

Le récit de voyage polonais : entre anthropologie et reportage

Anne-Marie Monluçon

► **To cite this version:**

Anne-Marie Monluçon. Le récit de voyage polonais : entre anthropologie et reportage. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècle), pp.9-23. hal-03200002

HAL Id: hal-03200002

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200002>

Submitted on 23 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le récit de voyage polonais : entre anthropologie et reportage

Anne-Marie MONLUÇON

Université de Grenoble Alpes/UMR 5316 Litt & Arts

En Europe occidentale, les voyages lointains ont, trop souvent, été associés aux conquêtes et à la mise en place d'empires coloniaux, qui ont impliqué savants, militaires, missionnaires, marchands et parfois artistes. En va-t-il autrement pour les grands voyageurs ou reporters polonais ? Leur pays n'a pas eu, *a priori*, d'empire colonial, si bien que le reporter Ryszard Kapuściński se présentait parfois, en Afrique, comme un blanc doté d'une expérience, ou du moins d'un passé de colonisé, en référence aux partages de la Pologne¹. Certains objecteront que les *Kresy*, les territoires des confins, aux périodes où la Pologne s'étendait sur une partie des Pays baltes, de la Biélorussie et de l'Ukraine, invitent à nuancer le propos. Mais de colonies lointaines, point. Les Polonais se sont-ils pour autant désintéressés des contrées éloignées ? Le colloque organisé du 21 au 23 octobre 2015, à l'Université Grenoble Alpes, consacré à « La Pologne citoyenne du monde : regards croisés sur les écrivains voyageurs polonais (XIX^e-XXI^e siècles)² » a démontré le contraire.

1. À partir de 1772, la Prusse, l'Autriche et la Russie s'emparent progressivement du territoire polonais pour le faire disparaître de la carte des États européens en 1795. Cette situation perdurera jusqu'en 1918.

2. Ce colloque a pu se tenir grâce au soutien du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, de l'Université Stendhal-Grenoble 3, de l'E.A Traverses 19-21, de l'E.A. Ilcea4, de la Fondation Jan Michalski, du Consulat général de Pologne de Lyon, de Grenoble-Alpes Métropole, de l'Institut Polonais et de l'Instytut Książki [Institut du livre] de Cracovie. La première partie des articles nourris par le colloque a été publiée dans MONLUÇON & SAIGNES, 2016.

Chaque génération de Polonais est parvenue à expédier vers des destinations lointaines quelques artistes, savants ou reporters, quel que soit le contexte politique (partages de la Pologne, entre 1772 et 1918 ; enfermement et censure durant la période de la République populaire de Pologne). On n'est pas surpris de trouver, parmi les auteurs étudiés dans le présent volume, une majorité de contemporains, souvent nés sous le régime socialiste, et ayant commencé leur carrière littéraire ou journalistique autour de 1989. Cette date ouvre une période de démocratisation du voyage et du tourisme, dans les pays de l'ancien bloc de l'Est, même si les destinations lointaines ne sont accessibles qu'à une minorité de privilégiés. Elle ouvre aussi une période d'essor de la presse, enfin libre, qui devient – notamment grâce au quotidien *Gazeta Wyborcza* [Le Journal électoral], créée en 1989 – une véritable pépinière pour quelques-unes des plus belles plumes du reportage littéraire polonais : Jacek Hugo-Bader, Andrzej Stasiuk, Wojciech Tochman, Mariusz Wilk...

Un rapide parcours de notre table des matières révèle des manques et un déséquilibre qui méritent un commentaire. Un ouvrage collectif résulte toujours d'une part de contingence et d'une recherche de cohérence. On ne trouvera pas dans ce volume d'article consacré à Joseph Conrad ni à Ryszard Kapuściński. L'un et l'autre ont été l'objet de nombreux travaux, plus rarement en français qu'en polonais dans le cas de Kapuściński³, il est vrai. Ces auteurs sont toutefois présents indirectement presque à chaque page de ce volume, en tant que pères fondateurs, modèles auxquels se réfèrent nombre de leurs héritiers contemporains étudiés ici, tantôt sur le mode de l'hommage, tantôt de manière plus critique, tel Mariusz Wilk qui dénonce la « méthode de Kapuściński ».

Ce dernier exemple illustre bien le correctif qu'impose le contenu du volume en regard de ce que pourraient laisser croire les intitulés des rubriques et les titres des articles. La première d'entre elles, « De la Russie au Japon » paraît disproportionnée, avec six articles, dont quatre traitent essentiellement de la Russie, ou plus exactement de ses marges : le Grand Nord où a longtemps résidé Mariusz Wilk et l'Extrême-Orient russe, visité par Ferdynand Ossendowski et Jacek Hugo-Bader. La surreprésentation de la Russie, tsariste ou post-soviétique peut s'expliquer de diverses manières. Tout d'abord, les Polonais ont souvent eu à subir l'hégémonie politique de leur grand voisin, apprendre sa langue, voire considérer la Sibérie comme une « seconde patrie » ainsi que le note Ferdynand Ossendowski dans sa préface d'*Asie fantôme*. Lors de ses missions de géologue, il y a rencontré des Polonais descendants de déportés du bague tsariste⁴. Les récits de déportation,

3. MONLUÇON, 2012.

4. Le regard de F. Ossendowski sur la Sibérie gagnerait à être confronté aux travaux des

par exemple ceux de Józef Czapski et de Gustaw Herling-Grudziński, constituent d'ailleurs des monuments dans la littérature polonaise du ^{xx}^e siècle, mais ces déplacements forcés ne sont pas l'objet de ce volume car ils ne peuvent être considérés de la même manière que les voyages désirés et choisis. Les violences de l'Histoire expliquent cependant en partie la curiosité et la familiarité des écrivains et reporters polonais à l'égard de la Sibérie et des autres lointaines régions d'Asie centrale. En second lieu, l'impossibilité de la dissociation au sein de cette rubrique, qui englobe les voyages vers des destinations situées entre l'est de la Russie et le Japon, pourrait également s'expliquer par la polysémie du mot polonais *Wschód*. Ce n'est pas là uniquement une question d'extension territoriale de la Russie, puissance eurasiatique, ni même de l'empan des pérégrinations de nos auteurs. En effet, le terme *Wschód* désigne en polonais plusieurs choses : l'Est, c'est-à-dire un point cardinal ; l'Orient, donc un tropisme et un imaginaire ; et enfin le Levant, le lieu où se lève l'astre solaire (du verbe polonais *wschodzić* [se lever]). Andrzej Stasiuk intitule *Wschód* son livre publié en 2014. La traductrice Margot Carlier a choisi de traduire par *L'Est*. Pourtant, le livre contient, à côté de souvenirs d'enfance et de récits de retours de l'auteur dans l'Est de la Pologne (région natale de ses parents), des récits de grands voyages en Chine et en Mongolie. Toutes ces destinations se résument en un seul mot : *wschód*, impossible à traduire en français avec la richesse de ses nuances. Enfin, la rubrique consacrée aux voyages « De la Russie au Japon » semble suffisamment étoffée pour ébaucher une approche diachronique de la représentation de ces contrées de 1898 à 2014 (malgré l'absence, dans ce volume, d'articles écrits à l'époque de la République populaire de Pologne). La Russie soviétique est, bien sûr, très présente dans les récits de ces voyages vers « l'Est » : dans les ouvrages d'Ossendowski, d'Hugo-Bader et de Wilk, ainsi que chez Stasiuk, dont le regard rétrospectif embrasse à la fois l'expérience soviétique, mongole et chinoise, tout en y mêlant les propres souvenirs d'enfance de l'auteur dans l'est de la Pologne populaire. Tous ces livres s'inscrivent, d'une manière ou d'une autre, dans la continuité d'*Imperium*, l'ouvrage de Kapusciński publié en 1993, qui regroupe les récits des voyages du reporter en Union soviétique puis en Russie, composant ainsi une chronique fragmentaire de la lente décomposition du système.

La seconde rubrique consacrée au pôle opposé, l'Amérique du Nord, l'Occident de l'Occident, paraît, en comparaison avec la précédente, de taille réduite, avec seulement deux articles. Notons tout d'abord qu'aucun des deux auteurs abordés n'a été traduit en français. Ce volume en propose donc, au lecteur francophone, une première approche. Chaque texte correspond à une époque

différente. Arkady Fiedler voyage au Canada dans les années 1930 et publie le récit de son voyage, *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada qui sent bon la sève] en 1935. Miron Białoszewski, pour sa part, séjourne au États-Unis en octobre et novembre 1982. Aleksander Fiut analyse son récit de voyage intitulé *AAmeryka* [AAmérique], publié à titre posthume, en 1988 et son *Tajny dziennik* [Journal secret], paru seulement en 2012.

Notons cependant que l'Amérique est également présente en filigrane dans les textes consacrés aux voyages vers l'Est : dans *Bêtes, hommes et dieux* et *Asie fantôme* de Ferdynand Ossendowski, comme le démontrent les articles d'Elżbieta Koziolkiewicz et d'Anne-Marie Monluçon. En effet, lorsqu'Ossendowski parvient à quitter l'Asie, en 1921, il se réfugie d'abord aux États-Unis, où il conçoit *Bêtes, hommes et dieux*, en 1922, sous la pression de son éditeur et de son traducteur/co-auteur qui l'encouragent à adopter les critères esthétiques du roman d'aventures et du western anglo-saxons, lesquels se retrouvent aussi dans *Asie fantôme*, écrit en Pologne l'année suivante. Tout un système d'analogies géographiques et historiques entre Far West et Far East sous-tend également ses œuvres. L'ouvrage de Fiedler, étudié par Piotr Bilos, revient sur la formation de ce pays constitué par une mosaïque de populations dont la représentation porte l'empreinte des modèles romantiques. Mais il serait erroné de croire que Fiedler est le premier voyageur polonais à écrire sur le Nouveau Monde. Il faut resituer ce texte dans une tradition de voyages et reportages qui commencent au xviii^e siècle, avec les mémoires d'outre-Atlantique de Tomasz Kajetan Węgiński et qui se poursuit au xix^e avec, parmi d'autres, *Listy z Ameryki* [Lettres d'Amérique] de Henryk Sienkiewicz, et la trilogie de Wańkowicz intitulée *W ślady Kolumba* [Sur les traces de Christophe Colomb] publiée entre 1967 et 1969.

La troisième rubrique intitulée « Suds » propose un raccourci saisissant. L'expédition australe de Bronisław Malinowski et de Stanisław Ignacy Witkiewicz, dans les années 1914-1918, est sans doute l'un des derniers exemples de l'association traditionnelle du savant et de l'artiste. On peut dire qu'elle marque les débuts d'une forme de modernité : à l'issue de ce voyage, en 1922, Bronisław Malinowski a, en écrivant *Les Argonautes du Pacifique occidental*, donné à l'anthropologie sa charte fondatrice ; Witkiewicz, lui, après avoir passé en Russie les années 1914-1918, a exploré les limites de l'art figuratif, en peinture et au théâtre, et entrepris de réinventer le roman. L'autre texte étudié est le reportage au long cours de Wojciech Tochman, escorté d'un guide interprète qui est en même temps un survivant et un témoin du génocide rwandais. Ce texte, qui raconte comment des hommes se sont mis un jour à tuer massivement leurs voisins, relève de l'ère du témoin.

Le lecteur ne manquera pas de remarquer qu'un seul article étudie l'œuvre d'une auteure, en l'occurrence l'article de Marzena Karwowska consacré à *Japoński wachlarz* [L'Éventail japonais] de Joanna Bator (2004), anthropologue

de formation ayant travaillé sur le féminisme. En réalité, même si les voyages lointains sont longtemps restés une affaire d'hommes, le féminin est présent à plusieurs niveaux du corpus étudié dans ce volume. Ferdynand Ossendowski rend un hommage appuyé à sa mère, qui lui a donné le goût de la nature sauvage, tandis que l'article de Katia Vandendorre consacré à Hugo-Bader ébauche une filiation entre l'auteur et la lauréate du Prix Nobel de littérature en 2015. Si les reporters polonais contemporains sont tous des fils de R. Kapusciński, ils ont deux mères : Svetlana Alexievitch et Hanna Krall.

La présence du féminin introduit-elle le thème d'Éros en voyage ? Le désir occupe une place discrète dans la galerie des personnages féminins que représente Ferdynand Ossendowski dans *Asie fantôme*, avec deux pôles assez contrastés et sans doute stéréotypés : les très jeunes filles tartares, opprimées et séduisantes, et les héroïnes tragiques russes des histoires enchâssées. Les premières relèvent sans doute d'un certain orientalisme et les secondes, assurément, de modèles romanesques. Joanna Bator suggère avec discrétion que la métamorphose qu'opère sur elle son séjour au Japon, ou plus exactement le regard que l'on y porte sur son physique, a sans doute une incidence sur son érotisme. Parmi les rares textes de notre corpus où Éros affirme sa présence, les œuvres parallèles de Witkiewicz et de Malinowski sont l'objet d'un renouvellement critique de la part de Stanisław Jasionowicz et d'Anna Saignes. Le tiraillement entre les désirs érotiques les moins censurés et le renoncement ne procède pas d'un puritanisme religieux catholique polonais ou britannique victorien mais, d'une part, de la tension pour parvenir à faire œuvre et, d'autre part, de l'expérience consciente d'une « non identité du sujet à soi », problématique éminemment moderne. Mais c'est Miron Białoszewski qui aborde la sexualité de la façon la plus explicite, dans son *Journal secret*, publié bien après sa mort.

La problématique principale de ce volume reste cependant la suivante : le voyage lointain est-il toujours corrélé avec l'expérience de l'Altérité ? S'agit-il uniquement de l'Altérité culturelle, ou peut-elle être sociale ? Cette Altérité est-elle vécue avec plaisir ou déplaisir ? Peut-elle échapper à l'exotisme et à ses clichés ? Quelles formes et quel sens peut prendre le dépassement de l'Altérité ? La découverte d'universaux qui font de l'Autre un autre nous-mêmes ? Au fil du temps, observe-t-on une érosion de l'Altérité, une « fin du voyage » (comme le pensait Claude Lévi-Strauss), due à l'uniformisation et à la mondialisation ? À quelle connaissance de soi mène l'expérience de l'Autre ? À une découverte de notre identité culturelle, c'est-à-dire de notre appartenance à un groupe ou bien plutôt à une identité individuelle, voire à l'Autre qui est en nous, pour parler comme Rimbaud ?

Dans les voyages lointains et les récits qu'on peut en rapporter, on peut distinguer trois niveaux d'altérité : le premier concerne la langue comme instrument de communication ou, à l'inverse, obstacle et matière de la création littéraire ; le

deuxième est lié à l'expérience sur le terrain comme expérience de la familiarité ou, au contraire, de l'étrangeté que nous inspire l'Autre, ou encore, paradoxalement, comme retrouvailles avec le Même ; le troisième tient à la culture, bibliothèque littéraire ou théorique, réserve de genres et de formes qu'emporte l'écrivain voyageur dans ses valises et qui informe sa perception, son expérience et son écriture.

