorine qui connaît une vie tellement aventureuse en est également atteint. Un autre motif souvent avancé est celui du déracinement culturel, celui de la tension entre l'apport étranger occidental et le fond russe ancestral. Mais pourquoi, comme le fait remarquer Richard Peace<sup>556</sup>, limiter la problématique de *l'homme de trop* au contexte social, et qui plus est, au contexte social russe, alors que, déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, le cri déchirant de Hamlet – *to be or not to be ?* – résume tout le malaise existentiel qu'essayera de dépeindre la littérature russe du XIX<sup>e</sup> siècle ? Et, de fait, pour peu que nous dépouillions de ses attributs folkloriques *l'homme de trop*, nous le reconnaissons d'emblée pour l'avoir rencontré à maintes reprises dans notre littérature occidentale. Don Quichotte, n'est-il pas à sa façon un homme inutile, isolé de son contexte quotidien ? Quand, plus tard, Camus parlera d'*étranger*, ne s'agira-t-il pas d'un quasi-synonyme d'*homme de trop*, homme en marge, homme inutile. Et la *Nausée* de Sartre n'exprime-t-elle pas ce sentiment que ressentent tous ces personnages en porte-à-faux avec leur entourage ? Or dirions-nous de ces derniers qu'ils illustrent une thématique d'ordre social ? Non, en ce qui les concerne, aucun doute ne subsiste à nos yeux : il s'agit évidemment d'un questionnement d'ordre existentiel.

D'ailleurs, au sein même de la littérature russe, nous voyons ternir les couleurs sociologiques qui accompagnent le syndrome de *l'homme de trop*, et évoluer la dimension métaphysique qui finalement éclate avec plus de violence dans la bouche de *l'homme du sous-sol*, mis en scène par Dostoïevski. Qui plus est, au sein même de l'œuvre de Dostoïevski nous voyons progresser ce mal métaphysique dont souffre *l'homme du sous-sol*. Si, dans un premier temps, nous voyons ce personnage se fâcher, se démener, hurler et piétiner, il n'en reste pas moins vrai que ce 'déballage' de haine et de ressentiment demeure somme toute relativement inoffensif. Il n'en va pas de même quand Raskolnikov passe à l'acte et tue sans réelle motivation. Il a beau se parer d'un certain prétexte, personne ne s'y trompe : l'argent de la vieille usurière n'a aucune signification réelle. Stavroguine et Ivan Karamazov, eux, ne se préoccupent même plus de prétextes. Ils savent qu'ils tuent gratuitement, sans aucune raison, ni même envie de tuer. D'ailleurs ils ne tuent même plus de leurs propres mains. Ils font tuer ou plutôt ils laissent tuer.

---

<sup>556</sup> Peace R., « The nineteenth century : the natural school and its aftermath, 1840-55 », in : Moser C.A., *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge University Press, 1992, p. 212-213.

La négation est de plus en plus forte. Le *to be or not to be*, devenu refus de vivre et d'agir chez les *hommes de trop* est devenu chez l'*homme du sous-sol* un refus capable de tuer. Et pourtant il s'agit toujours du même refus, mais... la maladie a évolué. L'homme blasé est devenu un personnage satanique. Même un auteur comme René Girard, qui démonte pourtant tous les mythes rassurants concernant la violence humaine, nous dit :

« Stavroguine pour être compris doit être envisagé dans son rôle de modèle et dans ses rapports avec ses 'disciples'. Pour saisir la signification de ce héros, il ne faut pas l'isoler de son contexte romanesque, il ne faut pas se laisser fasciner avec tous les Possédés par sa grandeur satanique (...) il ne faut pas hésiter à reconnaître en lui une figure de l'Antéchrist »<sup>557</sup>.

Mais cette grandeur satanique qui risque de nous fasciner, qu'est-elle au juste? Par quoi et pourquoi nous laisserions-nous fasciner? Qu'y a-t-il dans le personnage de Stavroguine qui pourrait forcer notre admiration, ou tout simplement, notre compréhension?

Faisons un bond en avant d'une soixantaine d'années. Nous retrouvons la grandeur satanique dans tout son éclat en la personne du professeur Woland dans le roman de Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*. Ce qui distingue ce roman de l'ordinaire est le fait que le diable y est un personnage positif, peut-être même est-ce ce héros positif que s'est éreintée à chercher la littérature russe. Professeur Woland n'a rien de commun avec le Méphistophélès du Faust de Goethe. Son rôle de Tentateur, de Séducteur, de Malin se résume à celui d'un prestidigitateur qui taquine son public au cours d'un spectacle burlesque. Il n'est même pas une métaphore du mal. Il est tout simplement, comme il le dit lui-même, l'ombre de la lumière au service de lumière. Il vient secourir la voix de la clandestinité, incarnée par le *Maître* qui dans son sous-sol a écrit l'histoire de Ponce Pilate et du même coup sanctionné l'existence du Christ.

Mais si le diable en personne se révèle être un héros positif au service du bien, si son discours vient couronner les balbutiements des *hommes de trop* et les blasphèmes des *hommes du sous-sol*, qu'en est-il du mal ? Qui est l'ennemi ? Qui sont les bons et les méchants des histoires de notre enfance ?

---

<sup>557</sup> Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 65.



Pour y voir clair, il nous faut d'abord essayer de diagnostiquer le mal dont souffrent nos héros négatifs et essayer de comprendre contre qui sont dirigés leur dégoût, leur révolte, leur colère. Leur mal est-il d'ordre socio-culturel, d'ordre sentimental ou d'ordre existentiel ?

Tchatski, le personnage de Griboïedov, était le premier à avoir sonné l'alarme en exprimant son écoeurement face aux sots imitateurs de la culture européenne, mais face aussi aux coutumes barbares et cruelles de ses propres ancêtres. La rapidité avec laquelle ce personnage se voit psychologiquement éliminé du jeu social, l'accule dans une position d'isolement existentiel dont il essaye de sortir en s'agrippant à l'universel « Beau et Sublime » qu'il a trouvé chez Goethe et Schiller. Il transmet ses espoirs à Lenski qui, fort de ces nouvelles valeurs universelles rêve d'un monde meilleur. Mais ces valeurs se trouvent être un mirage. C'est ce que nous dévoile Onéguine, l'autre face de Lenski, son double inévitable qui triomphera de lui. Onéguine a compris que Schiller n'est qu'une consolation illusoire, que l'homme ne fait pas partie d'un ordre beau et sublime, surplombant et unifiant les différentes cultures. Il n'a donc aucun recours. Il contemple de l'extérieur ces cultures d'est et d'ouest, ces soi-disant valeurs universelles dans lesquelles il n'arrive pas à s'inscrire et il se sent « de trop ».

On comprend mieux pourquoi, arrivé à ce stade de l'analyse, le critique littéraire a cru comprendre que le malaise de l'*homme de trop* était tout simplement dû au déracinement de la noblesse russe. Mais nous voici arrivés à Biélinki (qui malgré ses attaques à l'encontre des *hommes de trop*, en était lui-même un spécimen remarquable). Que nous dit-il ? Que l'erreur a été de se tourner vers des rêves romantiques et des envolées sentimentales alors que seule la vérité scientifique et objective offre des garanties pour un avenir heureux et une société juste. Les fils s'opposent aux pères, Bazarov se détourne de la poésie et se penche sur l'analyse de grenouilles. Mais alors que son approche scientifique de la vie aurait dû le rapprocher de cette vie, il n'échappe pas à ce sentiment de désabusement qui le sépare des autres. Au contraire, nous voyons encore s'approfondir le fossé entre l'*homme de trop* et les autres. Mis à part les personnages de Dostoïevski qui enverront au diable tous ces logarithmes, les générations suivantes mettront longtemps avant de relever le doute dangereux qui rongait l'âme de Bazarov. Ils se précipiteront sur l'idée de grenouille, en déduiront tout un système et un nouvel ordre social.

Si, au départ, le malaise de l'*homme de trop* peut en effet être diagnostiqué comme étant dû à une crise culturelle, il est important de comprendre les mécanismes de celle-ci. Cette crise

culturelle est due à la découverte du fonctionnement de la vie en société qui est axée sur la coexistence pacifique. Pour maintenir la paix, il faut canaliser autant que se peut la violence inhérente à l'être humain. Il faut établir des règles de jeu. Ces ensembles de règles, que nous appelons cultures, diffèrent d'une société à l'autre tout en se recoupant en ce qui concerne les points essentiels. Pour que ce jeu de la culture puisse être joué et sauvegarde ainsi la paix sans laquelle la coexistence deviendrait impossible, il est nécessaire et légitime que soient écartés du jeu les mauvaises volontés, les fous et les participants à des jeux parallèles provenant d'une autre culture. Non seulement il faut les écarter, mais il ne faut même pas écouter ce qu'ils disent, sinon l'arbitraire du jeu risquerait d'apparaître clairement, ce qui le mettrait dangereusement en cause. Or le passage du nécessaire à l'arbitraire est douloureux. Mais une fois l'arbitraire révélé, il est impossible à l'être humain de se contenter de ces vérités fragiles et relatives. C'est pourquoi il se met à la recherche d'autres pistes de pensées parmi lesquelles figurent la philosophie et la littérature. Ces pensées veulent s'articuler sur un autre registre que la logique culturelle. Au lieu de suivre les catégories guerre/paix, elles se sont donné pour tâche de se référer aux catégories vrai/faux. Elles nous entretiennent de vérités éternelles, immuables, belles et bonnes auxquelles doivent aspirer nos âmes si elles cherchent autre chose au-delà de la coexistence pacifique. L'universalité doit remplacer le culturel. L'Amour du prochain doit remplacer les relations dictées par le jeu culturel. Et cet Amour pur et désintéressé ira bien entendu en tout premier lieu aux malheureux, aux victimes innocentes et aux incompris.

Si la critique contre ce genre de sentiments romantiques est tellement répandue et si les attaques qu'on leur adresse sont tellement virulentes, ne serait-ce pas que chacun, en son for intérieur, a été, à un moment donné de sa vie, un Lenski aux aspirations élevées, un Che Guevara aux rêves bouillonnants ? Et la réaction n'est-elle pas due à la désillusion et à la honte de s'être ainsi laissé prendre à un enthousiasme juvénile ? D'ailleurs le premier et aussi le plus féroce des adversaires du « Beau et du Sublime », le premier à avoir utilisé ces termes entre guillemets, est Dostoïevski, qui avait probablement été avant cela le plus enthousiaste défenseur du « dernier des hommes ». Il commence sa carrière par le roman *Les Pauvres Gens* pour en arriver, à la fin de sa vie, aux *Démons*. Les titres des romans, à eux seuls, en disent long. Or, si la sortie hors de l'ordre culturel était déjà bien difficile pour l'être humain, la perte des illusions romantiques laisse, elle, des cicatrices indélébiles. L'Amour démasqué peut donner naissance à l'amertume et à la haine. La seule piste qu'il reste alors est celle des vérités objectives et démontrables, des vérités tangibles et scientifiques, les seules à assurer un fondement solide pour une société juste dans

laquelle chaque homme participera au bonheur universel... C'était ne pas compter avec Dostoïevski et son gentleman dénué d'élégance, au visage rétrograde et railleur.