Altérité linguistique et circulation des textes

Le corpus ici étudié propose un large éventail de cas de figure concernant la langue, comprise et parlée, en voyage. Certains auteurs sont de savants polyglottes comme Ossendowski, maniant entre autres le russe, le mongol et le chinois. Wilk mâtine le polonais de mots et expressions russes. Malinowski déjà avait parsemé son *Journal*, rédigé en polonais, de mots et expression anglais. Mais les difficultés liées à la langue apparaissent de plus en plus clairement dans le récit. Hugo-Bader affirme qu'il s'est spécialisé dans l'espace russophone parce qu'il maîtrise bien cette langue et considère que c'est une condition nécessaire du reportage, rappelle Katia Vandeborre. Jacek Milewski, que Piotr Bilos confronte à Arkady Fiedler, a appris le romani pour l'enseigner aux Tziganes polonais de la région de Suwałki, dans le Nord-Est du pays. Parmi les contemporains, tous utilisent peu ou prou l'anglais, comme Wojciech Tochman au Rwanda avec son jeune guide et interprète, Léonard. Pour Joanna Bator, bien que celle-ci s'initie au japonais, cette langue tierce constitue un espace de liberté et de transgression bilatérales, ainsi que le montre Marzena Karwowska. Une certaine tradition du récit de voyage a longtemps accredité une sorte de féerie linguistique, en omettant de préciser dans quelle langue ont eu lieu, pendant le voyage, les échanges, qui étaient généralement rapportés au style indirect libre, par souci d'élégance et de lissage narratif. Le voyageur y apparaissait comme un polyglotte pour qui les obstacles linguistiques n'existaient pas. Le genre du reportage a contribué à faire des conditions d'accès à l'information un véritable sujet.

Sur le plan de l'écriture, on peut repérer deux types de situations opposées qui donnent, chacune, à penser. Les auteurs qui peuvent écrire et penser dans leur langue maternelle insistent souvent sur le retour à leurs propres langue et à la littérature, nécessaire pour reconstituer leur expérience, y compris celle de l'Altérité. Stanisław Jasionowicz et Anna Saignes mettent en évidence l'enracinement de Malinowski dans le contexte littéraire et artistique polonais de la fin du XIX^e siècle, qui éclaire dans une mesure certaine l'expérience de l'Altérité dont rend compte le *Journal d'ethnologue*. Isabelle Després accomplit le même travail sur la dimension réflexive du *Journal d'un loup* de Mariusz Wilk. Cet écrivain avait, lors d'une rencontre avec le public grenoblois, en octobre 2015, insisté sur le rôle des

dictionnaires et de la profondeur historique de sa langue, puisant dans le polonais du XVII^e siècle et le slavon. Les lecteurs du recueil *Autoportrait d'un reporter*⁵ savent que R. Kapusciński se déplaçait toujours avec certains classiques polonais et des dictionnaires. L'enracinement dans sa propre langue et sa littérature pour dire l'Altérité est donc l'un des paradoxes rencontrés à la lecture de ces auteurs.

À l'opposé, nombre d'auteurs polonais voués à l'exil, par choix ou sous la pression éditoriale, ont écrit en anglais. Ces textes ont souvent suivi un cheminement sinueux pour parvenir jusqu'à nous. Le *best-seller* d'Ossendowski est traduit en anglais, à partir d'un récit oral d'Ossendowski, en 1922, avant d'être rédigé en polonais. Malinowski, tout comme son modèle Conrad, écrit en anglais son livre fondateur de l'anthropologie, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (2002), mais pendant son séjour sur l'île Mailu et les îles Trobriand, il rédige un journal en polonais, qui sera publié d'abord en anglais en 1967, puis traduit en français à partir de l'anglais. Il ne sera publié en polonais qu'en 2002. Les études consacrées ici à Ossendowski et Malinowski soulignent combien les éditeurs et traducteurs ont pris de libertés avec les textes, qu'ils n'ont pas hésité à couper, redécouper, adapter, américaniser, lisser. La perspective diachronique pointe alors un progrès. Les auteurs polonais contemporains bénéficient aujourd'hui d'une traduction directe. Les lecteurs francophones doivent au travail de Véronique Patte de pouvoir lire enfin l'œuvre de Kapusciński, traduit directement depuis le polonais⁶. Gardons-nous cependant de trop d'optimisme. Beaucoup de textes, récents ou anciens, n'ont toujours pas été traduits, grand nombre d'ouvrages sont aujourd'hui épuisés, et on continue à publier à l'identique des traductions anciennes de textes polonais via l'anglais, généralement contestables. L'obstacle de la langue ne concerne pas seulement la circulation des hommes, mais aussi celle des textes.

Sur le terrain : expérience de l'Altérité et rapport à soi

Sur le terrain, les œuvres dont traitent ici les chercheurs représentent, elles aussi, une typologie variée du rapport à l'Autre et à Soi. Stasiuk, adepte des incursions brèves et répétées, dans le Sud-Est de l'Europe, est tout de même obligé d'allonger ses séjours quand il s'agit d'arpenter les steppes d'Asie. Hugo-Bader et Tochman pratiquent le « grand reportage » long et lointain. Malinowski prend ses quartiers pour plusieurs mois sur l'île Mailu puis les îles Trobriand. Wilk illustre le cas particulier du résident étranger, établi *sine die*, tel un Durrell en Grèce, jadis.

5. KAPUSCINSKI, 2008, p. 53 et 82.

6. KAPUSCINSKI, 2014.

Le regard porté sur l'Autre ne trahit pas seulement l'ouverture ou, au contraire, l'étroitesse d'esprit du voyageur. Il a aussi partie liée avec ce que la censure de l'époque permet, ou ne permet pas, d'écrire. Plusieurs auteurs écrivent un « deuxième livre », pour reprendre l'expression de Vincent Debaene⁷, désignant un phénomène qu'il étudie dans le domaine français. Il en va ainsi d'Ossendowski, qui rédige rapports scientifiques et récits de voyage aventureux. Deux d'entre eux (Malinowski et Białoszewski) écrivent en parallèle du livre officiel un journal secret qui sera publié à titre posthume, ce qui nous rappelle le poids du contexte politique mais aussi moral et religieux qui pèse sur le récit de voyage. Ces deux œuvres gémellaires rendent compte d'une ambivalence face à l'Altérité, vécue tantôt comme souffrance, tantôt comme plaisir.

Le rapport au même ou à soi est un autre fil que l'on peut tirer de l'écheveau des textes. On est surpris par le nombre de compatriotes expatriés que côtoient voyageurs et reporters polonais et le regard très variable que ceux-ci portent sur ceux-là : héros romantiques pour Fiedler, modèles éducatifs pour la jeunesse chez Ossendowski et moines Pallotins sévèrement critiqués par Tochman, qui reconstitue le rôle de l'Église polonaise lors du génocide rwandais. Le voyage lointain peut modifier le rapport à notre groupe d'origine et à nous-mêmes. Ainsi Marzena Karwowska retrace-t-elle la dynamique de *L'Éventail japonais* comme une conversion intellectuelle de Joanna Bator, d'abord convaincue par la thèse de R. Barthes, dans *L'Empire des signes*, selon lequel on peut découpler langue et connaissance, s'affranchir du langage verbal, elle rallie les thèses opposées de Wittgenstein et Cassirer : la langue nous donne accès à la connaissance tout en la découpant et en la structurant. Par exemple, le japonais est une langue profondément hiérarchique et genrée, et étroitement liée en cela aux structures sociales japonaises. L'expérience japonaise l'amène à remettre totalement en cause sa position théorique initiale.

Les cas de refus de l'Altérité, ou du moins de refus avoué, sont rares parmi les voyageurs et reporters, *a priori* curieux et ouverts. Malinowski jette les bases de l'anthropologie du xx^e siècle qui intègre « l'ethnologie participante », attitude de rapprochement actif vis-à-vis de l'Autre, que pratique spontanément Ossendowski ou son contemporain, le Russe Vladimir Arseniev, l'auteur de *Dersou Ouzala*. Mais la gamme des trajectoires reste nuancée pour Ossendowski : il est difficile de trancher si l'Altération de soi, refusée *in extremis*, est jouée ou sincère. À l'autre extrémité, Wilk, en Russie, se défait de sa polonité et devient « un des leurs », donc Autre, jusqu'à modifier la langue dans laquelle il écrit. On retrouve cependant assurément un clivage entre les différentialistes comme Fiedler et Milewski et

7. DEBAENE, 2010, p. 40.

les universalistes, tel Malinowski, qui perçoit dans les sociétés trobriandaises les linéaments de la liberté et de la démocratie chères aux Européens. Les œuvres présentent également un nuancier qui va de l'orientalisme au constat de la « fin du voyage » pour reprendre, une fois de plus, la formule de Claude Lévi-Strauss. À l'heure de la mondialisation, on retrouve partout les mêmes objets manufacturés, les mêmes écrans. Les louanges de l'Altérité peuvent sonner comme l'expression d'un désir égoïste de préserver l'exotisme à tout prix, quitte à souhaiter le blocage des sociétés traditionnelles et à refuser, sans les consulter, leur évolution. La déploration de l'uniformisation, de l'érosion de l'Altérité, est-elle fondée sur un constat lucide ou est-elle héritière de l'Orientalisme ? En tout cas, la « fin du voyage » ne coïncide pas avec la fin des récits de voyage ou des reportages, le second relayant en partie le premier, sur le plan de l'Histoire littéraire et de l'évolution des genres.

Altérités intellectuelles : intertexte théorique, générique et formel

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, le bagage intellectuel et esthétique des voyageurs et reporters ne provient pas uniquement de leur culture nationale. Leur regard est informé par diverses sources qui trahissent des transferts culturels, ainsi qu'une hybridation générique et formelle en amont du voyage et bien sûr en aval, durant le temps de l'écriture. L'écriture viatique polonaise se situe, comme toute autre, au carrefour de la littérature et des sciences humaines, et à la croisée d'une tradition nationale et internationale. L'anthropologie est bien représentée dans ce volume, par la figure tutélaire de Malinowski mais aussi par celle, beaucoup plus récente, de Bator qui a abandonné une carrière de chercheur en anthropologie en 2011 pour se consacrer à l'écriture. Et l'on sait tout ce que Kapuściński doit aux sciences humaines (historiographie, anthropologie...) dont il se réclame dans des livres réflexifs sur son métier, comme *Mes voyages avec Hérodote*, *Autoportrait d'un reporter*⁸ ou les volumes de *Lapidarium* (non traduits en français).

La bibliographie des articles de ce recueil révèle que la riche bibliothèque théorique et littéraire des auteurs inclut de nombreux auteurs germanophones (Ernst Mach, Ernst Cassirer, Max Scheler, après Nietzsche et Schopenhauer), ou anglophones (Marshall McLuhan, Clifford Geertz, James Clifford) ainsi que français (Gabriel Marcel, Jean Baudrillard, Emmanuel Lévinas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov). Les sources polonaises signalent, à l'inverse, ce que les lecteurs français peuvent déjà lire comme les ouvrages du sociologue Zygmunt Bauman ou la monographie de Beata Nowacka et Zygmunt Ziątek, *Ryszard Kapuściński*.

8. KAPUŚCIŃSKI, 2008, p. 16, 21, 83, 113-115.

*Biographie d'un écrivain*⁹. Les délais de traduction, et, encore une fois, la médiation récurrente de l'anglais sont révélatrices des processus de transferts culturels. Les idées ne se propagent pas toutes au rythme de leur production. Leur diffusion rencontre, comme celle des œuvres, des obstacles sauf quand les chercheurs polyglottes lisent en version originale ou en traduction anglaise. Et une fois de plus, l'on espère voir combler, un jour, grâce à des éditeurs et des traducteurs de bonne volonté, certaines lacunes. Ainsi les lecteurs polonais connaissent-ils le Japon de Roland Barthes, et, depuis 2014, celui de Nicolas Bouvier, dans ses *Chroniques japonaises*¹⁰.

L'un des acquis de ce volume concerne assurément les perspectives de comparatisme littéraire qu'ouvrent les repérages d'intertextualité par les chercheurs : récits d'aventures anglo-saxons, allemands ou polonais chez Ossendowski, appropriation intime de la littérature russe, en particulier chez Wilk, dialogue serré avec l'œuvre de Witkiewicz autant qu'avec celle de Conrad chez Malinowski (et réciproquement). Le volume fait aussi apparaître la nécessité de situer les auteurs polonais par rapport à un certain nombre d'œuvres incontournables, telles la trilogie d'Arseniev, le célèbre *travelogue* de Jack Kerouac, les monuments de la littérature des camps (Soljénitsyne, Chalamov, Herling-Grudziński), la trilogie de Jean Hatzfeld, les œuvres sur la fin de l'homme rouge de Svetlana Alexievitch.

Sur le plan générique, les voyages lointains ainsi que le grand reportage témoignent de la même diversité que les voyages de proximité présentés dans le volume de *Recherches & Travaux* consacré aux « Voyages en Europe des écrivains polonais » : la dimension autobiographique est inhérente au récit de voyage et présente chez Malinowski, Białoszewski, Stasiuk, Bator..., contrairement au reportage où la subjectivité du journaliste ne s'exprime pas sous la forme d'une narration autobiographique mais par l'implication dans le choix des sujets, des témoins et par la qualité de l'écoute, du commentaire. Avec des modalités différentes, Hugo-Bader et Tochman proposent des récits de voix et cultivent le voisinage entre reportage et témoignage. L'essayisme est moins présent bien qu'il soit l'une des marques de fabrique de Stasiuk par exemple, comme le fait ressortir l'analyse d'Agnieszka Kaczmarek consacrée au temps et à la mélancolie chez cet auteur. Les récits de voyages ou reportages littéraires mêlent à la fois littérature du réel et subjectivité assumée. Ainsi quand un Wańkiewicz revendiquait le droit à la fiction, il posait avant tout la question suivante : quels sont les critères d'une fiction acceptable ? Cette question se pose aujourd'hui avec encore plus d'acuité, car, par étape, le climat intellectuel a changé. Tout d'abord, à l'Ouest, depuis les

9. NOWACKA & ZIĄTEK, 2019.

10. BOUVIER, 2014.

années 1985, le négationnisme et d'autres formes de révisionnisme ont soudain dramatisé les enjeux. La situation actuelle, avec le problème des *fake news* et de ce que l'on appelle la post-vérité, renforce cette évolution. Ces questions, d'une importance capitale, ne doivent pas nous faire perdre de vue que le voyage est toujours l'occasion de confronter le mythe à la réalité et que le récit de voyage et certains reportages littéraires conjuguent traditionnellement littérature du réel et puissance de l'imaginaire, sur une ligne de crête où la création tente de l'emporter sur les stéréotypes, forme de l'imaginaire collectif figé, qui est le plus sûr moyen de manquer la réalité.

Sur le plan poétique, les voies de la création se déploient entre deux pôles : celui d'une écriture très libre, « en suivant le pinceau » pour Joanna Bator, en renouant avec le genre des « Notes » pour Wilk, voire du *silva rerum*¹¹, ou celui d'une écriture à contrainte, telle que Hugo-Bader la pratique dans *Fièvre blanche*, avec des chapitres-tableaux à la manière de Kapuscinski, restituant le rythme du voyage en autostop.

La part de l'imaginaire et de la fiction affaiblit-elle le potentiel d'intervention dans le monde du récit de voyage et du reportage, pourtant réputé pour ses rapports avec l'engagement ? Ces deux genres ont suscité des vocations de lecteurs voyageurs, y compris dans des milieux moins favorisés que les traditionnels globe-trotters aristocrates. Deux auteurs contemporains, Hugo-Bader et Stasiuk sont des autodidactes qui élargissent la sociologie des rencontres. Historiquement, la littérature viatique, quand elle n'a pas figé et essentialisé l'Autre, a contribué à l'humaniser et à décoloniser le regard des Occidentaux, en montrant, entre autres, les lointaines conséquences des faits et gestes de nos pays.

Mais la surprise vient d'un autre côté. Le départ au loin, et surtout loin des économies dites « développées », est souvent un voyage dans le temps, vers l'enfance, le passé. Or nous rencontrons ici la mélancolie, le sentiment d'une perte qui ne se limite pas au passé, qui n'est pas simple nostalgie, car elle mine la jouissance du présent et notre capacité à nous projeter dans l'avenir. Peut-être faudrait-il distinguer entre la mélancolie des textes du début du xx^e siècle et ceux de nos contemporains. La perte de la métaphysique, chez Witkiewicz, coïncide, historiquement, avec le « désenchantement du monde » théorisé par le sociologue Max Weber en 1917, pour désigner le processus de recul des croyances religieuses et magiques au profit des explications scientifiques. Andrzej Stasiuk, écrivain de l'Invisible s'il en est, en serait alors le lointain héritier. Mais le thème du « paradis » [*naj*] terrestre, menacé ou disparu, chez Ossendowski et Fiedler,

11. KAPUSCINSKI, 2008, p. 107.

est plus complexe à interpréter. La réception que nous en faisons aujourd'hui lui confère des résonances avec nos préoccupations les plus contemporaines : signes précurseurs de l'effondrement des écosystèmes et de la biodiversité ou prémices d'une conscience écologique ? Il faut se garder de nos projections anachroniques : en premier lieu, les deux auteurs sont très ambivalents à l'égard de la Nature et du Progrès technique, et l'on sait bien que l'écologie n'a cessé de changer de camp, qu'il en existe dès l'origine des versions réactionnaires et d'autres progressistes ; en second lieu, il ne faut pas sous-estimer l'influence des schèmes romantiques ou déclinistes de l'époque. Il n'empêche que leurs livres nous amènent à relire ces temps que nous percevions comme ceux du commencement, de l'aube du xx^e siècle, comme le commencement de notre possible fin. Chez nos contemporains, Wilk, Hugo-Bader et Stasiuk, la mélancolie procède sans doute autant d'une stratification de processus historiques que de la sensibilité ou de la posture individuelle. Pour cette génération devenue adulte dans les années 1980, la « fin des grands récits » ou des « hautes espérances », pour faire écho au film de Mike Leigh, en 1988 – foi en le Progrès, la Révolution ou le Socialisme – était acquise, et sans doute plus libératrice que mélancolique. Mais leurs textes font un bilan des dégâts sociaux, écologiques et culturels hérités de la période soviétique ainsi que de ceux qui se développent dans les sociétés post-soviétiques. Ils prennent sans doute acte du désenchantement politique de l'après 1989 et se font l'écho de la dévastation, irréversible en maints endroits, du patrimoine naturel et culturel. Parmi ceux-ci, dès 2014, dans *L'Est*, Andrzej Stasiuk, déploie une stratégie originale pour s'adresser à sa mère, auditrice de Radio Maria et aux électeurs qui s'apprêtent à porter au pouvoir le parti Droit et Justice en octobre 2015, car il combine la plus grande empathie avec la critique la plus frontale, ce que lui permet son parcours de « transfuge social par le haut », pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu. Il faudrait, là encore, faire la part du lointain héritage romantique, si prégnant dans la culture polonaise, et d'une intuition remarquable des situations. Mais ne faudrait-il pas creuser aussi du côté de l'Imaginaire – rêverie sur les origines ou projets et utopies passés – du fait de la récurrence frappante du mot « paradis » [*raj*] dans les titres de livres et de chapitres des auteurs polonais (chapitre intitulé « Le Paradis du chasseur » dans *Asie fantôme* d'Ossendowski, chapitre « Il n'y aura pas de paradis » dans *La Guerre du foot et autres guerres* de Kapuściński¹², *W rajskiej dolinie, wśród zielska* [Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes] d'Hugo-Bader¹³, *À chacun son*

12. KAPUSCINSKI, 1978.

13. HUGO-BADER, 2010.

paradis de Mariusz Szczygieł¹⁴) ? Déclinés avec des significations et des tonalités variées, ils nous interdisent de n'y voir qu'une référence biblique, car il s'agit, dans certains cas, du paradis terrestre perdu.

Faire circuler les textes n'est donc pas tout à fait vain et produit non seulement quelques rencontres avec le réel mais parfois des effets sur le réel. En témoigne la très récente émergence d'une réception des écrivains voyageurs polonais parmi les écrivains français. L'un des premiers, François Bon a salué *Sur la route de Babadag* de Stasiuk sur son blog¹⁵ ; dans *L'Hiver aux troussees. Voyages en Russie d'Extrême-Orient*¹⁶, Cédric Gras marche en partie sur les traces d'Arseniev et Ossendowski qu'il mentionne explicitement, tandis qu'Emmanuel Ruben, sous le titre *Sur la route du Danube*¹⁷, rend explicitement hommage à *Sur la route de Babadag* de Stasiuk, même si son maître reste Nicolas Bouvier. Ces deux derniers, nés dans les années 1980, sont géographes de formation comme Arseniev. Les transferts culturels sont certes toujours inachevés et dissymétriques mais désormais en cours de rééquilibrage, afin que les écrivains polonais, et plus largement ceux de l'Est, nous paraissent un peu moins Autres, un peu plus familiers.

Le manque étant l'une des figures du désir, concluons par la liste des chantiers qu'il reste à ouvrir : que les écrivains polonais soient enfin publiés en France avec leurs photos ou leurs illustrations, dont ils sont systématiquement privés, à l'exception de *Fièvre blanche* éditée chez Noir sur Blanc, de manière à faciliter les études inter-médiales qui s'imposent, que nos travaux contribuent aussi à orienter les traductions du français vers le polonais, devenues rares et répondant trop souvent à des critères commerciaux.

Bibliographie sélective (la plupart des références sont données à la fin des différents articles du volume)

Œuvres

BARTHES Roland, 1970, *L'Empire des signes*, éd. Skira/Flammarion (coll. Champs), Paris, 151 p. [Trad. en polonais par DZIADEK Adam, 1999, *Imperium znaków*, Wydawnictwo KR, Varsovie, 200 p.]

14. SZCZYGIEŁ, 2010.

15. BON, 10. 09.2007.

16. GRAS, 2015.

17. RUBEN, 2019.

BOUVIER Nicolas, 2004 (1989), *Chronique japonaise* in *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 1428 p. [En polonais : *Kronika japońska. Pustka i pełnia*, przeł. Krystyna Sławińska, Krystyna Arustowicz, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2014, 350 p.]

GRAS Cédric, 2015, *L'Hiver aux trousses : voyage en Russie d'Extrême-Orient*, Stock, Paris, 272 p.

HUGO-BADER Jacek, 2010, *W rajskiej dolinie wśród zielska* [Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 400 p.

KAPUSCINSKI Ryszard, 1978, *Wojna futbolowa*, Czytelnik, Varsovie, 242 p. [En français, 2004, *Il n'y aura pas de paradis. La Guerre du foot et autres guerres et aventures*, trad. du polonais par PATTE Véronique, Pocket, Paris, 320 p.]

KAPUSCINSKI Ryszard, 2008 (2003), *Autoportrait d'un reporter*, trad. du polonais par PATTE Véronique, Plon (coll. Feux croisés), Paris, 180 p.

KAPUSCINSKI Ryszard, 2014, *Œuvres*, trad. du polonais par PATTE Véronique, Flammarion, Paris, 1488 p. [Ce volume réunit les nombreuses œuvres du reporter, traduites directement du polonais, sans constituer pour autant des Œuvres complètes.]

RUBEN Emmanuel, 2019, *Sur la route du Danube*, Payot & Rivages, Paris, 608 p.

SZCZYGIEŁ Mariusz, 2010, *Zrób sobie raj*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 292 p. [En français, 2012, *Chacun son paradis*, trad. du polonais par CARLIER M., Éditions Actes Sud, Arles, 267 p.]

Critiques

DEBAENE Vincent, 2010, *L'Adieu au voyage*, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), Paris, 528 p.

MONLUÇON Anne-Marie & SAIGNES Anna (dir.), 2016, *Les Voyages en Europe des écrivains polonais (XIX-XXI^e siècles)* in *Recherches & Travaux*, n° 89, 170 p. <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/830>.

MONLUÇON Anne-Marie, 2012, « Ryszard Kapuściński et Andrzej Stasiuk, deux écrivains polonais à fronts renversés ? » in *La Chute de l'URSS. Une fin d'empire. Recherches & Travaux*, n° 80, p. 141-171, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/526>.

MOUSSA Sarga & STROEV Alexandre, 2014, *L'Invention de la Sibérie par les voyageurs et écrivains français (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Institut d'études slaves, Paris, 234 p.

NOWACKA Beata & ZIĄTEK Zygmunt, 2019, *Ryszard Kapuściński. Biographie d'un écrivain*, Peter Lang, Warszawa, 416 p.

Sitographie

BON François, 10.09.2007, <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article975>
(consulté le 06/07/2019).

**Un Polonais en Extrême-Orient : tribulations d'un texte
entre New York, Paris et Varsovie. Ferdynand
Ossendowski, Bêtes, hommes et dieux. À travers la
Mongolie interdite, 1920-1922**

Elżbieta Koziolkiewicz

► **To cite this version:**

Elżbieta Koziolkiewicz. Un Polonais en Extrême-Orient : tribulations d'un texte entre New York, Paris et Varsovie. Ferdynand Ossendowski, Bêtes, hommes et dieux. À travers la Mongolie interdite, 1920-1922. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200059

HAL Id: hal-03200059

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200059>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un Polonais en Extrême-Orient : tribulations d'un texte entre New York, Paris et Varsovie

Ferdynand Ossendowski, *Bêtes, hommes et dieux.*
À travers la Mongolie interdite, 1920-1922

Elżbieta KOZIOŁKIEWICZ
Université Jagellonne, Cracovie

Bêtes, hommes et dieux, le livre plus connu de Ferdynand Ossendowski, est d'abord paru en anglais, à New York en 1922, sous le titre de *Beasts, Men and Gods*¹. L'auteur polonais avait déjà publié des textes journalistiques et littéraires en Russie, où il habitait et avait effectué des missions en tant que géologue. Le texte qui nous occupe est de nature autobiographique et présente Ossendowski comme un homme qui avait également l'étoffe d'un aventurier-voyageur, d'un ethnologue et d'un scientifique. Il raconte comment l'auteur, perçu comme un ennemi de la révolution et condamné à mort par les Bolcheviks en 1920-1921 tente de gagner l'Inde anglaise depuis Krasnoïarsk. Mais la présence de soldats révolutionnaires soviétiques, puis mongols, l'obligent à changer plusieurs fois d'itinéraire, sillonnant en tous sens la Sibérie, la Mongolie et la Chine du Nord, durant dix-huit mois, dans des conditions très périlleuses, avant de pouvoir enfin embarquer et atteindre l'Amérique.

1. OSSENDOWSKI 1922. Je remercie Anne-Marie Monluçon et Benjamin Kurc pour leur aide et leur relecture. Certaines observations reprennent des passages d'un article à paraître, portant principalement sur les différences entre les versions étrangères et la polonaise : *Robinson czy heroiczny męczennik? O dwóch wersjach najśłynniejszej książki Ferdynanda Ossendowskiego* [Robinson ou martyr héroïque ? Sur deux versions du livre le plus connu de Ferdynand Ossendowski], éd. Ośrodek Badawczy Facta Ficta.

L'émigré polonais a été aidé par un Américain, Lewis Stanton Palen, qui n'a pas seulement « persuadé M. Ossendowski d'écrire ses souvenirs [...] et [a] collaboré avec lui à la rédaction de l'édition anglaise² », mais a été aussi le détenteur des droits du livre. L'œuvre a remporté un franc succès : en 1924, elle en était à sa vingt-septième édition aux États-Unis et elle était déjà traduite dans plusieurs langues, dont le français, par Robert Renard. Le *best-seller* américain a également rencontré un grand succès en France³, mais a fait scandale.

Le succès du livre témoigne d'un transfert culturel réussi, mais à quel prix ? La polémique soulève toute une série de questions : concernant l'authenticité des faits, la présence éventuelle d'une part de fiction et de plagiat, la genèse du texte mais plus encore l'auctorialité. Les tribulations du texte sont exemplaires de la fragilité du texte et de l'auteur, due à plusieurs facteurs, dans un contexte bien précis : texte d'un émigré polonais qui a besoin d'une réussite commerciale, que désirent aussi ardemment l'éditeur et le traducteur, texte issu d'une langue rare, ce qui l'expose au risque récurrent de conquérir le monde à travers une double « traduction⁴ », basée sur l'anglais, et enfin témoignage autobiographique voisinant avec l'un des genres littéraires les plus populaires de l'époque, le roman d'aventures, ce qui n'est pas sans conséquence sur son écriture et sur sa réception. La polémique que nous reconstituerons nous conduit à remonter à la genèse du texte et à tenter de cerner le rôle exact de Palen. La comparaison des versions américaine et polonaise du texte permettra d'évaluer les inflexions esthétiques mais aussi idéologiques qu'il subit, non seulement en raison du goût des deux publics respectifs, mais aussi en fonction de l'idéologie, voire des mentalités respectives de l'auteur polonais et de son collaborateur américain.