« Alors... on verra s'établir de nouveaux rapports économiques qui seront, eux aussi, fixés avec une précision mathématique, si bien que toutes les questions s'évanouiront aussitôt, pour la bonne raison qu'on aura découvert toutes les solutions. Alors on édifiera un vaste palais de cristal [...] Je ne serais donc nullement étonné, si au milieu de cette félicité, se dressait soudain un gentleman dénué d'élégance, au visage, 'rétrograde' et railleur, et qui nous dirait en mettant les poings sur les hanches : Eh bien, messieurs ! Ne jetterons-nous pas à bas, dans la poussière, d'un seul coup de pied, tout ce sage bonheur, rien que pour envoyer les logarithmes au diable et pouvoir recommencer à vivre selon notre sottise fantaisie ? »<sup>558</sup>

Or si un seul homme, aussi répugnant soit-il, ne se sent pas concerné par l'édifice humanitaire parfait, il faut avouer l'échec de l'humanisme. Il faut tout recommencer, repartir à zéro et voir quelles sont les erreurs que l'on a commises, les vérités que l'on a négligées et les mensonges que l'on a laissé s'introduire. Malheureusement, en misant sur la 3<sup>e</sup> option, la société a joué sa dernière carte et ne peut plus se permettre d'écouter les récriminations de l'*homme du sous-sol*.

Résumons le diagnostic établi : il est clair que nos anti-héros se sentent étrangers, d'abord dans leur culture qui leur paraît trop exiguë, puis dans une ambiance de fraternité universelle qui leur paraît dénuée de fondement et de réelle substance, et enfin dans une société, construite à partir de principes objectifs, mathématiques et scientifiques, dont ils se sentent exclus. Tous les efforts mis en place par les hommes pour essayer de répondre au cri de désarroi de l'être humain face à sa condition humaine semblent impuissants à pallier l'amertume et la rancœur des *hommes de trop* et des *hommes du sous-sol*. Dès lors, leurs arguments sont étouffés et leurs voix sont condamnées à la clandestinité la plus totale. Les *hommes de trop*, les *hommes du sous-sol* seront désormais définitivement bannis de cette société en marche vers un avenir radieux.

Mais la vie n'a de cesse de nous étonner et curieusement l'interdit prononcé à leur égard va agir comme un baume sur les blessures de ces hommes ostracisés. Le sous-sol qui, chez Dostoïevski, était l'antre de la haine, évolue dans la clandestinité et devient, chez Boulgakov, le refuge de l'amour. C'est dans le sous-sol de l'Arbat que le *Maître* écrit son roman. C'est là que

---

<sup>558</sup> Dostoïevski F., *Le sous-sol*, trad. B.de Schloezer, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 705.

lui vient l'inspiration, c'est là que vient le retrouver Marguerite. La pensée souterraine du *Maître* relance le débat que l'on croyait clos. Nous sommes au vingtième siècle et les questions posées au XIX<sup>e</sup> se heurtent à de nouveaux éléments, à de nouvelles intuitions. Le souterrain s'est transformé, la tanière est devenue abri. Le *Maître* ou notre nouvel *homme du sous-sol* consacre son livre à Ponce Pilate et plus particulièrement au mal de tête de Ponce Pilate. Et, à notre grand étonnement nous voyons Ponce Pilate, le représentant de la société, de l'ordre établi, qui décide de ce qui est mal et de ce qui est bien, réduit à son tour à la condition d'*homme de trop*, d'âme errante, d'homme solitaire et incompris. Par son lavement de mains, il s'est lui-même distancié de cette société qu'il représente. Son mal de tête l'éloigne et le coupe de son entourage. C'est la tête de la pyramide sociale qui a mal et qui fait le mal. Et en perdant la tête, l'ordre extérieur perd également la face, perd son autorité. Le bien n'est plus le bien et le mal n'est plus le mal. Privée de sérieux, la société n'est plus qu'une mascarade vaudevillesque. Et c'est comme telle que l'aborde le Professeur Woland ou le diable en personne. Dès le début du livre c'est aux fondements mêmes de cette société que Woland s'attaque, en tournant à la dérision les principes positivistes de l'édifice social et des suppôts du pouvoir. Le rédacteur en chef du journal littéraire, porte-parole de la philosophie officielle de la société, perd, lui aussi, la tête, au sens littéral et figuré. En la personne de Ponce Pilate, l'ordre établi a mal de tête, en celle de Berlioz, il est décapité.

De Jérusalem à Moscou, c'est bien l'entière de l'humanité qui se voit compromise. Ce n'est pas uniquement la société soviétique de l'époque stalinienne qui est visée. C'est la société en général. Ce sont les racines mêmes de toutes sociétés qui sont remises en cause, ce sont les tentatives humaines d'établir un mode de vie harmonieux qui sont ébranlées. Cette crise de l'humanisme, nous la connaissons évidemment aussi dans la pensée occidentale, mais son évolution a été plus lente, car plus naturelle. C'est sur plusieurs siècles que s'étend en Occident la crise de l'humanisme et ses trois étapes de désillusion : la crise culturelle, la crise de l'idéalisme et la crise des solutions positivistes

Déjà, au Siècle des Lumières, Montesquieu nous mit en garde contre l'arbitraire culturel. Les grands auteurs de l'époque du réalisme nous ouvrirent les yeux sur les dangers de l'idéalisation. Quant aux utopies socialistes, même sans Huxley et Orwell, chacun avait compris qu'il valait mieux les confiner dans des textes sans jamais les laisser rejoindre la réalité. Ces vérités démystifiantes, les Européens s'y sont habitués et elles ne les perturbent pas outre mesure. Et c'est précisément l'habitude qui rend plus difficile la détection de certains liens de cause à

effet, qui apparaissent plus clairement dans le cas de la pensée russe, étant donné que les arguments et les contre-arguments s'y suivent avec une rapidité étonnante et souvent sous forme caricaturale. L'ampleur et la rapidité du processus sont probablement dues, non pas tant au tempérament excessif du Russe qu'à l'élément artificiel qui a joué un rôle considérable dans l'histoire de sa culture. Tandis que chez nous les pensées mûrissaient lentement, connaissaient leur évolution naturelle, puis provoquaient, parfois beaucoup plus tard, les réactions inévitables, les Russes, eux, reçurent notre culture toute prête et « en condensé ». C'était comme un cadeau, un coffre plein de surprises et plein d'espérances dont l'entourage frivole du tsar retira d'abord robes, chapeaux et uniformes. Ensuite les Tchatski et les Lenski se précipitèrent sur les Byron, les Goethe et les Schiller. Biélinisky et Herzen trouvèrent au fond du coffre les livres des jeunes hégéliens, de Saint-Simon et de Fourier. Mais bientôt le cadeau se révéla être un cadeau empoisonné et les premiers atteints furent les *hommes de trop*.

Chestov résume cette pensée comme suit :

« Nous (les Russes) absorbâmes en fort peu de temps, par doses massives, ce que les Européens avaient ingurgité lentement, au cours de plusieurs siècles, avec cette gradation qui neutralise les effets des poisons les plus violents. Ainsi transplantée chez nous, la culture exerça une action fort dangereuse. Il suffisait à un Russe de respirer ne fût-ce qu'un peu l'air de l'Europe, pour qu'aussitôt la tête se mît à lui tourner »<sup>559</sup>.

Le malaise de l'*homme de trop*, la révolte de l'*homme du sous-sol*, puis la clandestinité du *Maître* révèlent le mal profond, le mal existentiel dont nous parle, dont ne cesse de nous parler la littérature.

Les grands tragiques grecs, Shakespeare et tant d'autres n'ont fait que dire et répéter que nous ne sommes dans ce monde que des passagers clandestins, des *hommes de trop*. Mais suite aux cris de désespoir d'Hamlet, et faute de réponse de la part de l'humanité, le passager clandestin de la littérature occidentale, toujours présent, certes, mais escamoté, s'est finalement caché dans les pages de Robbe-Grillet. Il se cache derrière des jalousies, il n'a ni nom, ni visage. Fort de ce que lui a enseigné Sartre, il espère échapper à l'enfer en se déroband au regard des autres. C'est lui qui regarde et qui dirige notre regard. Personne n'a prise sur lui, ni son entourage, ni le lecteur, ni même son auteur. La peur d'être vu l'a rendu invisible.

---

<sup>559</sup> Chestov L., *Sur les Confins de la vie*, Paris, Flammarion, 1966, p. 217.

Par rapport à la littérature occidentale, la littérature russe présente l'avantage de non seulement connaître et reconnaître ce statut de clandestinité de l'homme, mais aussi de l'identifier et de le nommer. Elle a généreusement ouvert ses portes aux passagers clandestins de l'existence. Elle a mis à leur disposition ses sous-sols. Elle a débusqué leurs ennemis jusque dans cet enfer qui finalement s'est révélé n'être qu'un bal masqué.

## **LA CLANDESTINITE DU HEROS DE VLADIMIR MAKANINE**

Isabelle Després, Grenoble

Le clandestin, ce voyageur sans billet, est condamné à se cacher. Tout particulièrement dans la culture russe cette notion recoupe, et recouvre en partie, celle d'anticonformisme et de dissidence. De fait, elle est à rapprocher de celle du « sous-sol », telle que Fiodor Dostoïevski l'a introduite dans ses fameuses *Notes du sous-sol*. Or il est un écrivain russe contemporain que ce thème, et le dialogue avec Dostoïevski, ne cessent d'inspirer, si ce n'est d'obséder : il s'agit de Vladimir Makanine.

Né en 1937, il a été un écrivain reconnu dans les années 1980, même s'il était critiqué pour son manque de fermeté idéologique<sup>560</sup>. Ni dissident, ni officiel, Makanine était, pourrait-on dire, un clandestin dans le monde littéraire soviétique<sup>561</sup>. Dans les années 1990, contrairement à d'autres, il continue à publier, malgré les bouleversements idéologiques, politiques et économiques. Influencé par les innovations post-modernismes, son style évolue, son écriture devient plus ardue, heurtée, profondément métaphorique, riche de références littéraires intertextuelles. Pour exprimer la rupture et le désarroi, il a parfois recours au fantastique, comme c'est le cas dans le roman *La brèche* et dans le récit *Une bonne histoire d'amour*. Par la suite, tout en revenant à une certaine forme de réalisme lui permettant de sonder la société post-soviétique, Makanine n'évite pas la dimension freudienne de ses images à forte valeur métaphorique. Dans le court récit *Une table avec tapis et carafe au milieu* et dans les romans *Underground ou Un Héros de notre temps* et *La frayeur*, l'auteur fouille l'inconscient de son personnage, creuse les profondeurs de son âme, qui se révèlent à travers le langage, à travers la littérature. « Fouiller », « creuser », la langue elle-même fait jaillir cette métaphore qui occupe une place prépondérante dans les œuvres de Makanine, celle de la fouille et de l'enfouissement. Elle se réalise d'abord dans le récit *La brèche*.

En écrivant ce récit en 1991, à une période charnière en Russie, Makanine semble avoir anticipé l'atmosphère de pénurie et de pessimisme, caractéristique des années qui allaient suivre. Mais on y voit surtout une parabole sur le passé, sur la vie en URSS, sur la dissidence et sur l'exil des intellectuels. En effet, Klioutcharev, le personnage de Makanine, se trouve dans un monde dévasté, comme après une catastrophe nucléaire ou une guerre civile. Les rues sont noires, vides, il n'y a plus de transport en commun, et des foules de gens miséreux errent à la recherche de nourriture. Mais le héros connaît un passage étroit, un conduit creusé dans la terre qui donne accès à un monde souterrain. Contrairement au sous-sol dostoïevskien, celui de Klioutcharev est un cabaret bruyant, animé, peuplé de personnes amicales qui ont une réelle curiosité de ce qui se passe dans le monde d'en haut. On reconnaît vite, dans cette société vivant dans le confort et

---

<sup>560</sup> Voir le célèbre article du critique Igor Dedkov dans *Literaturnoe Obozrenie* sur la prose des « quadragénaires » : Дедков И., «Когда рассеялся лирический туман», *ЛО*, №8, 1981.

<sup>561</sup> Алла Марченко, «Запах своей тропы», <http://www.litru.ru/?book=18501>. Voir l'article d'Alla Martchenko sur l'œuvre de Makanine (2009-02-04)



emplitude de commisération pour Klioutcharev, l'image de l'émigration russe à l'époque de l'Union soviétique.

Et pourtant, Klioutcharev ne s'y sent pas à l'aise, il revient toujours auprès des siens, auprès de sa femme dévouée, et de son fils de quatorze ans, un grand gaillard, mais handicapé mental. Faudrait-il voir en lui une métaphore du Peuple, vers lequel revient toujours l'intelligentsia ? Klioutcharev est un intellectuel, il a un besoin existentiel des conversations et des spéculations philosophiques des gens d'en bas, mais ils ne sont pas sa vraie famille.

Malheureusement pour Klioutcharev, le trou ne cesse de se rétrécir, nécessitant toujours plus de contorsions pour s'y faufiler, lui causant toujours plus de souffrances physiques. Plus généralement, Klioutcharev vit dans la souffrance morale et dans la peur (la frayeur<sup>562</sup>!). Il est rongé par un sentiment de culpabilité, mais en même temps il éprouve un ressentiment sourd contre sa femme. Il voudrait être dur, s'adapter à son époque, impitoyable et égoïste, mais c'est en contradiction avec sa vraie nature. Sa stratégie existentielle est de creuser inlassablement, et malgré les difficultés, une grotte qui doit servir de refuge à sa famille. Cette activité de taupe correspond à son aspiration profonde : retourner à la terre pour retrouver la sérénité. Klioutcharev sent peser sur lui sa responsabilité de père de famille, il envie la légèreté des intellectuels du monde d'en bas, qui peuvent discuter de métaphysique et ne pas se soucier matériellement du lendemain, mais voudrait plus encore retourner à l'enfance, à la matrice maternelle.

Certes, Klioutcharev est un clandestin dans le monde d'en haut, car il doit se dissimuler, cacher son existence, en tant qu'intellectuel il vit dans la peur d'être démasqué (son ami Tchoursine se travestit en prolétaire pour ne pas attirer l'ire de la foule). Mais il est aussi un clandestin dans le monde d'en bas, car il n'appartient pas à ce monde. Malgré leur sympathie et leur curiosité, et même leur avidité gourmande d'informations sur le monde d'en haut, que seul Klioutcharev peut leur fournir, les gens d'en bas réagissent de façon inadéquate, par exemple en envoyant, comme réponse au manque de lumière en haut, en guise d'aide humanitaire, des cannes d'aveugles. D'ailleurs, le monde d'en bas fait souffrir Klioutcharev, par l'excès de lumière (qui symbolise, sans doute, la connaissance) et par le manque d'air (qui symbolise la liberté). C'est un monde de consommation, où l'on mange, on boit, on parle, mais où on n'agit pas. Klioutcharev n'a pas davantage sa place en bas qu'en haut. Tant dans le souterrain que dans le monde ruiné de

---

<sup>562</sup> *La Frayeur* est le titre d'un des plus récents romans de Makanine, que nous évoquerons plus loin.

la surface, il est menacé d'errance, et d'ailleurs, symboliquement, il se perd dans le labyrinthe des ruelles, au point qu'il craint de ne plus retrouver le passage, la brèche.

La lecture « politique » de ce récit est loin d'être la seule possible. On peut y voir une parabole de la mort, car pour accéder au monde d'en bas, Klioutcharev doit se fondre dans la terre, se laisser prendre en étau par celle-ci jusqu'à l'étouffement, jusqu'à perdre la conscience de son corps, de son existence. Le monde d'en bas serait alors assimilable aux Enfers, et Klioutcharev à un passeur, dans la lignée d'Orphée ou de Dante...

Mais l'enfer est aussi en haut, et si Klioutcharev fréquente le monde des morts, ce n'est pas tant pour les nourritures spirituelles, que pour y trouver les biens matériels qui l'aident à survivre (thé, pioche, toile) et à se creuser un refuge, une caverne, un succédané de Paradis. Ce trou, il pourra s'y enterrer avec ses proches et s'y fondre définitivement dans le bonheur de l'oubli. Mais ce ne peut être un bonheur universel. Ce bonheur singulier, individuel, Klioutcharev n'y croit pas vraiment<sup>563</sup>, et il n'est pas véritablement déçu lorsqu'au retour d'une incursion en bas, il découvre qu'en haut sa caverne a été vandalisée.

La métaphore de Makanine a une portée existentielle, car c'est la condition humaine en général, qui est celle d'un clandestin, d'un errant, condamné à toujours se cacher, à se fondre dans la masse pour dissimuler son « moi » dissident. Plus précisément, c'est la condition de l'homme depuis la fin des utopies, depuis qu'il ne croit plus au bonheur universel. Dans un article consacré aux anti-utopies, Vladimir Novikov<sup>564</sup> rappelle que le héros de Dostoïevski, Dimitri Karamazov, qui avait cessé de croire en Dieu, avait « rendu son billet », devenant un clandestin, un *bezbiletnik*, un voyageur sans billet. Dans le récit de Makanine, les hommes d'en bas ont la possibilité d'aller voir l'avenir dans une pièce spéciale, en prenant un billet au guichet. Ceux qui ne sont pas convaincus par ce qu'ils y voient, rendent leur billet, ils deviennent des clandestins dans le bateau de la construction de l'avenir radieux<sup>565</sup>. Makanine précise avec ironie que le tas de billets rendus ne cessait d'augmenter...

On retrouve cette thématique de l'enfouissement dans un autre récit, *Une bonne histoire d'amour*, où elle prend des connotations nettement sexuelles. Cette nouvelle peut apparaître

---

<sup>563</sup> «МЫСЛЬ, В КОТОРУЮ ОН НЕ СЛИШКОМ-ТО ВЕРИТ, - это мысль о пещере», *Лаз*, page 300.

<sup>564</sup> Новиков В., «Смерть Ивана Карамазова, Кризис антиутопического мышления на рубеже XX-XXI веков», [www.vestnik.com/issues/2002/0807/win/novikov](http://www.vestnik.com/issues/2002/0807/win/novikov).

<sup>565</sup> « Если ты веришь в будущее своих полутёмных улиц, ты берёшь в учётном окошке билет иносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращённый билет бросают прямо на пол.) (...) Возвращает билет в будущее », *Лаз*, pages 353-354. À la fin des années soviétiques, nombreux étaient les intellectuels qui rendaient de façon démonstrative leur carte du Parti (en russe : « billet » du Parti).

comme une variation ironique de *La brèche*. D'ailleurs, Makanine, dans un jeu d'autocitations, place en exergue une " remarque d'un lecteur à propos du roman *La brèche* : « Passage étroit, passage étroit ! Il est cinglé, ce type, qu'est-ce qu'il a voulu dire par là ? »<sup>566</sup> "

Comme Klioutcharev dans *La Brèche*, Tartassov, ancien écrivain, devenu homme de télévision, a la capacité de se glisser dans un trou, un « passage étroit plein de vibrations et de sifflements », qui lui permet de « rejaillir à reculons dans son propre passé »<sup>567</sup>. Il retrouve ainsi son amie Larissa, qui a toujours été amoureuse de lui, qui dans le passé était son censeur attitré, et qui aujourd'hui a créé sa petite entreprise de services à la personne, « Tout comme à la maison ». Il s'avère que c'est une maison de passe, à l'image du pays aujourd'hui, où comme toutes les autres valeurs, même l'amour est dénaturé. Larissa porte un regard dur et lucide sur son ancien et pitoyable amant, ce qui ne l'empêche pas de se glisser elle-aussi, dès que l'occasion se présente, dans le moindre interstice de son imagination, pour le rejoindre dans le passé. Toutefois, il ne s'agit plus de s'enterrer, comme le faisait Klioutcharev dans *La brèche*, mais au contraire de s'envoler, de « convoler ».

Набирая скорость, он вылетел назад, в уже прожитую жизнь<sup>568</sup>.

Autre différence notoire avec le héros de *La brèche*, Tartassov est un homme déjà âgé, qui éprouve une forte nostalgie de sa jeunesse. Makanine pose dès lors la question de l'adéquation à l'époque, et ce thème de la vieillesse deviendra prépondérant dans *Underground* et surtout dans *La frayeur*.

Tartassov semble avoir parfaitement réussi son passage d'une époque à l'autre. Il s'est reconverti avec tant de succès qu'il est devenu un célèbre présentateur qui interroge les personnalités en direct à la télévision, les torturant<sup>569</sup> avec la question qui, lui-même, le lancine « Viviez-vous mieux avant ? ». Mais cette réussite n'est qu'une illusion, car Tartassov est en manque perpétuel d'argent. Comme bien d'autres, il est un « homme de trop » dans cette nouvelle société. Le passage de la réalité soviétique à la Russie contemporaine, que Larissa appelle « goulot d'étranglement », brèche étroite, a été douloureux au point de transformer sa personnalité. Tartassov a dû s'humilier, supplier pour obtenir un emploi. Incapable d'écrire une ligne, il s'est trouvé fini comme écrivain, dépossédé de son identité.

---

<sup>566</sup> « Узкое место! Узкое место!... Он просто спятил!... Что он, собственно хочет сказать? » Из разговора читателей о повести « Лаз ». *Удавшийся рассказ о любви*, page 7.