La polémique : de la réception à la genèse du texte

Ossendowski a été accusé d'avoir fait passer un récit au moins partiellement inventé pour une relation de voyage authentique. Ses principaux adversaires étaient George Montandon, un anthropologue qui avait effectué des missions en Sibérie, et Sven Hedin, un explorateur suédois. Tous les deux ne croyaient pas que l'auteur

2. PALEN, 1924a, p. III. Les citations du récit d'Ossendowski seront désormais paginées dans le texte et désignées par la date 1924a. Le public francophone peut lire actuellement l'édition [Phébus]-Libella de 2011.

3. « [T]ous les critiques sont unanimes à considérer *Bêtes, hommes et dieux* (...) comme un livre prodigieux », LEFÈVRE, 1924, p. 1.

4. La nature de cette opération constitue justement l'objet de cet article.

était allé au Tibet. Montandon doutait qu'il ait parcouru les distances indiquées dans le texte⁵ et Hedin l'accusait d'avoir introduit une citation falsifiée, attribuée à Tite-Live, et d'avoir plagié⁶ la fin du livre d'Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, *Mission de l'Inde en Europe*⁷. La polémique s'est déroulée à travers des articles et des brochures dans au moins quatre langues. Mais l'essentiel émanait de la presse française. Fait notable, ce sont les deux traducteurs, Renard et Palen (et ensuite l'éditeur allemand, Frankfurter Societäts-Druckerei), qui ont été les premiers à prendre la défense du livre, durant une période où Ossendowski était en voyage en Afrique, mais également par la suite⁸, prouvant ainsi leur implication dans ce projet.

Dans sa réfutation des critiques, Palen a écrit, entre autres, un texte intitulé « Comment fut composé *Bêtes, hommes et dieux* », dans lequel il raconte sa rencontre avec Ossendowski et les conditions qui ont contribué à la création de ce livre⁹. L'Américain travaillait alors comme fonctionnaire aux Affaires étrangères en Mongolie. Il a rencontré Ossendowski sur un bateau partant d'Asie « à peine cinq mois [après] que celui-ci [a] réussi à [é]chapper » (Palen, 1924b) aux bolcheviks. Une fois arrivés à Washington, ils ont logé au même hôtel. Palen ne savait presque rien des épreuves vécues par Ossendowski, jusqu'à ce que celui-ci lui demande son aide pour la traduction d'un article scientifique qu'il voulait publier pour des raisons pécuniaires. Palen aurait déclaré que cela ne se vendrait pas. Son interlocuteur y a réagi avec une vive émotion : « Combien de fois faut-il risquer la mort pour obtenir de quoi intéresser votre public américain ? » Sur quoi Ossendowski a commencé à raconter l'histoire de sa fuite. Quand « l'aube commençait à poindre » Palen a dit : « Écrivez-moi votre récit et je vous garantis le succès ! » (*Ibid.*). D'après cet article, Ossendowski ne voulait pas faire étalage de ses souffrances. Il a seulement accepté d'écrire parce que sa famille était toujours en Russie et parce qu'il avait besoin d'argent pour l'en faire sortir.

Le but de Palen était d'expliquer les erreurs factuelles du récit. Il présente leur travail commun comme réalisé à la hâte et dans un état de grande fatigue :

5. MONTANDON, 1924, p. 509-515.

6. HEDIN, 1925. J'ai consulté la traduction polonaise : HEDIN, 2014.

7. SAINT-YVES D'ALVEYDRE, 1910.

8. Voir la réponse de Renard du 4 octobre citée dans MONTANDON, 1924, p. 510-511. Puis, le 22 novembre, à la rédaction des *Nouvelles littéraires*, a eu lieu la confrontation entre Ossendowski et Montandon.

9. PALEN, 1924b, p. 1.

La plus grande partie de ce livre fut écrite par Ossendowski le soir, tard, après son travail à la Légation de Pologne ou après de longues heures passées avec moi à faire la traduction. S'il s'est glissé quelques erreurs sur des noms de lieux, des appréciations de distances, ou tout autre détail technique, c'est moi qui dois être tenu pour responsable, en raison de l'insistance que je mis à presser la rédaction du récit, avant le départ de l'auteur pour l'Europe. Tout fut écrit de mémoire ; quelques notes seulement prises dans deux petits carnets où étaient inscrites ses observations sur les plantes et les animaux, ainsi que le résumé de ses entretiens avec le baron Ungern et d'autres personnages importants, lui servirent à préciser quelques points. (*Ibid.*)

La réponse de Palen n'explique pas suffisamment la manière dont le texte fut composé : s'il y avait un premier manuscrit, dans quelle langue fut-il écrit ? En russe, langue dans laquelle Ossendowski publiait des articles scientifiques et des récits littéraires¹⁰ et que Palen comprenait ? C'est le plus probable. Mais Ossendowski avait aussi une bonne maîtrise de l'anglais¹¹ et ses petits carnets étaient rédigés en polonais¹². Une source probablement moins fiable – le rapport d'une intervention publique de Palen ayant eu lieu à l'université de Yale en 1947 – présente une version un peu différente mais pas nécessairement contradictoire : « Ossendowski déversait son histoire dans n'importe quelle langue qui lui venait tandis que Palen prenait note pour la réécrire ensuite dans un style meilleur¹³. » À vingt-cinq ans de distance, les souvenirs de cette collaboration s'étaient-ils estompés ? Ou cela signifie-t-il que le manuscrit original a été écrit en plusieurs langues ou alors qu'il était resté à l'état d'ébauche, comme un simple point de départ ?

10. MICHAŁOWSKI, 2004, p. 14, 17, 20.

11. Les documents montrent également la manière dont Ossendowski utilisait l'anglais. Dans une lettre citée par Michałowski, il mentionne que certains Américains ont traduit un texte « de [s]on anglais vers leur anglais » (MICHAŁOWSKI, 2004, p. 82). Son carnet comportant les notes du séjour à New York (disponible dans ses archives au musée de la Littérature à Varsovie) est rédigé essentiellement en polonais. Mais quand l'auteur est témoin de faits typiques de la société américaine, il utilise des termes anglais et parfois en donne la traduction, p. ex. « *Her Majesty American Girl* » et « *Kobieta Królowa* » [*La Femme Reine*]. Les lettres de la maison d'édition E.P. Dutton et de Palen (ainsi que dans les archives) sont toutes écrites en anglais.

12. Il semble qu'il s'agit des notes citées par Michałowski dans ses ouvrages biographiques, voir p. ex. MICHAŁOWSKI, 2004, p. 50-56.

13. *Ossendowski poured out his story in whatever language came handy, and Palen took it down, to rewrite it later for style*, [ANON.], 1947, p. 42.

Les chercheurs n'ont pas formulé de conclusions satisfaisantes sur le mode de collaboration entre Ossendowski et Palen. Dans ses biographies¹⁴ consacrées à Ossendowski, Witold Michałowski accorde plus d'autonomie à l'auteur polonais en suggérant que le manuscrit russe a été préparé en amont, pendant la croisière au départ de l'Asie. Dans cette version, c'est Palen qui, fasciné par le récit oral que lui a fait Ossendowski, lui propose de l'aider pour la traduction et la rédaction en anglais. Le biographe désigne Palen comme « un journaliste », ce qu'il n'était pas. Mais le plus grave est l'allégation, dénuée de preuve, que la contribution de Palen se limitait à avoir commis le plagiat que dénonce Hedin. Même s'il écrit qu'il est impossible d'établir le degré d'implication de Palen dans la rédaction du manuscrit, Michałowski affirme que la réponse est évidente. Comme Palen n'a pas vécu les événements décrits, « sa collaboration consistait le plus probablement à compiler les matériaux trouvés chez d'Alveydre et à aider à traduire l'ouvrage en l'anglais¹⁵ ». Il souligne que c'est Palen et non Ossendowski qui a perçu la majorité des honoraires. Andrzej Piskozub dans une préface à la traduction polonaise de la brochure de Hedin se montre plus sévère à l'égard d'Ossendowski, même s'il partage les soupçons de Michałowski au sujet des éditeurs et de la traduction américaine¹⁶. Il décrit les éditeurs de *Beasts, Men and Gods* comme des hommes sans scrupules, obsédés par l'appât du gain – ils ont profité de la « difficile situation matérielle et de la naïveté d'un réfugié » (Piskozub, 2014, p. 11). En commentant les accusations de Hedin, il exprime son espoir que la citation falsifiée – une devise attribuée à Tite-Live, mais absente des ouvrages de ce dernier – ait été contrefaite par les éditeurs et non par l'auteur. Il suggère aussi qu'un épisode dénoncé par le Suédois comme invraisemblable, à savoir nager avec son cheval dans un fleuve plein de glaçons flottants, puise sa source dans *La Case de l'oncle Tom*, un classique américain. À l'inverse de Michałowski, qui compare *Bêtes, hommes et dieux* à un reportage qui mêle les propres expériences d'Ossendowski, avec celles d'autres personnes qui lui en ont fait le récit – pratique caractéristique de ce genre littéraire, Piskozub n'essaie pas de trouver d'excuses à l'écrivain polonais. Il veut, au contraire, démystifier cet auteur qui, selon lui, est actuellement héroïsé au nom

14. Cet auteur a publié trois livres sur Ossendowski: *Tajemnica Ossendowskiego* [Le secret d'Ossendowski] (1990), *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski* [Le grand safari d'Antoni O. Qui était Antoni Ferdynand Ossendowski] (2004) et *Ossendowski: podróż przez życie* [Ossendowski: un voyage à travers la vie] (2015). Intitulés différemment, ils sont basés en général sur les mêmes sources.

15. *Najprawdopodobniej współpraca polegała na kompilacji materiałów, jakie znalazł u d'Alveydre'a, i pomocy przy tłumaczeniu dzieła na język angielski*, MICHAŁOWSKI, 2004, p. 98.

16. PISKOZUB, 2014, p. 5-18.

d'une « politique de l'Histoire », politique qui ne voit en lui qu'un écrivain anti-communiste, victime de la censure, qu'il faut réhabiliter. (*Ibid.*, p. 13). Toutefois, il préfère croire que l'écrivain n'était pas complètement responsable de la citation falsifiée.

Itinéraire et rôle de Palen

Il est difficile de savoir de quelle manière fut composé *Beasts, Men and Gods*. Il est cependant possible de préciser quelques points concernant la collaboration entre Ossendowski et Palen qui éclairent la genèse du texte. Tout d'abord, que savons-nous au sujet de Palen et de sa carrière littéraire et que pouvons-nous en déduire concernant son rôle probable dans la préparation du livre ?

Lewis Stanton Palen était diplômé de la Cornell University. En 1900, il a soutenu un mémoire sur les relations entre les Européens et les Chinois¹⁷ et a commencé la même année à travailler comme fonctionnaire des douanes en Chine. Il semble que, après avoir démissionné vers 1913, il ait travaillé au sein des services des Affaires étrangères¹⁸. Sa collaboration avec Ossendowski a sans doute marqué un tournant dans sa vie. D'autres récits dont il serait co-auteur suivront et, en 1926, il était désigné comme « un écrivain professionnel qui a travaillé sur plusieurs projets collaboratifs¹⁹ ». Il s'est spécialisé dans les récits d'aventures qui se sont imposés à travers les expériences découlant de la Première Guerre mondiale et de la révolution bolchevique²⁰. Ses narrateurs-protagonistes fuyaient, luttaient et traversaient des situations presque inimaginables. En 1923, Palen collabore avec un Russe blanc anonyme, surnommé par ses ennemis « le diable blanc ». Dans l'introduction de ce récit, l'Américain dévoile quelques détails techniques²¹ :

17. PALEN, 1900.

18. BICKERS, 2006, p. 715.

19. *A professional writer who had worked on a number of collaborative projects, ibid.*

20. Parmi celles : *The White Devil of the Black Sea* [Le Diable blanc de la mer Noire] (1924), *The White Devil's Mate* [La Compagne du diable blanc] (1926, les collaborateurs – un couple marié anonyme à cette époque), *Men and Monsters* [Hommes et monstres] (1928, en coll. avec Christian Swanlung) (l'information sur le contenu selon WorldCat: https://www.worldcat.org/title/men-and-monsters/oclc/6464740&referer=brief_results) (consulté le 19/05/2019), *Through Blood and Ice* [À travers sang et glace] (1930, en coll. avec Ferenc Imrey). En revanche l'action de *Water and Gold* [L'eau et l'or] (1930, en coll. avec Charles G. Hedlund) se déroule dans l'Afrique des années 1890 (SELLSTRÖM, 1989, p. 39).

21. La version originale est plus précise.

What were discussed at first as simply his "notes" for the story have become practically the unaltered text of it, [...] I have endeavoured to preserve in the English phrasing as nearly as possible the exact form and wording of his original Russian, only omitting here and there passages which seemed to me less vital or interesting and asking him in others to develop the details more at length, as he had previously given me the story in verbal form. (PALEN, 1924c, p. X)

Ce sont ses notes que je présente aujourd'hui au public, notes écrites dans un style si clair, si direct, que je me suis efforcé de conserver la forme exacte de l'original, laissant même le récit à la première personne, bien que le nom du héros ne soit cité nulle part. (PALEN, 1933, p. I.)

Le nom de Palen est mentionné sur la page de titre de l'édition anglaise comme unique « auteur », bien qu'il se soit – selon ses propres termes – « efforcé de conserver la forme exacte de l'original » de l'auteur russe. En revanche, la traduction française de ce récit a connu deux éditions, dont l'une s'intitulait *Aventures d'un officier russe ou le diable blanc de la mer Noire*. Sur la page de titre, ses éditeurs n'ont pas donné d'informations sur un quelconque collaborateur américain ni sur un traducteur français (certainement Renard, mentionné dans la deuxième version)²². Dans un roman *The Red Dragon: A China Story of To-Day* Palen figure comme « auteur » sur la page de titre, mais il explique dans une notice préliminaire que c'est en fait le récit de son ami, un politicien qui préférerait ne pas le signer. De plus, l'ébauche de cet ami anonyme a été complétée et réarrangée par Stewart Beach. Palen conclut sa notice coquettement ainsi :

It would seem, consequently, that my own contact with the manuscript has been little more than that of editor-in-chief, and I am perfectly content to leave it thus, if the reader, on his part, will accept this my apology for having offered him a story under my own name which appears to be largely the work of two other individuals. (Palen, 1927, p. VI)

22. La première édition publiée en 1925 [XXX, 1925] mentionne Palen comme l'auteur de l'introduction et Robert Renard comme le traducteur. Mais à la place réservée pour le nom d'auteur, on ne trouve que XXX, pour signifier l'anonymat. Dans la version plus tardive ([ANON.], 1933) l'auteur russe est signalé dans le titre tandis que Palen et Renard sont omis. Cette tendance française à suggérer ou désigner l'auteur-source se poursuit par les publications récentes d'une nouvelle édition de *Le Diable blanc* et de la première traduction française du récit de sa femme, les deux avec les noms réels des auteurs [voir aussi n. 45].