<sup>567</sup> Traduction de Christine Zeytounian, page 203.

<sup>568</sup> Ce vol des amoureux nostalgiques rappelle l'univers de Marc Chagall (voir le tableau *Au dessus de la ville*).

<sup>569</sup> Ceci renvoie à la thématique du procès, développée dans *Une table avec tapis et carafe au milieu*, que nous évoquerons plus loin.

Aujourd'hui, pour expliquer son refus de lui prêter de l'argent, son ami d'enfance lui répond : « Je suis moderne », ce qui en dit long sur l'individualisme triomphant et la cruauté de l'époque contemporaine. Or Tartassov a besoin d'argent pour se payer les services des prostituées. Sans argent, pas d'amour. Les filles se moquent de lui, refusent de lui faire crédit et le considèrent comme un « vieux bouc »<sup>570</sup>. Ainsi, malgré les apparences télévisuelles de son succès, le manque d'amour, l'absence d'argent, de reconnaissance font de lui un clandestin, car il est en inadéquation avec l'époque.

Un clandestin, souvent, tente de passer frauduleusement une frontière. Dans *La brèche*, le personnage franchissait clandestinement le passage entre deux mondes bien distincts. Dans *Une bonne histoire d'amour*<sup>571</sup>, il s'agit du passage entre deux époques. Dans *Une table avec tapis et carafe au milieu*, la frontière franchie est symbolisée par une table. Mais que représente au juste cette table ?

Ce récit, écrit en 1993, présente une texture métaphorique encore plus dense que *La brèche*. La narration est menée à la première personne du singulier, par un intellectuel qui se trouve régulièrement convoqué (plus de 140 fois dans sa vie !) pour être jugé par un tribunal de citoyens, comme c'était pratique courante dans l'URSS stalinienne (que Makanine appelle l'époque des caves) et dans les époques suivantes (époque des blouses blanches, c'est-à-dire des hôpitaux psychiatriques). Derrière la « table recouverte d'un tapis » sont assis les juges, qui tentent d'extorquer des aveux au narrateur, en le soumettant à des interrogatoires absurdes, mais terrifiants. Les juges n'ont pas d'existence réelle, ils sont caractérisés chacun comme des types, leur surnom s'inscrit en lettres grasses : le SECRETAIRE, le JEUNE LOUP, etc. Leur interrogatoire s'apparente à une fouille de l'âme, car l'auteur emploie de façon intentionnelle et appuyée le lexique lié au travail de la terre, retournée dans ses profondeurs les plus secrètes.

Mais au chapitre 5 (sur 10) il se produit un glissement de sens, un retournement même, lorsque le narrateur reconnaît avoir lui aussi participé à des interrogatoires dans la position de juge. Dès lors les relations entre le jugé et ses juges deviennent beaucoup plus complexes, chacun est susceptible d'être juge et jugé. Seule l'abstraction du jugement, symbolisé par la table, reste palpable.

---

<sup>570</sup> Ceci instaure une filiation avec le personnage du vieillard lubrique de *La frayeur*.

<sup>571</sup> *Удавшийся рассказ о любви*, page 13.

La table est le symbole du pouvoir (l'étymologie est parlante : *stol* en russe est proche de *prestol* [trône], *stolitsa* [capitale]...), qui humilie et déshumanise. Elle sépare les êtres humains, les uns sont d'un côté, les autres de l'autre. C'est la table qui fait les bourreaux, c'est elle aussi qui fait les clandestins. Elle inspire la peur, un effroi qui poursuit le narrateur surtout la nuit, où il est dévoré par l'insomnie. La nuit, qui est l'heure du clandestin, revient comme un motif de plus en plus lancinant dans le récit, avec la répétition de la phrase nominale « *Notch* », qui ponctue l'avant-dernier chapitre.

Finalement, c'est à un jugement de soi-même par soi-même, que le narrateur se rend inexorablement, comme fasciné, poussé par un appel impérieux :

« Я не могу подумать о том, чтобы пропустить завтрашний день спроса и попросту к ним не явиться (не могу же я не прийти к самому себе) »<sup>572</sup>.

La nuit, il parvient grâce à la complicité du gardien (figure qui a aussi un poids métaphorique) à s'introduire dans le tribunal, pour, après avoir erré dans les couloirs labyrinthiques, toucher enfin de la main la fameuse table. Mais, pris d'un malaise, il se trouve bientôt allongé sur cette table, et le jugement qui est alors prononcé contre lui devient le Jugement Dernier. Le chapitre 9 s'achève sur ce mot en italique : *coupable*. Le narrateur n'arrivera pas à saisir la carafe d'eau salvatrice qui trône au milieu de la table, comme la promesse d'un bonheur ou d'une rédemption impossible.

La table peut évoquer l'autel sur lequel le prêtre accomplit les mystères de la religion, elle peut faire penser à celle de la Cène, derrière laquelle sont assis le Christ et ses disciples, si ce n'est que le symbole est ici inversé, il n'y a pas de salut pour l'homme devant sa propre conscience torturée et dénaturée.

Vaincre sa peur, résister à l'anéantissement de sa personnalité, c'est pourtant ce que réussit le personnage du roman *Underground ou Un héros de notre temps*<sup>573</sup>. La narration s'y fait à la première personne, par Pétrovitch, un écrivain qui n'écrit plus, qui a choisi le silence comme forme de résistance. Toutefois, il conserve précieusement sa machine à écrire comme signe de son identité.

---

<sup>572</sup> « Стол, покрытый сукном с графином посередине », *Лаз*, Вагриус, 1998, page 453.

<sup>573</sup> Publié en 1998, ce roman reprend et synthétise la plupart des thèmes de Makanine des années post-soviétiques.

Plus encore que Klioutcharev ou Tartassov, Pétrovitch est un clandestin, car il n'a pas de logement à lui. Il vit en parasite dans un ancien foyer, où il joue le rôle de gardien, mais sans statut officiel. Ce foyer comporte des centaines d'appartement qui sont autant de micro-univers renfermant une histoire, celle de leurs occupants, et Pétrovitch, passant d'un appartement à l'autre, erre dans ce labyrinthe, sans appartenir à aucun de ces mondes. Il n'est rien, car privé de *propiska*, il n'a pas de vie officielle. C'est cette absence de statut qui lui permet de recevoir les confidences des habitants du foyer. Quand les temps sont difficiles, c'est lui qui est chassé en premier, il sert de bouc émissaire. Il se compare lui-même souvent à un vieux chien des rues affamé, ou encore à un loup solitaire, à un vieux bouc...

Comme Tartassov, Pétrovitch n'appartient pas au monde contemporain, celui de la nouvelle Russie. Mais c'est un choix assumé. Il reste résolument en dehors. Il refuse toute existence publique et légale, il est un « refuznik » attardé, hors de son temps. En tant qu'écrivain, il ne veut pas être publié, car c'est trop tard pour lui, estime-t-il. Il aurait pu faire de la politique, comme ces anciens dissidents qui ont rejoint les démocrates, mais il préfère rester un observateur extérieur et « libre ». La véritable liberté, selon l'*alter ego* de l'auteur, ce n'est pas celle des émigrés du monde d'en bas de *La brèche*, ce n'est pas celle promise par Eltsine et les démocrates, c'est être différent, être soi-même.

Lorsqu'il a besoin de se retrouver en harmonie avec lui-même, Pétrovitch descend dans le métro moscovite, ce souterrain (en anglais « Underground ») qui est un envers du monde réel. La métaphore du sous-sol est contenue dans le titre du roman, qui renvoie donc non seulement à Lermontov (« Un héros de notre temps »), mais aussi à Dostoïevski<sup>574</sup>. C'est un titre significatif, car Pétrovitch s'est choisi une existence littéraire. Pour lui, il n'y a ni Dieu, ni conscience en dehors de la littérature. C'est ainsi que la première fois qu'il commet un meurtre, il le sublime en geste d'autodéfense, voire en duel, grâce à la littérature. Il appelle cela « sortir du sujet ». Je ne suis pas dans votre sujet, affirme-t-il avec force.

Mais la seconde fois, il assiste impuissant à l'installation de son remord. Comme le narrateur d'*Une table avec tapis et carafe au milieu*, il se déclare coupable. Commence alors sa nouvelle errance, sa descente aux enfers, à l'hôpital psychiatrique, qui bien plus que le métro est

---

<sup>574</sup> Le thème du *sous-sol* n'est qu'un des éléments du dialogue de Makanine avec Dostoïevski, qui touche aussi au « crime et châtement » (*Underground*), à la figure de Netchaïev (*Une table avec tapis et carafe au milieu*), à la « beauté qui sauvera le monde » (*Le prisonnier du Caucase*).

le véritable sous-sol. Là, le narrateur est soumis à l'interrogatoire des médecins qui veulent obtenir de lui l'aveu.

L'asile psychiatrique est le reflet inversé du foyer. On y trouve les mêmes labyrinthes de couloirs, mais dans les chambres, il y a des malades mentaux, comme le frère du narrateur, Vénia. Cet univers souterrain est ignoré du monde réel, comme l'inconscient freudien l'est du conscient. Tous ses habitants, les malades mentaux, sont des clandestins, qui ont été dépouillés de leur identité, de leur existence, de leur conscience<sup>575</sup>.

Seul Pétrovitch n'est pas un malade, il résiste aux neuroleptiques, et simule, pour ne pas se soumettre. À l'hôpital psychiatrique également, il est un clandestin. D'ailleurs, il parviendra, grâce à la littérature, à sortir de l'asile, et il pourra même y retourner pour en sortir son frère, devenant un passeur, un médiateur entre deux mondes. Mais comme pour Klioutcharev, le passage (son retour à la vie) s'accompagne de souffrances, ici intestinales, comparables à une deuxième naissance.

Toutefois, Pétrovitch a su préserver son identité, son moi. Étranger à l'époque, étranger à la société (le foyer en est la métonymie, car le mot russe *obchtchejitie* signifie le « vivre ensemble »), il peut franchir presque sans dommage les frontières les plus hermétiques, et il offre une nouvelle image du clandestin, qui est celle du résistant.

C'est une résistance que celle du personnage de *La frayeur*, le vieillard lubrique Alabine (Piotr Pétrovitch), nouvel *alter ego* de l'auteur, vieux bouc solitaire, tel que se voyait Pétrovitch dans le roman *Underground*, ou satire entouré de nymphes<sup>576</sup>, tel qu'il est représenté sur la couverture du livre. Si *Underground* était écrit sur un mode pathétique, le roman *La frayeur* joue sur le mode de la légèreté, de l'humour, peut-être pour rendre acceptable le thème tabou de la sexualité des vieux.

Comme Pétrovitch, Alabine n'a pas de statut officiel. Certes, il a eu une famille, des enfants, il a même des petits-enfants, mais ils sont perdus<sup>577</sup>. Il mène une existence semi-clandestine, des propriétaires lui laissent la jouissance d'une partie de leur grande *datcha*, et en

---

<sup>575</sup> Le thème de la folie ou de la peur de la folie sera repris dans *La frayeur* et dans le récent roman sur la guerre au Caucase intitulé *Assan*.

<sup>576</sup> Le personnage d'Alabine reprend en partie celui de Tartassov, qui cherchait en vain à obtenir à crédit l'amour des jeunes prostituées.

<sup>577</sup> Il ne lui reste qu'un neveu, un soldat contusionné au combat en Tchétchénie, (voir le roman *Assan*)

échange il garde la maison quand ils sont absents. Par les nuits de pleine lune, il erre dans le village, cherchant à se glisser subrepticement dans la chambre ou dans le lit d'une femme. Si l'occasion se présente, il n'hésite pas à se faire passer pour le mari, et parfois la femme ne se réveille même pas. Il a un certain succès auprès des femmes, qui n'y voient pas un véritable séducteur. Silencieux, discret, inoffensif, les habitants le tolèrent volontiers.

Alabine est parfois la victime des moqueries des jeunes gens, agacés par la vigueur de ce « vieillard rieur ». En effet, il est « inadéquat » (c'est le titre du premier chapitre). Son comportement ne correspond ni à son âge, ni à ses possibilités physiques, et cela induit des doutes sur son intégrité mentale. Il est finalement envoyé dans une clinique pour se faire examiner. Mais, même à la clinique psychiatrique, il parvient à séduire une infirmière, et grâce à elle, il obtient l'accès à son dossier. La thématique du procès, du jugement, est ici reprise sur un mode presque humoristique. De même la clinique psychiatrique n'a plus rien d'un enfer, les docteurs ne sont pas menaçants, ils sont presque aussi fous que leurs malades.

Le vieil Alabine a acquis la sagesse de ne pas se prendre trop au sérieux, ce qui lui donne une véritable assurance. Il semble avoir surmonté la peur inhérente à la condition humaine. Son existence en sursis, son statut de vieux, sont finalement ce qui lui permet d'agir, de sorte qu'il va même participer à la défense de la Maison blanche, siège du parlement, lors des événements de 1993 ! N'ayant plus peur, ou malgré sa peur, n'ayant rien à perdre, rien à démontrer (contrairement à Pétrovitch), sans attaches (contrairement à Klioutcharev), le vieil Alabine peut enfin jouir de la vie. Il est insatiable, il veut de l'amour, et il peut aussi en donner. Alabine est un résistant, parce qu'il résiste non pas tant aux chars sur le toit de la Maison blanche, qu'à la passivité et à la résignation, et parce qu'il ne se conforme pas au modèle, il ne se rend pas « adéquat » à son âge.

Le thème de l'adéquation/inadéquation à l'époque est illustré également dans les deux récits caucasiens de Makanine, sous les traits du capitaine Gourov, dans *Le prisonnier du Caucase*, et plus encore dans le personnage du général Jiline, qui en est le développement, dans le roman *Assan*<sup>578</sup>.

Jiline fait du marché noir avec les Tchétchènes, auxquels il vend du carburant pris dans les réserves fédérales, il prélève sa part sur toutes les livraisons passant par son entrepôt, il est aussi proche des Tchétchènes que des Russes. Comme Klioutcharev (qui transportait du thé et des

---

<sup>578</sup> Gourov est un prototype de Jiline, car il pratique déjà l'échange avec l'ennemi.



pioches), il est donc un intermédiaire, un médiateur entre deux mondes. Mais il ne s'en cache pas, au contraire il soigne sa réputation, qui lui donne un pouvoir comparable à celui du dieu ancestral Assan, craint et respecté : le pouvoir de l'argent. Malgré ses activités, il n'est donc pas un clandestin, contrairement à Klioutcharev.

Jiline, que rien ne prédisposait à être un trafiquant, a su s'adapter. Au moment où il a fallu se transformer au risque de disparaître, abandonné et trahi par les siens, il a fait son choix. Il est devenu « adéquat », même s'il continue à rêver d'une vie tranquille avec sa femme aimée dans une petite maison au bord d'une rivière.

À l'inverse, les deux soldats rescapés, atteints de traumatismes crâniens irréversibles, que Jiline a pris sous sa protection, sont « inadéquats ». Eux sont clandestins, ils n'ont pas d'existence légale dans leur régiment d'adoption (ils n'aspirent qu'à retrouver leur régiment d'origine), ils ne sont pas reconnus par les autres soldats qui travaillent pour Jiline. De plus, ils ont des phobies (la vue des échanges d'argent) incompatibles avec la pratique de la guerre, et qui causeront la perte de leur protecteur. L'ancien intellectuel Jiline s'est adapté à l'époque<sup>579</sup>, tandis que la folie des deux victimes innocentes a été peut-être l'instrument d'une vengeance ou d'une justice supérieure.

Dans les premières œuvres de Makanine, le héros est un fugitif<sup>580</sup>, dont la stratégie existentielle consiste à s'enterrer, se cacher, à effacer ou dissimuler son moi, pour un tant soit peu le préserver. Étranger à son époque, il doit faire des efforts considérables pour s'adapter. Il est contraint de se contorsionner, de se frayer un « passage étroit » et douloureux pour franchir les frontières symboliques, temporelles ou psychologiques. Il vit dans la peur, voire la terreur.

Mais ce clandestin, ce marginal, cet « homme de trop » devient, au tournant des années 2000, un résistant, un *refuznik*, un errant assumé, à l'*ego* restauré, capable de jouir de la vie, malgré son absence d'existence légale.

La clandestinité du héros de Makanine semble aller de pair avec son « inadéquation ». Ce terme, qui revient comme un *leitmotiv* sous la plume de Makanine, revêt en russe un sens légèrement différent du français, proche de la folie, de l'excentricité. Prendre en compte les « inadéquats », comme le fait Makanine, c'est s'intéresser aux marges, aux vieux, aux fous, aux

---

<sup>579</sup> Il a pourtant conservé un grain de fantaisie, de personnalité, d'humanité, qui, en l'incitant à se faire le protecteur de ces deux soldats, a causé sa perte.

<sup>580</sup> Une des premières œuvres de Makanine s'intitule « Le citoyen fuyard ».

handicapés, aux amours illicites... Au risque de choquer parfois, comme son héros, Makanine, en tant qu'écrivain, est fidèle à sa posture existentielle, rester soi-même, assumer sa différence, pour ne plus vivre dans la peur du clandestin.

### Bibliographie

#### Œuvres en russe :

МАКАНИН Владимир, *Кавказский пленный. Сборник.* — М.: Панорама, 1997.  
*Андеграунд или Герой нашего времени.* Вагриус, 1998  
*Лаз. Повести и рассказы.* — М.: Вагриус, 1998.  
[Удавшийся рассказ о любви](#), М.: Вагриус, 2000  
*Испуг*, Москва, Гелеос, 2006  
*Асан* М.: Эксмо, 2008.

#### Traductions :

МАКАНИН V., *La route est longue, suivi de Une table avec tapis et carafe au milieu*, traduction de [Bernadette Du Crest](#), Gallimard, 1994  
МАКАНИН V., [Underground ou un héros de notre temps](#) traduction de Christine Zeytounian-Beloüs, Gallimard, NRF, 2002  
МАКАНИН V., *Le prisonnier du Caucase et autres nouvelles*, traduit par Christine Zeytounian Beloüs, Gallimard, NRF, 2005, contient " Une bonne histoire d'amour ".  
МАКАНИН V., *La brèche*, traduit par Christine Zeytounian Beloüs, Gallimard, NRF, 2007  
МАКАНИН V., *La Frayeur* ; traduction Yves Gauthier, Gallimard, 2009

#### Articles en russe :

АРХАНГЕЛЬСКИЙ А., "Где сходились концы с концами" *Дружба народов*, №7, 1998  
ДЕДКОВ Игорь «Когда рассеялся лирический туман» *Литературное Обозрение*, №8, 1981  
ЗОЛОТОНОСОВ Михаил, «Геронтофобия», [www.idelo.ru/206/12.html](http://www.idelo.ru/206/12.html)  
ЛАТЫНИНА А., "Легко ли убить человека? Литература как великий вирус", *Литгазета*, №17, 1998  
НЕМЗЕР А., "Когда? Где? Что?" *Новый Мир*, №10, 1998  
НЕМЗЕР Андрей, « По сусекам наскребем » 03 октября 2006  
<http://vremya.ru/2006/180/10/162259.html>  
НОВИКОВ Владимир (Москва) СМЕРТЬ ИВАНА КАРАМАЗОВА Кризис антиутопического мышления на рубеже XX-XXI веков  
<http://www.vestnik.com/issues/2002/0807/win/novikov.htm>  
РОДНЯНСКАЯ И. , «Сюжет тревоги», *Новый Мир*, №4, 1997.  
ЧЕРНАЕВ С., «Меня нет в вашем сюжете», *Волга*, №7, 1998.

#### Articles en français :

DESPRES I., « À la recherche du héros. Vladimir Makanine : *Underground, ou Un héros de notre temps.* » in : *La revue russe*, Paris, N°17, 2000, pp. 23-34.

- DESPRES I « Un classique vivant ? Le texte et l'intertexte chez Vladimir Makanine. », *Chroniques slaves*, Grenoble, 2006, n°2, pp. 133-143.
- DESPRES I « Les éléments de *skaz* dans la poétique narrative de V. Makanine. », *Autour du Skaz : N. S. Leskov et ses héritiers*, éd. C. Géry, Paris, 2008, pp. 133-143.
- GUELAIN J.-F., *L'effroi, Vladimir Makanine, Géléos*  
<http://www.lecourrierderussie.ru/fr/magazine/?artId=2190>
- MELAT H., "Vladimir Makanine : l'impossible unité.", *La Revue russe*, Paris, N°5, 1993, pp. 41-56.

**CLANDESTINITE DE LA CONSCIENCE : LA CITE CONDAMNEE**

**D'ARKADI ET BORIS STROUGATSKI**

Tatiana Sokolnikova, Aix en Provence

Ce roman *La Cité condamnée* [Grad obrečennyj] d'Arkadi et Boris Strougatski est probablement la plus énigmatique de toutes leurs œuvres. Elle est également la plus difficile à enfermer dans le genre de la science-fiction, dans lequel on continue de confiner les romans de ces célèbres écrivains soviétiques. Pourtant il est désormais admis que la plupart de leurs œuvres, exceptées les toutes premières œuvres de jeunesse, n'appartiennent au genre de la science fiction que dans la mesure où elles relatent des événements qui se déroulent dans des époques et des univers lointains. La plupart du temps, l'univers imaginé sert de prétexte pour aborder des questions de société. Il nous semble que le roman dont nous allons parler dépasse en complexité

les autres œuvres et livre un point de vue intéressant quant au sujet de ce colloque. Tout d'abord, précisons que le titre du roman reprend celui d'un des tableaux de Nikolaï Roërich : rappelons que de son vivant, le peintre lui-même n'était pas bien accueilli par les autorités soviétiques, du fait de sa vie en dehors de l'URSS, en dépit de son activité pour ce pays. Les frères Strougatski furent impressionnés par le sentiment de désespoir qui émane de ce tableau<sup>581</sup> datant de 1914 et qui, d'après les spécialistes, exprime les pressentiments du peintre à la veille d'une guerre et d'une révolution<sup>582</sup>.