Il semblerait, en conséquence, que mon propre contact avec le manuscrit a été un peu plus que celui d'un rédacteur en chef ; et je suis extrêmement content d'avoir laissé cela ainsi, si le lecteur, quant à lui, accepte mes excuses pour lui avoir offert sous mon propre nom un récit qui semble être essentiellement le travail de deux autres individus.

Il semble que Palen n'ait jamais publié de texte entièrement écrit par lui-même²³, mais qu'il aimait signer les projets auxquels il collaborait à divers degrés. Il est probable que sa contribution incluait un ensemble de prestations : allant de la rédaction (cas du roman *Red Dragon*) à la traduction et rédaction, ou à la transcription et recomposition d'un récit oral²⁴. Bien qu'il figurât comme auteur, il ne cachait pas qu'il n'avait pas écrit le livre. Il indiquait parfois la portée limitée de son rôle dans le processus de création, comme le montrent les exemples cités ci-dessus. Son nom sur la page de titre fonctionnait comme une marque. Les traductions nombreuses²⁵ vers les langues étrangères (principalement l'espagnol) des récits élaborés par Palen avec d'autres « auteurs-sources » prouvent que les publications portant le nom de Palen étaient très populaires et que les éditeurs étrangers n'hésitaient pas à investir pour les publier.

Dans le cas de *Bêtes, hommes et dieux*, Palen est présenté uniquement comme un collaborateur, mais ce n'était pas la seule possibilité ni leur choix initial. Dans une lettre à Ossendowski, Palen lui rappelle : « Quand Major Macrae [de la maison E.P. Dutton] a suggéré que *Beasts* était un récit trop extraordinaire pour avoir deux noms liés à son écriture, j'ai retiré mon nom de la page de titre sans hésitation et seulement accepté sa proposition d'écrire et signer une courte "Note explicative"²⁶. » La raison pour laquelle il évoque cette anecdote est liée à une

23. La page de titre de *Red Dragon...* mentionne *The Lost Sword of Shamyl* à côté de *White Devil...*, comme un texte écrit par Palen, mais la base WorldCat informe que c'était un travail collaboratif avec Ossendowski.

24. Peut-être était-ce le cas de *Water and Gold*, selon la page de titre : « par Lewis Stanton Palen comme lui a raconté Charles G. Hedlund ». Voir : *Catalog of Copyright Entries. New Series: 1930*, p. 1228 (consulté le 19/05/2019).

25. À cette époque *The White Devil...* a été publié en français, néerlandais, danois, italien et espagnol. *The White Devil's mate*, *The Red Dragon*, *Men and Monsters* et *Through Blood and Ice* ont également été publiés en espagnol.

26. *When Major Macrae suggested that Beasts was too unusual a story to have two names connected with the writing of it, I retired from the title page without giving it a second thought and simply accepted his suggestion to write and sign a short 'Explanatory Note'*, 8/06. Toutes les

polémique provoquée par la parution de l'édition française du livre d'Ossendowski, *Man and Mystery in Asia* [L'Homme et le mystère en Asie]²⁷. La maison d'édition Plon-Nourrit avait placé sur la couverture le nom du collaborateur à côté de celui de l'auteur. La réaction de ce dernier fut véhémement. Selon une lettre de Palen aux éditeurs, Ossendowski était « très déçu et protestait avec énergie contre cette chose gravement et absolument hideuse²⁸ ». Selon toute vraisemblance, Ossendowski trouvait que Palen voulait lui « voler » sa gloire. L'Américain ne cachait d'ailleurs pas que, selon lui, une petite partie de celle-ci lui revenait. La décision des éditeurs, prise – il le souligne – sans le consulter, lui convient plutôt et il ajoute : « [...] Quand je pense aux aléas de nos relations et à la cordialité que vous m'avez parfois manifestée²⁹. » Les premières lettres proviennent des années 1925. On ne sait donc pas si la relation, amicale au début, s'est ensuite détériorée, ou si elle n'a jamais été une réelle amitié, comme peuvent le suggérer les échanges entre Palen et Ossendowski. Ce qui est certain, c'est qu'en 1925 la situation est tendue. L'ancien accord de travail est rompu, Ossendowski exige que ses récits soient traduits directement du polonais et l'affaire de l'édition française semble avoir déclenché beaucoup de rancunes. Ossendowski n'a pas seulement accusé son collaborateur d'être responsable de ce qu'il appelle un « crime » (voir la lettre de 22/06), il a également remis en question toute la contribution de l'Américain à ses livres. Palen le lui reproche :

It is a matter of deep regret that, after the work we did together on other volumes, you should repeatedly infer that the errors were due to my composition and the final texts were derogatory to the quality of the finished product, in other words, I regret terribly that my work is thus looked upon by you. (22/06)

Il est profondément regrettable que, après le travail que nous avons accompli ensemble sur d'autres volumes, vous déduisiez à

citations viennent de la correspondance de Palen avec Ossendowski conservée aux archives du musée de la Littérature à Varsovie. Les lettres, toutes de 1925, seront désormais datées par la date du jour.

27. Ce livre a été republié en français aux éditions Phébus en 1996 sous le titre *Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905)*.

28. *Very disappointed and energetically protests against this absolutely and badly hideous thing*, L.S. Palen à Plon-Nourrit & Co, 8/06.

29. *Rather pleases me when I think over the vagaries of our relations and your cordiality at times toward me*, 8/06.

plusieurs reprises que les erreurs étaient causées par ma composition et que les textes finaux étaient nuisibles à la qualité du produit fini, autrement dit, je regrette terriblement que vous regardiez mon travail ainsi.

Les remarques d'Ossendowski étaient acerbes, mais si l'on se fie à la paraphrase de Palen, elles concernaient essentiellement les aspects littéraires et non les problèmes d'authenticité. Dans le même temps, la Frankfurter Societäts-Druckerei a préparé une brochure réfutant les accusations de Hedin : Palen informe qu'il en attend une copie envoyée d'Allemagne. On peut uniquement supposer que, si Palen avait eu l'intention de faire passer Ossendowski pour un imposteur, ce dernier n'aurait pas hésité à le lui reprocher haut et fort.

En 1925, ils collaborent à un livre sur l'Afrique du Nord, paru en anglais sous le titre *The Fire of Desert Folk*³⁰. Comme Ossendowski voulait une traduction faite directement du polonais, une traductrice polonaise, Maria Czarnocka, est engagée pour fournir une première version. Palen lui demande d'observer la plus grande fidélité à la version originale, même au prix du style ou de la grammaire. On ne sait pas comment Palen a rédigé ou reformulé *Beasts, Men and Gods*, mais après avoir reçu le début de la traduction de *The Fire...* par Czarnocka, il ne se contente pas de corriger la langue et le style mais il adresse à Ossendowski les critiques suivantes :

You know I have always laid great stress upon the impression made by the opening paragraphs of the books on which we have worked together. I have taken it for granted that in this book on Africa your wish is for me to do nothing more than to make sure of the form of the English and not to suggest any editorial changes. I find now that this creates a quandary for me, as your opening does not appeal to me as equal in strength to what it should be or to your succeeding pages. It seems to me too trivial and verbose for your usual virile and concise, closely packed style. [...] What I have said about the opening applies also to certain references further on in the text [...] Consequently I have little option, if I am going to do what I should consider a satisfactory piece of work for you, but to suggest that you allow and instruct me to rough out another copy of the text, embodying my suggestions for slight changes. (25/08)

30. Dans la correspondance ce projet est provisoirement nommé *The Fiery North*, mais Palen a suggéré que ce titre n'était pas approprié et a proposé d'autres versions, dont celle qui a été retenue.

Vous savez que j'ai toujours mis l'accent sur l'impression produite par les premiers paragraphes des livres sur lesquels nous avons travaillé ensemble. J'ai tenu pour acquis qu'en ce qui concerne ce livre sur l'Afrique vous souhaitez que je ne fasse rien de plus que vérifier la forme de l'anglais et que je ne suggère aucun changement éditorial. Je trouve maintenant que cela me met dans l'embarras, car votre ouverture me semble ne pas égaler en force ce qu'elle devrait être, ni les pages qui suivent. Cet incipit me semble trop trivial et verbeux par rapport à votre style habituel, viril et concis. [...] Ce que je vous ai dit à propos de l'ouverture s'applique également à certaines références plus loin [...] En conséquence, j'ai peu de marge de manœuvre pour faire ce que je considère comme un travail satisfaisant pour vous, sauf à vous suggérer que vous m'autorisiez et que vous me donniez des consignes afin que je puisse concocter une autre version du texte, en incorporant mes suggestions de légères modifications.

Il est probable que Palen ait abrégé la version originale en supprimant trente mille mots. Il a convaincu Ossendowski que cela faciliterait la réécriture du récit (qu'il a trouvée « beaucoup plus difficile que la composition originale³¹ ») ainsi que sa commercialisation. Les lettres prouvent que ce que l'Américain nommait *rewriting the text for style* [réécrire le texte au niveau du style] était, au minimum, une rédaction rigoureuse qui incluait les problèmes de structure. Il est assez compliqué de comprendre ce que voulait dire Palen lorsqu'il comparait la difficulté de la réécriture à la simplicité de la « composition originale ». Après tout, il semble n'avoir jamais composé de récit original. Considérerait-il leurs projets précédents comme tels ?

Comparaison des versions américaine et polonaise de *Bêtes, hommes et dieux*

La comparaison entre la version anglaise (qui a été utilisée comme référence pour les traductions, dont celle de Renard, en général très fidèle) et la version polonaise du récit, publiée en 1923 fait apparaître des différences particulièrement intéressantes. Comment Ossendowski s'approprie-t-il son propre récit dans la version polonaise ?

La phase tardive de la collaboration entre Ossendowski et Palen comporte un moment conflictuel, mais l'insatisfaction d'Ossendowski ne date-t-elle pas de

31. [T]his rewriting [...] I find much more difficult than original composition, 30/09.

plus tôt ? En 1923 *Beasts, Men and Gods* paraissait en Pologne sous le titre *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów (Konno przez Azję Centralną)*³². Cette fois, l'auteur n'avait pas besoin d'adapter son récit au public américain ni aux conseils de son collaborateur. L'analyse exhaustive des différences entre les deux versions dépasserait le cadre de cet article³³. Aussi nous limiterons-nous à l'étude de deux phénomènes contradictoires : l'américanisation et la polonisation du récit. La première question a été déjà abordée par Anne-Marie Monluçon qui, dans son article consacré à *Asie fantôme [W ludzkiej i leśnej kniei]*, a décrit les éléments du livre empruntés du genre au western, sur le plan thématique³⁴. En revanche, la polonisation de *Beasts, Men and Gods* a été mentionnée par Władysław Kotwicz dans une critique de la version polonaise, écrite probablement en 1927, mais inédite jusqu'en 1972. Cet orientaliste et connaisseur de la Mongolie restait sceptique quant aux explications d'Ossendowski et de ses éditeurs. Après avoir résumé le débat, il exprime ses propres doutes concernant l'authenticité et la valeur du récit, en commentant, entre autres, le mythe du « Roi du Monde » (dans la cinquième et dernière partie du livre³⁵, probablement plagiée) et les mentions des actions extraordinaires des résidents polonais en Sibérie et Mandchourie³⁶.

Les histoires « polonaises » citées par Kotwicz viennent de *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* (elles sont absentes des versions étrangères) et d'un autre livre d'Ossendowski, paru sous le titre de *Nieznany szlakiem* [Par un sentier inconnu]³⁷, un recueil de nouvelles publié en 1924. Une captive polonaise mariée avec un khan (Ossendowski, 1923, p. 223-224), le président d'une communauté de chercheurs d'or et un étudiant en médecine qui a créé une colonie de malades et a réussi à les guérir (Ossendowski, 1924b, p. 59-79 et 89-121) sont très certainement des figures fictives, introduites pour séduire le lecteur polonais (Kotwicz, 1972, loc. cit.). Mais cette polonisation artificielle était peut-être, à d'autres endroits, un procédé détourné, pour rétablir dans le récit des aspects ou des épisodes réels, omis

32. OSSENDOWSKI, 1923.

33. Nous développons cette comparaison dans un article à paraître en polonais (en préparation).

34. MONLUÇON, 2018.

35. La légende du roi du monde, présentée par Ossendowski comme « une vision collective » des peuples d'Asie, dit que, sous terre, il existe le royaume miraculeux et mystique d'Agharti, gouverné par un souverain puissant. Sa description dans la partie finale du récit est divisée entre plusieurs personnages, les lamas et les princes.

36. KOTWICZ, 1972, p. 162.

37. OSSENDOWSKI, 1924b.

dans la version américaine. Dans *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* quelques figures dont la nationalité n'est pas précisée dans *Beasts, Men and Gods* s'avèrent être en fait polonaises. Parmi celles-ci, l'agronome, un ami du narrateur, est le personnage le plus important, tandis que les autres sont des personnages secondaires qui font du récit un univers peuplé de Polonais et de leurs descendants. Un guide, qui, dans la version originale, est anonyme, est décrit comme un arrière-petit-fils de déporté – « il se souvient parfaitement » de sa famille *Przeździecki* et « est fier d'elle, même s'il s'appelle "Przeździeckij"³⁸ » Cette dernière précision signale que son patronyme a été russifié. Parfois la nationalité ou l'origine polonaise définit le personnage, parfois elle n'est pas significative, mais elle est tout de même mentionnée dans le texte polonais, alors que ce n'est pas le cas dans le texte américain.

On pourrait soupçonner que l'agronome polonais est aussi peu réel que la femme du khan. À l'inverse, un extrait du carnet d'Ossendowski³⁹ – probablement l'un de ceux mentionnés par Palen – contient des informations sur *Przeździecki* (son prénom et la raison de la déportation de son ancêtre) et confirme que l'agronome s'appelait Jan. La consultation de ce carnet révèle qu'Ossendowski n'exploite même pas toutes les figures de Polonais qu'il a réellement croisés. En fait, il parle aussi d'un séjour chez un autre Polonais, fils de déporté, et, chose curieuse, cet épisode est absent du livre, de même que le protagoniste, Piotr Łuczyński, « un trappeur vêtu de vêtements en cuir de cerf » (*Ibid*, p. 53), qui aurait pourtant constitué un personnage idéal pour un tel récit d'aventures. Les notes contiennent également la description d'un arbre marqué des initiales K.R. ainsi que d'un aigle à une tête, voisinant avec une parcelle de terre fraîchement retournée. Ossendowski écrit dans son carnet : « Une sépulture ? De qui ? Peut-être est-ce un Polonais qui repose ici⁴⁰ ? » [Ma traduction]. *Przez kraj...* témoigne d'une amplification du matériau : une croix, à côté d'autres indices, et une bribe de monologue intérieur du personnage-narrateur : « Qui était-ce K.R. inconnu ? L'aigle à une tête et la croix racontent la mort d'un Polonais. De quoi est-il mort ? Qui l'a enterré et quel a été son destin⁴¹ ? » (Ossendowski, 1923, p. 59). Même si, dans le récit, quelques

38. [...] *Potomek hr. Przeździeckich, o których doskonale pamięta i którymi się szczyci, chociaż już się nazywa „Przeździeckij”*, OSSENDOWSKI, 1923, p. 46. Les citations seront désormais paginées dans le texte et désignées par la date 1923.