Deuxième point qui mérite d'être mentionné : ce roman écrit en deux ans et demi et achevé en 1972, ne fut publié qu'en 1988, en même temps que de nombreuses autres œuvres du vingtième siècle soviétique qui eurent une existence clandestine jusqu'à cette période de la *perestroïka*. Conscients de la charge politique du roman, les frères Strougatski, qui étaient déjà très célèbres à la fin des années soixante, n'ont même pas essayé de le publier à l'époque de sa création. D'après Boris Strougatski, ils avaient eu initialement l'intention de le proposer à des revues littéraires, tout en sachant très bien qu'aucune revue ne le publierait : mais cette manœuvre était nécessaire afin de mettre le roman en circulation en tant que *samizdat*. En effet, avant de rendre un jugement négatif, plusieurs personnes de la rédaction le liraient nécessairement et le donneraient à lire à des amis qui le transmettraient à leur tour à d'autres personnes : il en était ainsi avec leurs autres romans, interdits de publication, notamment *La Troïka* [Skazka o trojke] et *L'escargot sur la pente* [Ulitka na sklone]. Mais en 1974, après l'exil forcé de Soljénitsyne et d'Etkind, toute forme d'existence tant soit peu « publique » du roman devint impossible : les auteurs se contentèrent alors de le lire à des amis très proches et de donner deux copies à des personnes de confiance afin de le préserver « pour l'histoire »<sup>583</sup> au cas où ils se feraient arrêter. Durant les années 1970, les frères Strougatski ne publièrent que quelques récits et des traductions et c'est le travail sur le scénario du célèbre film d'Andreï Tarkovski, *Stalker*, qui les fit revenir vers le grand public. Il fallut attendre la fin des années 1980 pour que *La Cité condamnée* soit publiée, d'abord dans une version censurée, puis ensuite dans son intégralité.

---

581 Strugackij B., *Kommentarii k projdennomu*, version électronique disponible : <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-07.htm>

582 Dmitrienko A., Kuznecova E., Petrova O., Fedorova N. *50 kratkix biografij masterov russkogo iskusstva*. Leningrad, 1971, p. 280.

<sup>583</sup> *Idem*.

Dans ce qui suit nous allons présenter brièvement le roman et ses personnages avant de nous concentrer sur le motif de la clandestinité telle qu'il apparaît dans le roman.

### **1. La description de la Ville en tant que société**

L'action du roman se déroule donc dans un lieu inconnu (aucun protagoniste ne sait où il se trouve exactement), dont les habitants participent à une « Expérience » avec un grand E. Du point de vue géographique, c'est une ville qui se trouve coincée dans un espace très limité, entre un Mur dont on ne voit pas la fin (ni en hauteur, ni en longueur) et un précipice. On sait que la Ville ne cesse de se « déplacer » vers le sud car les sources d'eau douce se tarissent progressivement, faisant fuir la population. Leur soleil est artificiel, il s'allume et s'éteint toujours à la même heure (on ne sait d'ailleurs pas qui est chargé de cette mission). La plupart des citoyens proviennent de pays et d'époques différents, même si quelques milliers (sur à peu près un million d'habitants) sont nés dans la Ville. Chose étrange, chacun continue à parler sa langue maternelle et pourtant ils se comprennent tous. La participation à l'Expérience est strictement volontaire : au fil du roman, le lecteur découvre certaines des motivations des participants. Ils fuient la mort, la prison, la famine ou l'ennui... Bien entendu, les citoyens se posent des questions sur l'endroit où ils se trouvent, chacun se satisfaisant de l'explication qui lui paraît la plus plausible. Ainsi, un ancien nazi pense qu'il se trouve dans un genre de camp de concentration en Asie Centrale soviétique, tandis qu'un certain pan Stoupal'ski croit que les gens autour de lui et lui même sont tous morts et se trouvent en enfer<sup>584</sup> pour expier leurs péchés (le sien consisterait en la dénonciation de deux cents juifs polonais lors de la Deuxième guerre mondiale). Tous les habitants de la Ville sont « recrutés » par une ou des personnes mystérieuses (les maîtres [nastavniki]) qui viennent prodiguer leurs conseils aux moments cruciaux de la vie de ces personnages (du moins en est-il ainsi pour le personnage principal). Il est impossible de savoir s'il s'agit d'une ou de plusieurs personnes car nous ne voyons que le maître du personnage principal, et les habitants de la ville ne discutent pas volontiers entre eux des maîtres et de tout ce qui se rapporte à leur présence, même s'ils se posent des questions sur leur nature, entre autres parce qu'ils possèdent la capacité d'apparaître et de disparaître comme des fantômes. Enfin, la troisième donnée délibérément cachée aux habitants concerne le ou les buts de cette Expérience.

---

584 Sur les références à l'Apocalypse et à Dante voir l'analyse d'Yvonne Howell dans le chapitre consacré à *Cité condamnée* in : Howell Y., *Apocalyptic Realism : The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*, New York, Bern, Berlin, Frankfurt/M, Paris, Wien, P. Lang, 1994, Russian and East European studies in aesthetics and the philosophy of culture, X, pp. 77-92.

Pour le reste, c'est une ville presque ordinaire, qui mêle tous les groupes sociaux et qui se trouve confrontée aux problèmes typiques des grandes villes, comme, par exemple, la criminalité ou la gestion des déchets et des animaux errants.

Le personnage principal, Andreï Voronine, vient de l'URSS de 1951. Il est arrivé dans l'Expérience pour participer à la construction d'un nouveau monde, qui doit être meilleur que celui qu'ils ont tous quitté. Au début du roman c'est un stalinien convaincu, qui s'indigne de chaque plaisanterie tant soit peu politique de son ami Izia Katsman qui, lui, vient de 1968, mais il va évoluer au fur et à mesure de l'avancement du roman. Les quatre premières parties relatent l'ascension sociale de Voronine : commençant comme éboueur, il devient successivement inspecteur de police, rédacteur en chef d'un journal et enfin conseiller scientifique du président. Cette ascension sociale s'accompagne d'une évolution certaine de la personnalité de Voronine : jeune homme idéaliste et prêt à se vouer à la construction du nouveau monde il se mue progressivement en un fonctionnaire déçu par toutes les grandes idées de partage et d'altruisme. Ses occupations principales se résument à se procurer des biens matériels et à compléter sa collection d'armes rares<sup>585</sup>.

## **2. Les régimes politiques**

Nous voudrions à présent dire quelques mots sur les régimes politiques de la ville. Précisons que malgré quelques traits empruntés au monde occidental, l'organisation de la société dans la ville sous les deux régimes successifs ressemble fortement à celle de l'URSS. D'ailleurs, à sa publication en 1989, le roman fut accueilli à juste titre comme une satire politique. Mais selon nous sa portée est plus importante. Énumérons ici, à titre d'exemple, certains de ces traits afin de démontrer la similitude, à la fois, entre les deux régimes politiques successifs de cette ville et celui de l'URSS.

Le premier pouvoir politique est incarné par un maire (probablement élu), qui s'appuie sur une police (qui, au-delà des criminels de droit commun, s'occupe également des opposants politiques) et une presse totalement soumise à la censure. La vie quotidienne est visiblement assez difficile : l'eau chaude dans les logements est rare, les magasins sont souvent vides, la critique de ces difficultés est assez mal tolérée. Au milieu du roman, ce maire est renversé par le parti d'un certain Fritz Gueïguer, ancien officier de la Wehrmacht et grand ami de Voronine :

---

585 D'après les propos de Boris Strougatski, le roman contient un certain nombre d'épisodes autobiographiques. Il invite également à considérer l'évolution du personnage principal comme celle de toute une génération de citoyens soviétiques (entre les années quarante et soixante-dix). Strugackij B., *Kommentarii k proždennomu, op.cit.*

l'inexplicable absence du soleil depuis douze jours renforce le mécontentement général de la population, et Gueïguer, soutenu par les fermiers (les seuls à posséder des armes), accède au pouvoir au prix de la vie de plusieurs centaines de personnes. À ce moment-là, Gueïguer devient président mais force est de constater qu'en dehors de quelques détails, peu de choses changent pour les habitants en matière de démocratie et de transparence.

Sous le régime du maire, non seulement chacun doit travailler (souvenons-nous de l'obligation de travailler qui servit de prétexte pour envoyer en exil Iossif Brodski), mais la distribution des métiers se fait de manière arbitraire : c'est une machine qui décide au hasard de l'emploi qu'un individu va occuper, d'où le désarroi et même le désespoir de certains personnages qui se retrouvent à des postes importants sans la compétence adéquate. Le refus de changer de métier (même si c'est pour rester au plus bas de l'échelle sociale) est puni de travail forcé dans les marais, chez les fermiers. Ces derniers sont présentés comme un cas particulier : ils n'ont par exemple pas de papiers d'identité (une allusion transparente aux paysans soviétiques qui n'obtinrent le passeport qu'en 1974, c'est à dire après la création du roman !) mais un accord tacite leur permet de posséder des armes. Le mode de travail de la police rappelle les pires années du GPU : les gens sont convoqués pour interrogatoire à toute heure du jour et de la nuit. Les tortures sont sinon autorisées, du moins tolérées et il existe même un sous-sol destiné à cela. Après le « grand tournant », c'est-à-dire la prise du pouvoir par Gueïguer, les citoyens ne changent plus de métier, pourtant ils doivent travailler une heure par jour sur le Grand chantier (allusion assez claire à *La Fouille* [Kotlovan] d'Andreï Platonov). De la même manière que la mairie cache des informations importantes à ses citoyens<sup>586</sup>, le président Gueïguer ne dévoile au public ni les buts du chantier, ni ceux d'une importante expédition qu'il organise. La délation est elle aussi présente tout le long du roman : ainsi, l'un des témoins convoqués par Voronine lorsqu'il est inspecteur de police, constate qu'« ici aussi, il faut bien garder sa langue, comme sous les Allemands »<sup>587</sup> et lorsqu'il devient « conseiller », le lecteur constate que Voronine reçoit régulièrement des lettres de dénonciation provenant de ses employés. La prise du pouvoir par Gueïguer présentée comme la victoire de la population n'annonce pas pour autant de grands

---

586 Comme le formule un autre personnage, « Что-то слишком много тайн развелось в нашей маленькой демократической общине. Вы, случаем, не превратились тут между делом в тайную полицию? » Strugackij A., Strugackij B., *Grad obrečennyj*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1989, p. 152. *Infra*, toutes les citations du roman sont extraites de cette édition. Nous nous contenterons donc de mentionner le numéro de la page.