39. MICHAŁOWSKI, p. 50-56.

40. *Mogiła? Czyja? Może to Polak tu leży?*, MICHAŁOWSKI, 2004, p. 54.

41. *Kim był ten nieznaný K. R.? Jednogłowy orzeł i krzyż mówi o śmierci Polaka. Dlaczego zginął? Kto go oddał ziemi? Jaki los spotkał pozostałego przy życiu?*, OSSENDOWSKI, 1923, p. 59.

faits ont été étoffés, tout indique que Ossendowski a réintroduit dans l'histoire des personnages polonais qu'il n'a pas inventés.

L'histoire de la tombe mystérieuse est un exemple de la différence entre la version américaine et la polonaise, qu'illustre aussi le cas suivant. Dans la version américaine, le but du voyage est de survivre : « Mon premier compagnon et moi, nous nous préparâmes à continuer notre route par les plaines de la Mongolie, prêts à toutes les nouvelles aventures et aux nouveaux dangers qui pourraient nous advenir dans nos efforts pour nous échapper vers un lieu sûr » (Ossendowski, 1924a, p. 79)⁴². En revanche, dans la version polonaise, le narrateur présente leur fuite à la fois comme un geste de survie et un « retour au pays natal » [*dażąc wytrwale do ojczyzny*] (Ossendowski, 1923, p. 116). La destination n'est plus, alors un lieu sûr, mais la Pologne qui venait de retrouver sa souveraineté. Les ouvertures des versions étrangères et polonaise adoptent chacune un ton très différent. Dans l'introduction à *Beasts, Men and Gods* et *Bêtes, hommes et dieux* Ossendowski est qualifié de « Robinson Crusoe du vingtième siècle » (Ossendowski, 1924a, p. I) et le chapitre qui suit ne tranche pas avec l'imaginaire du roman d'aventures mobilisé par cette comparaison. Naturellement, la situation est grave (« Nul ne pouvait prévoir l'heure qui devait marquer son destin », Ossendowski, 1924a, p. 3), mais les circonstances de la fuite d'Ossendowski sont décrites de façon détachée : « Un matin que j'étais allé faire une visite à un ami, je fus informé tout à coup que vingt soldats de l'armée rouge avaient cerné ma maison pour m'arrêter et qu'il me fallait fuir » (*ibid.*). Une visite dans la matinée et une fuite dans l'après-midi, cela n'a rien d'exceptionnel. En revanche *Przez kraj...* renoue avec la tradition de la martyrologie polonaise. Le récit insiste sur le fait que les Polonais en Sibérie étaient particulièrement persécutés ; un nom polonais suffisait à mettre une personne en péril. La raison du voyage solitaire entrepris par le narrateur (avant sa rencontre avec l'agronome) est dramatique : « Avec quelques Polonais, nous planifions une fuite [...] mais les incidents ont changé nos plans. Mes amis ont été arrêtés et sont morts du typhus en prison et un groupe de bourreaux bolcheviques s'est lancé à ma poursuite, par hasard, ils ne m'ont pas trouvé à mon domicile, où ils m'ont tendu une embuscade⁴³. »

42. [We] prepared to continue our journey over Mongolian plains with whatever further adventures and dangers might come in the struggle to escape to a place of safety, OSSENDOWSKI, 1922, p. 97.

43. Z kilku Polakami układaliśmy plan ucieczki [...] lecz wypadki zmieniły nasze zamysły.

Renard, le plus souvent très fidèle à la version anglaise, souhaitait peut-être fournir à ses compatriotes un livre plus universel, parce qu'il a tout de même rectifié certains cas d'« américanisation » du récit. Ce phénomène concerne plutôt le vocabulaire. Palen a parfois utilisé des termes et des comparaisons caractéristiques du Far West et des colonies (l'américanisation se combine donc avec l'orientalisation), qu'Ossendowski a supprimés ou remplacés dans la version polonaise⁴⁴. Ainsi, dans la première partie de *Beasts, Men and Gods* un abri de branches et les yourtes des nomades sont appelés *tepee* [tipi], ce qui n'empêche pas que l'on trouve, dans la suite de la version anglaise, uniquement le mot *yurta*. Ossendowski et Renard éliminent le terme *tepee* réservé aux tentes des Amérindiens. En évoquant son adaptation à la vie nomade et sauvage, le narrateur préfère se décrire lui-même comme *człowiek pierwotny* [un homme primitif] (Ossendowski, 1923, p. 10) plutôt qu'en « véritable trappeur » (Ossendowski, 1924a, p. 4), terme qu'il n'hésitait pourtant pas à utiliser, dans son carnet, à propos de Łuczyński. Il modifie cependant sur ce point la version de Palen qu'il trouve trop américaine et peut-être pas assez appropriée au ton tragique de la narration.

À l'échelle structurelle et non plus lexicale, Ossendowski a ajouté ou éliminé des paragraphes entiers quand il préparait la version polonaise. Les commentaires précédents concernent seulement la question de l'adaptation du texte pour les lecteurs de culture respectivement polonaise et américaine. Il tenait à affirmer que le livre polonais et les versions étrangères, traduites de l'anglais, sont en fait assez différents. Ossendowski aimait embellir certains épisodes. Tandis que dans la version américaine, des paysans apportent leur aide contre mille et dix mille roubles, la version polonaise relate que, dans le premier cas, un paysan aide le narrateur par gratitude (Ossendowski prétend l'avoir guéri du typhus) et que, dans le second cas, c'est le seul pouvoir de persuasion de Przeździecki qui convainc un autre paysan de venir en aide à ses compatriotes. Cet écart trahit soit la prise en compte d'une différence de mentalité entre les peuples des deux pays soit les préjugés de l'auteur, selon lequel les lecteurs américains, capitalistes et matérialistes, ne comprendraient que les rapports d'argent tandis que les Polonais catholiques obéiraient à la loi éthique.

Znajomi moi zostali aresztowani i umarli na tyfus plamisty w więzieniu, a grupa katów bolszewickich przybyła po mnie i, wypadkowo nie zastawszy mnie w domu, uczyniła na mnie zasadzkę, OSSENDOWSKI, 1923, p. 9.

44. De la version polonaise sont absentes, p. ex., les expressions « semblable à un génie de conte oriental » (OSSENDOWSKI, 1924a, p. 5) et « une soudaineté qui fait de l'homme un pygmée » (*ibid.*, p. 23).

Conclusion

Bêtes, hommes et dieux, comme les autres versions étrangères du récit, est un texte transculturel à plusieurs niveaux. Il tire son origine de la rencontre avec l'Autre, du contact avec des cultures et croyances religieuses inconnues, ainsi que de l'expérience de la guerre. La genèse du livre a eu lieu à l'intersection de trois langues (sans même parler des quelques mots en langues d'Asie Centrale, présents dans le texte). Deux d'entre elles étaient dominantes, la troisième, rare, était la langue maternelle de l'auteur, qui jusque-là ne l'avait guère employée dans sa vie professionnelle, car il vivait et travaillait dans l'Empire russe. La composition a été influencée non seulement par les différences linguistiques, mais également par les différences culturelles. Dans la version américaine, on remplace les exilés polonais rencontrés sur la route par des images tirées de romans d'aventures situés dans le Far West. La critique a acclamé le livre pour son authenticité, mais l'authentique ne semblait pas assez exotique pour séduire les lecteurs. Il fallait renforcer l'image d'une Asie mystérieuse en plagiant un livre ésotérique publié en Europe. Les critiques polonais contemporains qui ont commenté le plagiat préféraient croire qu'il fallait blâmer les Américains (l'éditeur et le traducteur) et, probablement ignorants des nombreux changements apportés par Ossendowski dans la version polonaise, n'ont pas réfléchi au fait que la version polonaise comportait aussi une partie plagiée. Les éditeurs polonais ont choisi de ne reconnaître ni la coopération avec Palen, ni l'atteinte à la propriété littéraire. Cependant, au lieu de chercher un coupable, il semble plus utile de réfléchir à ce que cette étude nous apprend sur la pression, ressentie par Ossendowski, face à la nécessité d'adapter son histoire personnelle au marché littéraire d'une culture étrangère. Il était apparemment convaincu, peut-être par Palen, que les lecteurs veulent, avant tout, une Asie pleine de mysticisme et de mystères. Le titre du livre suivant, publié par Ossendowski aux États-Unis (et plus tard en France), *Man and Mystery in Asia* [L'Homme et le mystère en Asie], conforte cette idée et nous invite à réfléchir aux questions éthiques posées par l'entreprise de raconter l'histoire de l'Autre. Au début, Ossendowski n'avait pas conscience que ses expériences méritaient d'être écrites et publiées. Après que ses livres sont devenus populaires, Palen a engagé d'autres auteurs ayant vécu la révolution bolchevique et/ou la Première Guerre mondiale. Sans sa médiation linguistique et sa connaissance du marché littéraire, leurs histoires n'auraient jamais été connues aux États-Unis ni, par la suite, dans certains pays européens. Et pourtant, contrairement au cas d'Ossendowski, faute de sources, nous ne saurons jamais quel fut le prix à payer pour rendre leurs expériences plus universelles et commercialisables. Cela mérite

d'être rappelé, car de nouvelles éditions des récits du « diable blanc » et de son épouse, qui ne sont plus anonymes, viennent de paraître en France⁴⁵.

Bibliographie

Ouvrages

[ANON.], 1933, *Aventures d'un officier russe, ou Le diable blanc de la mer Noire*, Les Œuvres Représentatives (coll. La vivante histoire), Paris, 244 p.

IMREY Ferenc, 1930, *Through Blood and Ice*, in collaboration with PALEN Lewis Stanton, E.P. Dutton & Company, New York, 353 p.

OSSENDOWSKI Ferdinand, 1922, *Beasts, Men and Gods*, E.P. Dutton & Company, New York, 325 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1923, *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów (Konno przez Azję centralną)* [À travers le pays des hommes, bêtes et dieux. À cheval à travers l'Asie centrale], Gebethner i Wolff, Varsovie, 348 p.

OSSENDOWSKI Ferdinand, 1924a, *Bêtes, hommes et dieux*, trad. RENARD Robert, introduction PALEN Lewis Stanton, Plon-Nourrit, Paris, 275 p.

OSSENDOWSKI Antoni (sic), 1924b, *Nieznany szlakiem. Nowele* [Par un sentier inconnu. Les nouvelles], Wielkopolska Księgarnia Nakładowa Karola Rzepeckiego, Poznań, 121 p.

OSSENDOWSKI Ferdinand, 1924c, *Man and Mystery in Asia*, in collaboration with PALEN Lewis Stanton, E.P. Dutton & Company, New York, 343 p.

OSSENDOWSKI Ferdinand, 1925c, *L'Homme et le mystère en Asie*, trad. RENARD Robert, Plon-Nourrit, Paris, 306 p.

PALEN Lewis Stanton, 1900, *The Relations of Europeans with China from 1833 to 1846*, Cornell University, Ithaca, 119 p. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t3xs5nv4t;view=1up;seq=11> (consulté le 19/05/2019).

45. TIMACHEFF, 2016 ; TIMACHEFF, 2018.

PALEN Lewis Stanton, 1924a, « Introduction » in OSSENDOWSKI Ferdinand, 1924a, *Bêtes, hommes et dieux*, trad. RENARD Robert, Plon-Nourrit, Paris.

PALEN Lewis Stanton, 1924c, *The White Devil of the Black Sea*, Minton, Balch & Company, New York, 298 p.

PALEN Lewis Stanton, 1927, *The Red Dragon: A China Story of To-Day*, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 290 p.

PALEN Lewis Stanton, 1933, « Introduction » in [Anon.], 1933, *Aventures d'un officier russe, ou Le diable blanc de la mer Noire*, Les Œuvres Représentatives (coll. La vivante histoire), Paris.

SAINT-YVES D'ALVEYDRE Alexandre, 1910, *Mission de l'Inde en Europe*, Dorbon, Paris, 211 p.

TIMACHEFF Sergeï Alexandrovitch, 2016, *Le Diable blanc de la mer Noire*, Éditions Édilys, Allaire, 270 p.

TIMACHEFF Alexandra Petrovna, 2018, *Le Diable blanc, mon époux*, Éditions Édilys, Allaire, 235 p.

XXX, 1925, *Le Diable blanc de la mer Noire*, trad. RENARD Robert, Plon-Nourrit, Paris, 244 p.

Critique

HEDIN Sven, 1925, *Ossendowski und die Wahrheit*, F.A. Brockhaus, Leipzig, 111 p.

HEDIN Sven, 2014, *Ossendowski a prawda* [Ossendowski et la vérité], trad. POŁOŃCZYK Agnieszka, préface PIŠKOZUB Andrzej, Wydawnictwo ElSet, Olsztyn, 112 p.

MICHAŁOWSKI Witold Stanisław, 2004, *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski* [Le grand safari d'Antoni O. Qui était Antoni Ferdynand Ossendowski], Iskry, Varsovie, 285 p.

MONLUÇON Anne-Marie, 2018, „Syberyjskie spotkanie Europy i Azji w książce *W ludzkiej i leśnej kniei* Ferdynanda Ossendowskiego (1923)” [La

rencontre de l'Europe et de l'Asie en Sibérie et Mongolie dans les récits de Ferdinand Ossendowski], trad. en pol. par KOZIOŁKIEWICZ Elżbieta in YINHUI Mao, 2018, *Spotkania Polonistyki Trzech Krajów - Chiny, Korea, Japonia. Międzynarodowa Konferencja Akademicka, Kanton 2016* [Rencontres de polonistique de Chine, Corée, Japon], Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Varsovie-Kanton, 532 p.

PISKOZUB A., 2014, „Słowo wstępne” [Préface] in HEDIN Sven, 2014, *Ossendowski a prawda* [Ossendowski et la vérité], trad. POŁOŃCZYK Agnieszka, Wydawnictwo ElSet, Olsztyn.

SELLSTRÖM Tor, 1989, “Some Factors behind Nordic Relations with Southern Africa” in ODÉN Bertil & OTHMAN Haroub, 1989, *Regional Cooperation in Southern Africa: A Post-Apartheid Perspective*, The Scandinavian Institute of African Studies, Uppsala, pp. 13-46.

Reviews

[ANON.], 1947, “The Last Secret of Ferdinand Ossendowski” in *Bulletin of the American Association of Teachers of Slavic and East European Languages*, vol. 5, n° 2, pp. 42-43.

BICKERS Robert, 2006, “Purloined Letters: History and the Chinese Maritime Customs Service” in CHATTERJI Joya & PEABODY Norbert, 2006, *Modern Asian Studies*, vol. 40, n° 3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 691-723.

KOTWICZ Władysław, 1972, „Jeszcze raz w sprawie Ossendowskiego” [Une fois de plus au sujet d'Ossendowski] in KAŁUŻYŃSKI Stanisław (ed.), 1972, *Przegląd Orientalistyczny* [Revue orientaliste], n° 2 (82), Polskie Towarzystwo Orientalistyczne, Warszawa, pp. 153-163.

MONTANDON George, 1924, « Ossendowski. Le menteur sans honneur » in BARBUSSE Henri, *Clarté*, n° 69, 22 p.

Archives

Archives des manuscrits du musée de la Littérature à Varsovie : le carnet d'Ossendowski du séjour à New York (signature 1895), la correspondance

de Ferdynand Antoni Ossendowski (signature 1900) : les lettres de la maison d'édition E.P. Dutton (tome III: Do-Fl), les lettres de Lewis Stanton Palen (tome XI: P-Pl)

Articles de presse

LEFÈVRE Frédéric, 1924, « Le salut qui vient de l'Orient ? Une heure avec Ferdinand Ossendowski, l'homme qui a vu le Bouddha vivant » in GUENNE Jacques & MARTIN DU GARD Maurice, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 93.

PALEN Lewis Stanton, 1924b, « Une polémique. Comment fut composé : *Bêtes, hommes et dieux* » in GUENNE Jacques & MARTIN DU GARD Maurice, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 109.

Autres

Catalog of Copyright Entries. New Series: 1930, https://books.google.pl/books?id=CKUhAQAAIAAJ&pg=RA1-PA1228&lpg=RA1-PA1228&dq=Water+and+Gold+hedlund+palen&source=bl&ots=QzRCgFnCAS&sig=QgXK4EoiLOJi6y40d4y7hy5PZP4&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwi3wqulL_XAHUFyqQKHX0hAFwQ6AEISTAL#v=onepage&q&f=false.

Après que la révolution bolchevique a éclaté, Ferdynand Ossendowski, un scientifique, aventurier et écrivain polonais, qui vivait dans l'Empire russe, a réussi à fuir le pays et raconter son histoire au monde. Ce récit d'un voyage dangereux à travers l'Asie centrale, intitulé *Bêtes, hommes et dieux* (conformément à l'original *Beasts, Men, and Gods*), a été publié à New York grâce à l'aide d'un Américain, Lewis Stanton Palen. Le livre, universellement admiré, a été traduit de l'anglais en plusieurs langues et Ossendowski lui-même a préparé peu après une version polonaise de la narration. Bien qu'on attribue à Palen seulement le rôle d'un collaborateur, son implication dans le projet semble plus importante qu'on ne l'avait supposé jusqu'à présent. Cet article examine des lettres de Palen à Ossendowski qui n'avaient encore jamais été commentées ainsi que des détails sur leur collaboration plus tardive pour formuler une hypothèse sur la genèse du livre le plus connu d'Ossendowski. Il retrace également la carrière littéraire de Palen qui, à partir de la publication de *Bêtes, hommes et dieux*, a commencé à collaborer avec d'autres « auteurs-sources » d'Europe centrale et de l'Est, dont il a rédigé et/ou traduit les récits autobiographiques. Mais alors qu'aucun d'entre eux n'a raconté plus tard ces événements dans sa propre langue, Ossendowski l'a fait et les différences les plus

importantes entre les deux textes sont analysées à la lumière du besoin d'adapter ses expériences personnelles au marché littéraire étranger et à la vision des pays traversés que pouvaient avoir ses futurs lecteurs.

Mots-clefs : Ferdynand Ossendowski, Lewis Stanton Palen, co-auctorialité, best-seller, autotraduction littéraire, autobiographisme, mysticisme.

*A Pole in the Far East: Trials and Tribulations
of a Text between New York, Paris, and Warsaw
(Ferdynand Ossendowski, Beasts, Men, and Gods)*

After the outbreak of the Bolshevik Revolution, Ferdynand Ossendowski, a Polish scientist, adventurer and writer living in the Russian Empire, managed to flee the country and tell his story to the world. This account of a dangerous journey through Central Asia, titled Beasts, Men, and Gods, was published in New York thanks to the help of an American, Lewis Stanton Palen. The universally admired book was translated from English into many languages, and Ossendowski himself soon prepared a Polish version of the narrative. Although Palen was credited only as a collaborator, his implication in the project seems to be larger than has been so far assumed. This paper discusses hitherto unexamined letters from Palen to Ossendowski as well as details of their later cooperation to form a theory on the genesis of Ossendowski's most famous book. It also traces the uncommon literary career of Palen who since the publication of Beasts, Men, and Gods embarked on the collaboration with several other Central and Eastern European "source-authors" whose autobiographical accounts he edited and/or translated. While none of them seems to have later retold the events in their own language, Ossendowski did, and the most important differences between the two texts are analyzed in the context of the necessity to adjust one's personal experiences to the foreign literary market and the implied readers' vision of the traversed lands.

Keywords : Ferdynand Ossendowski, Lewis Stanton Palen, co-authorship, bestseller, literary self-translation, autobiographism, mysticism.

*Polak na Dalekim Wschodzie: powikłane losy pewnego tekstu
między Nowym Jorkiem, Paryżem i Warszawą (Ferdynand
Ossendowski, Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów)*

Po wybuchu rewolucji bolszewickiej Ferdynand Ossendowski, polski naukowiec, poszukiwacz przygód i pisarz mieszkający w Imperium Rosyjskim, zdołał uciec z kraju i opowiedzieć światu swoją historię. Relację o niebezpiecznej podróży przez Azję Środkową, zatytułowaną Beasts, Men, and Gods (polski tytuł Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów) opublikowano w Nowym Jorku dzięki pomocy Amerykanina Lewisa Stantona Palena. Powszechnie podziwianą książkę przetłumaczono z angielskiego na

wiele języków, a sam Ossendowski niedługo później przygotował polską wersję narracji. Mimo że wkład Palena określono jedynie jako współpracę, wydaje się, że był on większy niż do tej pory sądzono. W niniejszym artykule omówiono niebadane dotąd listy Palena do Ossedowskiego, a także szczegóły ich późniejszej współpracy, aby sformułować teorię na temat genezy najśłynniejszej książki polskiego pisarza. Szkic przedstawia również nietypową karierę literacką Palena, który po publikacji *Beasts, Men, and Gods* podjął współpracę z innymi „autorami źródłowymi” z Europy Środkowej i Wschodniej, których autobiograficzne relacje redagował i/lub tłumaczył. Wydaje się, że Ossendowski jako jedyny z nich opisał opowiedziane Amerykaninowi wydarzenia powtórnie we własnym języku. Najważniejsze różnice między dwoma tekstami skomentowano w kontekście konieczności dopasowania osobistych przeżyć do obcego rynku literackiego i wyobrażeń, jakie o przemierzonych krajach mieli projektowani czytelnicy.

Słowa kluczowe: Ferdynand Ossendowski, Lewis Stanton Palen, współautorstwo, bestseller, autoprzeład, autobiografizm, mistycyzm.

Un Polonais au “ Far East ” : Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905) de Ferdynand Ossendowski (1923)

Anne-Marie Monluçon

► **To cite this version:**

Anne-Marie Monluçon. Un Polonais au “ Far East ” : Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905) de Ferdynand Ossendowski (1923). Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200129

HAL Id: hal-03200129

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200129>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Un Polonais au « Far East » : *Asie fantôme.* *À travers la Sibérie sauvage (1898-1905)* de Ferdynand Ossendowski (1923)

Anne-Marie MONLUÇON

Université de Grenoble Alpes/UMR 5316 Litt & arts

Le livre le plus connu de Ferdynand Ossendowski est *Bêtes, hommes et dieux*¹, traduit en plus de vingt langues, ce qui a valu à son auteur d'être aussi populaire, dans les années 1920, que R. Kipling, A. Londres ou K. May. Toutefois cette étude portera sur un de ses livres moins connu, *Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905)*². Il s'agit de quatre récits de voyages en Sibérie, effectués entre 1898 et 1905. F. Ossendowski, bien que Polonais, travaillait comme géologue dans une équipe de chercheurs russes, parce qu'à cette époque une partie de son pays vivait sous la domination de la Russie tsariste. Il étudiait l'eau des lacs et les gisements de minerais ou de pétrole que la Russie exploitait en y faisant travailler les forçats, déportés en Sibérie. F. Ossendowski parlait sept langues dont le chinois et le mongol et il s'est aussi intéressé à la culture des peuples asiatiques, à leurs coutumes et à leurs croyances, comme un ethnologue. Comme il était aussi très sportif, bon cavalier et bon tireur, toutes les conditions étaient réunies pour que sa vie, puis ses nombreux livres, ressemblent à « un roman d'aventures » au sens anglo-saxon du terme. En d'autres termes, nous aurons à faire à un texte hybride sur le plan générique, ce qui est typique du récit de voyage, combinant, dans le cas qui nous occupe, deux composantes apparemment éloignées, les observations d'un

1. OSSENDOWSKI, 1995.

2. OSSENDOWSKI, 2011. Nos citations en français seront tirées de cette réédition.

scientifique et le récit d'aventures vécues, car l'*Asie fantôme* ne fait pas partie des romans de l'auteur mais de ses textes autobiographiques. Comme le démontre Elzbieta Koziolkiewicz dans son article³ consacré à *Bêtes, hommes et dieux*, « Un Polonais en Extrême-Orient : tribulations d'un texte New York-Paris-Varsovie », en ce qui concerne les textes de F. Ossendowski, il est toujours difficile de savoir ce que l'on lit. Les textes dont disposent les lecteurs français résultent d'une histoire éditoriale complexe.

Le texte publié en polonais en 1923 sous le titre *W ludzkiej i leśnej kniei*, que l'on peut traduire en mot à mot par « Dans le fourré des hommes et des bois⁴ », paraît en anglais, aux États-Unis, sous le titre de *Man and Mystery in Asia* [L'Homme et le mystère en Asie] dans une « traduction » de Lewis Stanton Palen, en 1924. Cette version a toutes chances d'être de même nature que *Bêtes, hommes et dieux* dont E. Koziolkiewicz démontre qu'il s'agit en partie d'une adaptation ou d'une écriture en collaboration, à la différence que, pour *Asie fantôme*, un manuscrit en polonais préexiste à la version américaine. La première publication en français paraît dans la foulée, en 1925, aux éditions Plon-Nourrit. Le texte n'est pas traduit directement du polonais mais, par Robert Renard, à partir de l'anglais, sous le même titre que la version américaine, *L'Homme et le mystère en Asie*⁵. Les œuvres de F. Ossendowski connaissent par la suite une longue éclipse⁶. Elles sont notamment interdites en Pologne, de 1945 à 1989, pour des raisons politiques. Cependant, la chronologie de leur redécouverte ne laisse pas d'interroger. *Asie fantôme* n'a pas été rééditée en polonais entre 1923 et 2008, mais *Bêtes, hommes et dieux* l'a été, en 1990, en entier ainsi qu'en quatre fascicules séparés⁷. Dans la foulée, les éditions Phébus republient *Bêtes, hommes et dieux* et *Asie fantôme* respectivement en 1995 et 1996. Cette réédition coïncide-t-elle avec le regain d'intérêt pour les anciens pays de l'Est pointé par Zofia Bobowicz⁸ ? Ou bien les œuvres sont-elles devenues libres de droits au bout de soixante-dix ans, en dépit de l'appel aux ayants droits, pour qu'ils se manifestent, figurant sur la page de garde ? Puis elles sont rééditées en Pologne

3. KOZIOŁKIEWICZ, article dans le présent volume. Je la remercie pour sa relecture et ses nombreuses indications concernant les sources polonaises.

4. OSSENDOWSKI, 1923. Ce mot à mot veut respecter l'alliance de termes inhabituelle entre « fourrés » et « hommes ».

5. OSSENDOWSKI, 1924.

6. On note une réédition de *Bêtes, hommes et dieux*, en France, en 1969, puis en 1973, aux éditions J'ai lu.

7. OSSENDOWSKI, 1990.

8. BOBOWICZ, 2012, p. 117.

en 2007-2008⁹. En France, *Asie fantôme* est ensuite réédité en 2008 par les éditions de la Loupe¹⁰ et *Bêtes, hommes et dieux* en 2011 chez Phébus. En 1996, le texte paraît dans la même traduction qu'en 1925 mais sous un autre titre, *Asie fantôme*.

Ce titre est une trouvaille à la fois féconde et trompeuse. Il entre en résonnance, pour les lecteurs francophones, avec le titre *Afrique fantôme* de Michel Leiris (1934). Or le fameux récit de l'ethnologue du musée de l'Homme est l'un des cas étudiés par Vincent Debaene dans *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, étude consacrée au « double livre » des savants ethnologues¹¹. Ce chercheur étudie le récit de voyage, plus littéraire et subjectif, publié parallèlement aux écrits scientifiques de leurs auteurs (Griaule, Leiris, Lévi-Strauss). Or Ossendowski termine précisément sa note introductive sur le fait qu'il a pratiqué une bipartition de la matière et des manières d'écrire qui semble identique :

W tej opowieści o przygodach, przeważnie na Dalekim Wschodzie, zebrałem najsilniejsze wrażenia i wspomnienia ze swych podróży po rosyjskiej Azji w okresie lat dziesięciu. Ścisłe naukowe opisy tych podróży były zamieszczone w swoim czasie w różnych specjalnych czasopismach lub wydawane w oddzielnych książkach [...]. (OSSENDOWSKI, 2008a, p. 8)

Au cours des aventures diverses par lesquelles je suis passé durant ces longues années, j'ai recueilli un grand nombre d'impressions et de souvenirs. J'ai essayé d'en fixer quelques-uns dans ce volume. Des comptes rendus purement scientifiques ont paru au fil des ans dans des revues savantes ou dans des brochures spécialisées. (Ossendowski, 2011, p. 10)

Cette information nous incite à prêter attention aux relations entre science et littérature. Toutefois le cas d'Ossendowski se caractérise par plusieurs écarts par rapport au corpus étudié par V. Debaene : l'auteur est géologue et non pas ethnologue ; il appartient à la génération qui précède Griaule, Leiris, Lévi-Strauss ; il a écrit ses rapports de mission scientifique en russe et ses œuvres littéraires en polonais, et ce qu'il écrit ne relève pas exactement de la « [...] tradition proprement française qui, de Montaigne à Rousseau en passant par Montesquieu, a toujours mêlé la réflexion philosophique, la curiosité pour l'exotique, le retour sur soi et