587 « Вот уж не ожидала!.. – Она покачала головой. – И здесь, оказывается, надо сообщать, кто да с кем... При немцах сидели – рты на замке. Сюда подалась – и тут, значит, та же картина... » (p. 102)

changements : les deux régimes se distinguent relativement peu, y compris dans leur attitude envers les opposants politiques et dans les phénomènes de clandestinité qu'ils engendrent.

### **3. Clandestinité**

Dans la deuxième partie du roman, le lecteur apprend que les autorités sont préoccupées par trois phénomènes mystérieux au sujet desquels les participants ne se contentent pas de répéter « l'Expérience est une expérience », formule incantatoire que les citoyens répètent lorsque quelque chose échappe à leur compréhension. Visiblement, les autorités considèrent ces trois phénomènes comme concrets et étroitement liés à une opposition politique clandestine, donc potentiellement dangereuse. Cette force clandestine serait le fait « des anarchistes, des nihilistes et d'autres personnes qui répandent le scepticisme » et se trouvent peut-être parmi les citoyens de la Ville. Par ailleurs, elles semblent croire dans l'existence d'une « Anti-ville », c'est-à-dire d'une autre ville dont les citoyens seraient hostiles à l'Expérience. D'après les informations secrètes dont disposent les autorités de la ville, les habitants de l'Anti-ville auraient infiltré la population de la Ville afin de répandre la terreur et de compromettre ainsi l'Expérience. L'ennemi intérieur et l'ennemi extérieur sont donc bien présents dans l'imaginaire des deux régimes. Le président Gueïguer est même prêt à financer une expédition dont le but principal est de trouver cette ville ou, à défaut, de prouver qu'elle n'existe pas.

Le deuxième phénomène mystérieux qui témoignerait de l'activité des forces clandestines est l'affaire des « Étoiles filantes » : de temps à autre, on trouve des corps d'habitants de la Ville au pied du Mur (rappelons que l'on ne voit pas son faîte). L'état des corps laisse penser qu'ils sont tombés du Mur, mais il est impossible de savoir comment des êtres humains ont réussi à monter au sommet. Ce mystère est éclairci de manière allusive vers la fin du roman et il s'avère qu'il n'a absolument rien à voir avec des forces clandestines hostiles au régime dans la Ville. Enfin, le troisième phénomène mystérieux, sur lequel nous allons nous arrêter un peu plus longtemps, est un certain Bâtiment Rouge qui se déplace partout en ville et qui engloutirait des dizaines d'habitants.

Le lecteur découvre ce phénomène dans la deuxième partie, lorsque Voronine, alors inspecteur de police consciencieux et zélé, prend connaissance de ces trois dossiers classés secrets : il est notamment chargé de mener l'enquête sur le Bâtiment Rouge. L'hypothèse officielle stipule qu'en réalité, ce bâtiment n'existe pas, que c'est un mythe qui serait utilisé par



des forces clandestines afin de semer la panique et la terreur parmi la population et de déstabiliser le pouvoir en place. La tâche de Voronine se résume donc à trouver la, ou plutôt les, personnes qui sont à l'origine de ces rumeurs. Il est important de préciser qu'à ce moment de la narration, l'évolution de Voronine a bel et bien commencé. Lors de son arrivée dans la Ville, il accepte aveuglément l'idée que travailler le mieux possible à son poste garantit la réussite de l'Expérience, mais avec le temps, il commence à se rendre compte que tout n'est pas aussi simple qu'il le croyait, d'où ses sentiments mitigés lorsqu'on lui confie cette affaire, présentée comme très importante pour la société<sup>588</sup>. Néanmoins, en bon fonctionnaire, il s'applique à analyser toutes les données et prend même du plaisir à trouver des incohérences dans les témoignages des personnes qui lui paraissent les plus suspectes. Il n'hésite pas à arrêter deux entre elles, y compris une femme très âgée, de manière parfaitement illégale, dans le seul espoir que la nuit passée en prison leur déliera la langue. C'est à ce moment-là qu'il bénéficie, de manière très inattendue, de la possibilité de voir ce Bâtiment de ses propres yeux.

À l'intérieur, il est amené à jouer aux échecs avec quelqu'un que le narrateur nomme le « Grand Stratège » et dont certains traits physiques évoquent ceux de Staline. Une des particularités de la partie tient au fait que les pièces sont vivantes : dans les pièces du Grand Stratège on devine les figures importantes du monde politique des années vingt et trente (Boudionny, Toukhatchevski, Trotski) tandis que les pièces d'Andreï incarnent ses amis et ses parents proches, aussi bien ceux qu'il a connus dans sa vie à Leningrad que ceux avec qui il s'est lié une fois arrivé dans la Ville. Très rapidement, Andreï perd l'initiative et même le sens du jeu, car il s'avère que le Grand Stratège ne respecte pas les règles : dans la description des actes du Grand Stratège, on devine des allusions aux purges staliniennes des années trente et aux échecs de l'Armée rouge lors de la Deuxième Guerre mondiale. Durant toute la partie, Voronine est tourmenté par la question : comment peut-il être l'adversaire du Grand Stratège ? Non seulement il est une personne absolument insignifiante en comparaison de celui-ci, mais en plus il partage parfaitement ses idées, ses buts et ses idéaux et il n'y a pas si longtemps, dans sa vie à Leningrad,

---

588 «Всего год назад, когда он был еще мусорщиком, служебный втык бросил бы его в пучину горестей, а ответственное поручение вознесло бы на вершину ликования и горячечного энтузиазма. А сейчас внутри стояли какие-то неопределенные сумерки, и он осторожно пытался разобраться в себе, а заодно – нащупать те неизбежные осложнения и неудобства, которые, конечно же, должны были возникнуть в этой новой ситуации.» (p. 87)

il était prêt à sacrifier sa propre vie pour lui<sup>589</sup>. Incapable de trouver une autre réponse, il en arrive à la conclusion qu'en réalité, il n'est pas l'adversaire du Grand Stratège, il est son partenaire dans le jeu grandiose que le Grand Stratège mène pour le bien de l'humanité entière. Pourtant, que Voronine soit son adversaire ou son partenaire, tout ce que ce jeu lui impose est de sacrifier ses pièces l'une après l'autre : au début Andreï essaie de s'en sortir en sacrifiant ceux qui sont déjà morts mais arrive inévitablement le moment où il ne lui reste que les pièces incarnant des personnages encore vivants. Incapable d'envoyer à la mort ses amis, il demande à suspendre la partie.

La conclusion à laquelle il arrive résume bien son évolution : quel que soit le vrai but de ce jeu, même si c'est pour le bonheur de l'humanité entière, il ne peut plus y participer faute de pouvoir accepter la prétendue nécessité de tant de sacrifices humains<sup>590</sup>.

Le paradoxe de ce phénomène du Bâtiment Rouge consiste dans le fait que, comme le dit l'ami de Voronine, Izia Katsman, considéré par les autorités comme une des personnes suspectes et faisant probablement partie des forces clandestines, chacun éprouve et voit dans le Bâtiment Rouge des choses différentes, et qu'il ne constitue que le « délire de sa propre conscience dérangée »<sup>591</sup>. Si l'on accepte cette interprétation (indirectement confirmée plus loin dans le texte), toute la scène des échecs apparaît comme le pur produit de la conscience de Voronine. Cette étrange partie d'échecs révèle à la fois la réflexion *a posteriori* d'Andreï sur le monde soviétique qu'il a quitté (il cesse définitivement d'être un stalinien convaincu) et sur le monde de l'Expérience qui, pour lui<sup>592</sup>, est basé sur la même idée de construction d'un nouveau monde, au prix d'énormes efforts de la part de chaque « volontaire ». Les habitants de la Ville, qui ignorent tout des buts de l'Expérience, ne se distinguent guère des pièces vivantes dans le jeu du Grand Stratège qui lui seul sait à quel jeu il joue et sait imposer ses règles (ou leur absence) à tous les

---

589 « (...) и до самых глубин души продираал его вопрос : как же это он попал в противники великого стратега, он, верный солдат его армии, готовый в любую минуту умереть за него, готовый убивать за него, не знающий никаких иных целей, кроме его целей, не верящий ни в какие средства, кроме указанных им средств, не отличающий замыслов великого стратега от замыслов Вселенной.» (p. 117)

590 « Великая игра, благороднейшая из игр, игра во имя величайших целей, которые когда-либо ставило перед собою человечество, но играть в нее дальше Андрей не мог. (...) Не хочу я этой игры. Может быть, так все и должно быть, может, без этой игры и нельзя. Может быть. Даже наверняка. Но я не могу... Не умею. И учиться даже не хочу... (...) Ну что же, подумал он с горечью (...) я просто солдат. Всего-навсего солдат. Тот самый, который размышлять не умеет и потому должен повиноваться слепо.» (p. 121)

591 «Бред взбудораженной совести» (p. 148)

592 Nous précisons « pour Andreï », car visiblement, les « maîtres-recruteurs » utilisent avec chaque volontaire le langage qui lui est le plus proche.

autres. Il est alors permis d'interpréter cette scène du jeu d'échecs comme la preuve du fait que Voronine commence sérieusement à douter des possibilités de construire un nouveau monde avec des participants ignorants.

Ainsi Andreï fuit cette partie insupportable en constatant sa propre incapacité à affronter la force et à résister à son envie d'obéir aveuglément aux ordres. Comme ce constat lui est désagréable, il cherche à se consoler en se rappelant qu'il est devenu un inspecteur à qui l'on a confié une tâche importante : c'est à ce moment-là que le Bâtiment s'en va, sans qu'Andreï puisse y revenir. On serait tenté d'interpréter le départ du Bâtiment comme le signe de l'incapacité de Voronine d'aller au bout de sa réflexion et d'affronter sa propre conscience. Il manque une possibilité de devenir sinon un contestataire, du moins une personne qui cherche à comprendre. Il ne lui reste alors que la voie du conformisme et du soutien au plus fort.

Il en résulte que la seule conclusion consciente à laquelle il arrive après cette visite est que le Bâtiment est effectivement dangereux pour la société et qu'il faut absolument s'occuper des personnes qui y ont été vues, comme son ami Katsman. Dans la mesure où il prend la décision de se placer parmi les défenseurs de l'ordre au moment de sa fuite hors du Bâtiment, il se comporte par la suite en bon inspecteur de police qui doit veiller à le faire respecter : il arrête Katsman. Lorsque ce dernier refuse de lui donner des explications sur le Bâtiment rouge et les personnes qui, d'après Voronine, y sont liées, Voronine n'hésite pas à le remettre entre les mains d'un autre inspecteur, Fritz Gueïguer, qui n'est pas encore au pouvoir, qui utilise la torture, ce que sait parfaitement Voronine. En effet, Katsman est torturé et emprisonné pendant presque un an, jusqu'à ce que ce même Gueïguer, arrivé au pouvoir, amnistie tous les prisonniers.

Par la suite, l'activité de Voronine en tant que rédacteur en chef et surtout comme conseiller du président Gueïguer ne fait que confirmer qu'il a choisi de se mettre au service du plus fort. Voronine ne manque pas de lucidité : il se rend compte que ce choix lui fait perdre un à un tous ses amis. Lorsqu'il a une deuxième occasion de visiter le Bâtiment rouge, il ne peut que constater que celui-ci est complètement vide et a l'air absolument abandonné : la conscience de Voronine n'est plus dérangée et ne se retrouve plus confrontée à des dilemmes... Les pièces vivantes qu'il avait scrupule à sacrifier ont fini par le quitter de leur propre gré.

Ainsi, le Bâtiment rouge semble lié à une certaine clandestinité, mais il ne s'agit pas d'un quartier général des forces clandestines organisées comme le pensent aussi bien les autorités que Voronine. En tant que « délire de sa propre conscience dérangée » le Bâtiment rouge est plus

dangereux pour le régime politique en place que s'il était le siège d'une résistance ou d'une quelconque armée de libération : il est en effet beaucoup plus difficile de lutter contre les pensées des individus. Cette affirmation est confirmée par l'histoire de l'expédition vers le Nord dont Voronine est chargé dans la cinquième partie. Officiellement, l'expédition doit chercher du pétrole, mais son vrai but est de trouver d'autres lieux éventuellement habités et notamment l'Anti-ville : le président Gueïguer veut s'assurer de la pérennité de son pouvoir. Au bout d'un mois dans des conditions physiques difficiles, les membres de l'expédition, essentiellement des soldats et des techniciens, sont sur le point de se révolter. Voronine, qui a un indicateur parmi les soldats, charge celui-ci de trouver le fauteur de troubles, car il est persuadé que tout vient d'une seule personne. Pourtant, après des recherches et des interrogations, force est de constater que le fauteur de troubles est inexistant, car la décision de ne plus suivre le chef provient de chaque membre de l'expédition individuellement. Voronine se trouve absolument désarmé face à cette absence de coupable car il lui est difficile de se battre contre tous les membres de l'expédition à la fois. Ce phénomène ne fait que reproduire en miniature la situation avec les forces clandestines, que l'inspecteur Voronine recherche dans l'affaire du Bâtiment Rouge. Dans la mesure où les membres d'un groupe ne participent pas aux décisions qui les concernent directement, dans la mesure où ils ignorent les tenants et les aboutissants de ce qu'on leur demande de faire et où le mécontentement ne peut être exprimé de manière ouverte, la clandestinité est inévitable : elle prend alors sa source dans la tête de chacun.

En réalité, rien ne vient confirmer les craintes des autorités : ni le Bâtiment rouge, ni les Étoiles filantes ni l'Anti-ville ne sont liés à des forces d'opposition organisées. Dans la dernière partie, au cours de leurs errances, Voronine et Katsman, abandonnés par les autres membres de l'expédition, découvrent d'autres lieux habités, mais aucun d'eux n'est présenté comme hostile aux habitants de la Ville.

Tous ces phénomènes considérés comme dangereux n'ont donc rien à voir avec une opposition réelle, mais ils remplissent une double fonction. D'une part, la réaction des autorités à ces phénomènes prouve que ce type de régime a besoin des ennemis intérieurs et extérieurs pour exister, et que, confrontées à leur absence, elles les inventent ou se permettent de déformer la réalité afin de créer artificiellement une forme de danger potentiel (est-ce d'ailleurs le fait de ce seul type de régime politique ?) D'autre part, et c'est probablement le plus important, l'existence éphémère du Bâtiment Rouge démontre que tout régime qui cherche à opprimer les velléités

d'analyse et de réflexion chez un citoyen, engendre inéluctablement de la clandestinité, car, dans la mesure où on ne peut pas amputer entièrement la capacité de réfléchir, certains individus vont inmanquablement continuer à le faire, presque malgré eux. La preuve en est que même Voronine, partisan inconditionnel de l'Expérience et des autorités, est amené à se poser des questions et à leur chercher des réponses. Chaque individu serait donc un contestataire et un résistant en puissance, la question étant de déterminer le facteur (où les facteurs) qui entraîne le passage de la réflexion à la résistance active. Ainsi, tout individu est capable de remettre en question l'ordre régnant sans pour autant faire partie de quelconques forces clandestines. Cette non-revendication du pouvoir s'avère plus dangereuse et plus subversive pour un régime autoritaire qu'une simple lutte pour le pouvoir<sup>593</sup>.

Pour conclure, rappelons que l'une des principales questions que se posent les habitants de la ville concerne le ou les buts de l'Expérience : parmi les personnages, personne ne sait qui mène l'Expérience et quels sont ses objectifs. Supposons que l'un des buts soit d'observer comment s'organiserait une communauté de personnes venant de pays et d'époques différents et qui, de surcroît, appartiennent à des couches sociales très diverses et comment ces mêmes personnes pourraient agir et réagir dans leur vie de tous les jours. La notion même de conscience, avec l'ambiguïté, le retrait, le secret qu'elle implique inéluctablement, s'associerait naturellement à l'idée de clandestinité.

---

593 Voir ce que dit à ce sujet Voronine : «Очень это все Фрицу не понравится – он бы, конечно, потенциального противника предпочел.» (p. 331)

## LITTÉRATURE CLANDESTINE A IVANOVO

Catherine Brémeau, Paris

Depuis 1995 l'Université d'Ivanovo en Russie accorde un intérêt particulier à la littérature « clandestine » [potaënnaja] et organise des conférences sur ce thème. Un séminaire lui est consacré.

Il semble que cette expérience soit unique en Russie.

Depuis 1995, 5 tomes sont parus portant ce titre, un tous les deux ans, avec chacun une trentaine d'articles ; le 6<sup>ème</sup> est sur le point de paraître.

Ivanovo est entrée dans l'histoire comme ville révolutionnaire russe quand les premiers Soviets y ont été créés en 1905, et elle est restée une ville ouvrière avec de grandes manufactures textiles. Elle est actuellement dirigée par le gouverneur Mikhaïl Men.

À l'origine, il y a le vaste mouvement de lecture et de redécouverte de la littérature durant la *perestroïka* à travers toute la Russie, un vaste phénomène de réappropriation [obščestvo vozvraščeniija] ; la figure d'Anna Barkova (Ivanovo 1901, Moscou 1976) y joue un rôle particulier.

Remarquée très jeune par Blok, Briousov, et encouragée par Lounatcharski qui l'invite au Kremlin, elle publie un recueil *Femme* [Ženščina] en 1922, dans la mouvance prolétarienne. Mais elle se démarque rapidement de la ligne soviétique. Elle passe plus de vingt ans dans les camps du Kazakhstan, des Komis ou de Mordovie, avec une période de relégation à Kalouga durant l'occupation allemande et la guerre sans jamais cesser d'écrire mais sans jamais pouvoir être publiée. En 1958, elle est une nouvelle fois accusée pour ses opinions, dans un procès annonciateur d'autres plus retentissants. De nombreux poèmes sont restitués à l'ouverture des

archives en 1991. Un recueil contenant la plupart de ses poèmes connus, des œuvres en prose et sa correspondance, est paru à Moscou en 2002<sup>594</sup>.

Le professeur Léonid Nikolaïevitch Taganov est l'initiateur du mouvement, des conférences et le premier biographe d'Anna Barkova.

Le terme de « littérature clandestine » [Potaënnaja literatura] vient d'Ogariov, dans la préface de son livre sur la littérature russe cachée du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il appelle aussi invisible ou « nocturne » [nočnaja]. Il recouvre une réalité multiple, la littérature du non-dit, aux limites floues, exprimée par d'autres termes comme : *tainstvennaja*, *podpol'naja*, *podzemnaja*, *protivocenzurnaja*, *podcenzurnaja*, *procenzurnaja*, *vytesnennaja*. Cette œuvre souterraine, telle la « taupe » d'Hamlet, est indispensable à la construction de l'édifice littéraire et social dont elle fait partie.

Cette littérature recouvre ce qui est interdit par la censure (d'État, d'Église etc...) mais aussi, et c'est plus subtil, ce qui ne peut ou ne veut pas être dévoilé. Certains textes ont été écrits pour ne pas être largement diffusés, comme par exemple la littérature érotique...

Dans la compréhension du phénomène entre un autre paramètre important, la révision des textes classiques à la lumière de l'expérience totalitaire.

La réflexion porte sur la théorie de cette littérature « clandestine », sur ses mécanismes particuliers, à partir non seulement du moment de l'interdit, de la censure, pour des raisons idéologiques, poétiques, esthétiques, mais encore, dans un deuxième temps, de son actualisation.

Car le phénomène n'est pas seulement lié à une époque (on pense forcément à l'URSS du XX<sup>e</sup> siècle), et il ne s'agit pas de « réparer les erreurs » d'une éventuelle censure, car bien des œuvres ont été écrites en tablant sur l'interdit. Il s'agit de savoir sur quel lecteur, proche ou lointain dans le temps, compte l'auteur.

Depuis 1995, approximativement les deux tiers des articles concernent la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, un tiers la littérature antérieure.

Voici quelques exemples d'articles de cette série :

En 1998

« L'iconographie de *L'Inexprimable* (Joukovski) »

---

<sup>594</sup> Barkova, A., *Večno ne ta ...*, Izd. Fonda Sergeja Dubova (Narodnyj arhiv, Vek XX, Protivostojanie : čelovek-sistema), M., 2002 ; Brémeau C., *Anna Barkova, la voix surgie des glaces*, préf. O. Sedakova, P., L'Harmattan, 2010.

« La chute comme événement dans le roman *Les Démons* »  
« La nouvelle de Léontiev *La Confession d'un mari*, sujet et poétique »  
« La littérature dissimulée : la poésie du Goulag »  
« Le « mot » et « l'instrument » dans la poésie des années 1920 »  
« La poésie de J. Brodski à la fin des années 50 : entre le concept et le Mot »  
« Le visage dissimulé de « l'homme naturel » dans la conscience post-romantique en France »

En 2002 :

« Les cahiers poétiques de I. Nadejdine (du problème de la contre-culture de masse dans les années 1920-1930) »  
« Les images du temps et de l'espace dans la littérature domestique »  
« La dénonciation comme genre de la littérature dissimulée »  
« Le récit utopique d'Alexandre Bogdanov *La fête de l'immortalité* »  
« La signification prophétique du thème du terrorisme dans le roman *Pétersbourg* de Biély »  
« Lénine et Staline dans les pages du journal de M. Prichvine »  
« La dissimulation du sens et l'autoréflexivité du mot chez Henry James »