9. OSSENDOWSKI, 2007 et 2008a.

10. OSSENDOWSKI, 2008b.

11. DEBAENE, 2010.

la méditation sur la nature humaine¹² ». Il s'apparente plutôt au genre populaire du roman d'aventures, veine fictionnelle illustrée dans le reste de sa production. Cependant il faut nous déprendre de l'ethnocentrisme et de l'anachronisme qui nous font associer ici Ossendowski à Leiris. Ce titre est avant tout motivé par la présence du « monde fantômal » décliné de toutes sortes de manières dans le texte du Polonais : croyance au surnaturel et prégnance du monde des morts, disparition d'un paradis naturel et humain et mélancolie, et, enfin, ombre portée du livre *Bêtes, hommes et dieux. À travers la Mongolie interdite 1920-1921*. Ce dernier livre relate des événements vécus quinze à vingt ans après les missions scientifiques d'*Asie fantôme*. Il relève davantage du témoignage sur ce qu'ont été la révolution bolchévique en Russie et sa propagation en Mongolie, ainsi que sur la sanglante guerre civile qui s'en est suivi. Or F. Ossendowski a publié ces deux livres à peu d'intervalle, en 1922 et 1924, aux États-Unis, ou plus exactement, et à rebours de la chronologie, il a écrit *Bêtes, hommes et dieux* juste avant *Asie fantôme* (Ossendowski, 2011, p. 48). Il venait juste de réchapper de la chasse à l'homme dont il avait été l'objet de la part des révolutionnaires. *Asie fantôme* est donc un livre hanté par cet autre texte, *Bêtes, hommes et dieux*, qui a profondément modifié le regard de son auteur, initialement acquis aux idéaux de Progrès de la révolution de 1905, et devenu à l'issue de cette expérience un anti-communiste résolu. Sans entrer plus avant dans le détail de la genèse et de la traduction de ce texte, nous choisirons un angle d'approche différent et complémentaire de celui adopté par E. Koziolkiewicz et différent de celui de V. Debaene, qui s'intéresse à la « distribution des textes selon les lieux et les publics, et à la façon dont ceux-ci sont qualifiés¹³ ». Nous tenterons de répondre à la question : Pourquoi (re)lire Ossendowski aujourd'hui ? *Asie fantôme* fait-il sens pour nous de la même manière que pour ses premiers lecteurs ? On interrogera successivement sa dimension scientifique – celle-ci est-elle périmée ou d'actualité ? –, sa dimension romanesque – s'agit-il d'un western anticolonial¹⁴ ? – et, pour finir, sa dimension fantomale, dont certains aspects font écho à nos préoccupations les plus actuelles.

La dimension scientifique : de la vulgarisation à l'actualisation ?

Étudier la dimension scientifique d'*Asie fantôme* c'est se demander comment ce livre a réussi à faire d'une matière en partie scientifique un succès populaire dans

12. DEBAENE, 2010, p. 13.

13. DEBAENE, 2010, p. 20.

14. Cet article reprend, essentiellement dans sa deuxième partie, des éléments d'un article de MONLUÇON, 2018.

les années 1920 et ce que signifie le regain d'intérêt, bien plus modeste il est vrai, dont il jouit aujourd'hui. De quelle actualité peut-il être crédité ? De fait, science et récit d'aventures étaient compatibles parce que le second était sous-tendu par une ambition éducative et une orientation idéologique¹⁵ que confirme la chute du chapitre « Hardis pionniers » consacré aux frères Kudiakoff :

Bracia Chudziakowowie, ich życie, ich poglądy społeczne i polityczne, cechy ich charakteru wzbudziły we mnie głęboką sympatię, i myślałem zawsze, że ci ludzie o żelaznej woli powinni być wzorem dla młodzieży, kształcącej swego ducha w obecnych czasach osłabienia moralności i siły woli, depresji nerwowej i wstrząśnień politycznych i społecznych. (OSSENDOWSKI, 2008a, p. 171)

Ces hardis pionniers, leur existence, leurs idées sociales et politiques, leur caractère, avaient éveillé en moi une profonde sympathie et j'ai souvent pensé que ces hommes à la volonté de fer devraient être donnés en exemple à certains jeunes gens qui, à notre époque de jouissance et d'agitation malsaine, semblent n'avoir plus ni moralité ni volonté. (Ossendowski, 2011, p. 175)

Leur compatibilité tient à ce que la science *aussi* est une aventure, tout d'abord intellectuelle mais également physique et humaine. La formation scientifique et la curiosité intellectuelle de l'auteur font que quatre disciplines sont représentées dans le texte : la géologie, la botanique, la zoologie et l'ethnologie. Dans ces conditions, qu'est-ce qui l'emporte ? La séduction littéraire du récit d'aventures opère-t-elle encore sur un lecteur nourri d'images et d'histoires sur écran ? Ou bien est-ce la dimension scientifique et documentaire qui serait encore, ou, paradoxalement, plus que jadis, d'actualité ? L'analyse révèle que l'actualité tient à la mise en relation de la vulgarisation scientifique avec l'économie, l'écologie et le contexte colonial, tandis que la dimension littéraire ne se limite pas à la structure narrative et aux effets propres au récit d'aventures.

Dans son récit, F. Ossendowski pose le cadre géographique de ses missions de manière beaucoup plus précise que les repères chronologiques. Par exemple, l'incipit du chapitre XXXIII commence au rythme effréné de certains départs dans les romans de Jules Verne. Le professeur Zaleski, chimiste et géologue, convoque

15. VENAYRE, 2002, p. 77-81. Dans ces pages, l'historien montre comment le roman d'aventures articule une séduction littéraire pour attirer la jeunesse vers la connaissance savante, une valorisation de « l'enseignement par l'expérience » et une exaltation des activités physiques sous-tendue par une idéologie clairement anti-intellectualiste et viriliste.

son compatriote pour qu'il le rejoigne le lendemain dans l'express de Sibérie, pour une mission dans l'Altaï afin d'étudier les lacs salés. Le trajet les mène de Pétrograd à Tomsk, puis sur le fleuve de l'Ob, à Novonikolaïevsk (devenue depuis Novossibirsk) et Barnaoul. De temps à autre, le narrateur mentionne son travail de rédaction, de mise en ordre de ses notes (p. 53 et p. 69¹⁶). On parvient à glaner quelques-uns des titres grâce auxquels il s'est documenté et qui ont pu constituer une partie de ses modèles d'écriture. Il mentionne des récits de mission scientifique comme les *Mémoires* de l'explorateur russe Martianoff (p. 42), *La Mongolie inconnue* de Douglas Carruthers (p. 48) ou les ouvrages du naturaliste Maack (p. 96).

L'évocation de ses recherches géologiques fait tout d'abord apparaître un lien entre science et économie, qui reste évidemment d'actualité. Au chapitre X, il se rend à Valdivostok « par ordre du gouvernement russe, pour étudier les marchés de l'Extrême-Orient¹⁷ [...] » (p. 96). Au chapitre XIV, il précise : « Cette même saison je visitai les baies de Sainte-Olga, Saint-Vladimir et Tatinkho. Ces parages sont extrêmement attirants pour les capitalistes ; on y trouve les plus riches dépôts de fer, de cuivre, de zinc et de charbon¹⁸ » (p. 126). Le chapitre d'ouverture donne un bon exemple de la manière dont l'auteur combine ici science et aventure. Bien que les riverains tartares désapprouvent leurs recherches, les géologues pratiquent des sondages du fond du lac Szira-Kul, « lac amer » : « Le lac sacré se vengera de ces hommes téméraires¹⁹ » (p. 20). Ils découvrent quelques semaines plus tard que leurs repères ont changé : « Nous en concluâmes que le fond du lac Szira est mobile, sujet à de puissants changements, probablement causés par des forces tectoniques profondes²⁰ » (p. 21). Ils comprennent aussi progressivement pour quelles raisons le lac se meurt, processus que l'auteur retrouvera plus tard dans certaines régions de la mer Noire. Survient alors, fort à propos du point de vue esthétique, un épisode poignant. L'équipe sauve du suicide par noyade une jeune Tartare, mariée à

16. Par souci d'allègement, nous ne redonnons le nom de l'auteur et la date que pour les citations. Pour les simples références, comme il s'agit toujours d'*Asie fantôme*, 2011, nous nous limitons aux numéros de pages.

17. [...] *z polecenia rządu rosyjskiego dla zbadania rynku Dalekiego Wschodu* [...], OSSENDOWSKI, 2008a, p. 84.

18. *Zwiedziłem tej jesieni Zatokę Świętej Olgi, Świętego Włodzimierza i Tetiuche. Są to miejsca na wybrzeżu Oceanu Spokojnego, najbardziej pociągające kapitalistów ze względu na najbogatsze pokłady rudy żelaznej, węgla, miedzi i cynku, ibid.*, p. 128.

19. *Jezioro jest święte i zemści się nad śmiatkami, ibid.*, p. 15.

20. *Zrozumieliśmy więc, że dno Szira jest ruchome, podlega jakimś nagłym i potężnym zmianom. Takimi zmianami były siły tektoniczne [...], ibid.*, p. 15.

quatorze ans à un vieux polygame, que les autres épouses maltraitent (p. 22). Mais ils ne la sauvent que pour la rendre à son triste sort. L'épisode suivant concerne une étrange tempête sur ce même lac. Après s'être gaussé de la superstition des Tartares (p. 20), le narrateur semble leur donner raison : « Cependant, le lac préparait sa vengeance. [...] : de grosses vagues venant des rochers couraient dans la direction du nord-ouest. C'était un phénomène étrange, car le ciel était sans nuages et nous ne sentions pas le moindre souffle de vent²¹ » (p. 24). En réalité, le récit laisse provisoirement le choix entre l'interprétation superstitieuse explicite, que feint d'adopter le narrateur par souci d'unité thématique et de composition esthétique, et la rationalité implicite que peut reconstituer de lui-même le lecteur : cette tempête était probablement causée par la tectonique des plaques agitant le fond mobile du lac. Dans ce chapitre, on comprend que la science permet l'aventure intellectuelle des savants et de leurs lecteurs, ainsi que l'aventure physique (la tempête a failli couler leur barque) et humaine (l'impuissance face à la condition de la femme en ces régions).

Les compétences du géologue incluent la botanique et la zoologie, voire l'agronomie, ce qui donne lieu à de superbes descriptions de la faune et de la flore (ch. IV, « Parmi les fleurs ») ainsi qu'à des analyses de cas qui rejoignent les préoccupations écologiques les plus contemporaines. Au chapitre XIX, le narrateur présente l'un des fléaux de la taïga oussourienne : les hommes-tigres, ou encore nommés *hounghoutzes*. Il s'agit de bandits chinois qui, en dehors du crime, n'exercent qu'une seule activité : le commerce des champignons séchés : « [...] les hommes-tigres et leurs pareils abattent des forêts entières, tout simplement pour faire pousser des champignons sur les arbres tombés. Ces géants renversés pourrissent sans réel profit pour la vie économique²²... » (p. 154). Le chapitre XXII se conclut sur une quasi fable écologique : « Quelques années après qu'on eut commencé à semer les variétés de blé provenant du Sud de la Russie, les récoltes furent frappées d'une maladie étrange. Les paysans l'appelaient l'alcoolisme du blé, les symptômes de l'empoisonnement ressemblant fort en effet à l'action de l'alcool sur le corps humain. [...] Au bout de quelques années le blé oussourien réussit à

21. *A tymczasem jezioro przygotowywało nam zemstę... [...] od skał nadbrzeżnych bieghy na północo-zachód ciężkie, duże fale. Było to dziwne zjawisko natury. Niebo było jasne, bezchmurne, żadnego powiewu wiatru nie odczuwaliśmy [...], ibid., p. 18.*

22. *Otóż takie plantacje grzybów są plagą lasów dębowych w Kraju Ussuryjskim. Chińscy szkodnicy wyrąbali te lasy na rzece Chor, Daubiche i Ulache wyłącznie po to, aby na zrąbanych konarach rosły i mnożyły się smardze. Zrąbane olbrzymy leżą i gniją bez żadnej korzyści dla kulturalnego życia, [...], ibid., p. 152.*

trionpher de la maladie²³ [...] » (p. 180). Éloge de la résistance des espèces locales et rustiques face aux semences importées et supposées plus rentables qui conclut une implacable dénonciation des méfaits de la prétendue « civilisation », de la colonisation, dotant le chapitre, dont le fil conducteur est l'alcoolisme, réel ou métaphorique, ainsi que son contre-point presque ironique avec les sources d'eau minérale, d'une puissante cohérence thématique et symbolique. Le savant se rend à Shamkovka pour étudier les sources d'eau minérale de la région. Avec son guide, un moine, il tombe sur le spectacle lugubre d'un camp de nomades Orochons entièrement décimés par l'alcool. Le moine lui explique ceci : « Les marchands russes ne considèrent pas les indigènes comme des êtres humains. [...] Comme il est facile de les gorger d'alcool ! C'est le moyen habituel de faire des affaires avec eux. [...] Que de crimes, monsieur, sont donc commis pour l'amour de l'or²⁴ » (p. 178). Les problèmes écologiques et humanitaires sont donc explicitement reliés à l'économie et à la loi du profit.

La faune est essentiellement traitée à travers le thème récurrent de la chasse. L'équipe de savants est mandatée pour compléter les collections zoologiques des musées russes (p. 198). C'est ainsi que l'auteur abat un pélican rose (p. 195), un loup (p. 274), ou confie à l'entomologiste un brochet d'un mètre de long (p. 201). Il corrige aussi l'appréciation du savant Prjevalski, au sujet du lièvre noir, qui serait plutôt un lapin (p. 183). Son équipe et lui chassent pour se nourrir. Mais la chasse est aussi pour eux un sport, un loisir de choix : ils tuent deux cent soixante-dix faisans dans la forêt oussourienne (p. 111), à la faveur de la migration des chevreuils vers les Monts Sikhota-Alin, ils commentent, selon ses propres termes, « un vrai massacre » [*i tu szerzyliśmy zniszczenie*, p. 193] (p. 195). En revanche, à la période de nidation, ils s'abstiennent de chasser et se tournent vers la pêche (p. 198-201).

Un capitaine du bateau lui explique que les Russes ont accordé une concession aux Japonais qui ont pratiqué ce que l'on appelle aujourd'hui la surpêche et ont transformé la baie en « désert aquatique » [*pustynię wodną*, p. 113] (ch. XI, p. 107). Au chapitre XXI, il retranscrit l'épopée de deux pionniers russes, les frères Kudiakoff. Ceux-ci, chasseurs, trappeurs, pêcheurs et agriculteurs, font

23. *Gdy osadnicy ussuryjscy zaczęli siał pszenicę gatunków południowo-rosyjskich, po paru latach zaczęła się rodzić pszenica, z której mąka była trująca. Wieśniacy nazywali to „chlebem pijanym”, gdyż objawy otrucia przypominały działanie alkoholu. [...] Obecnie pszenica ussuryjska już przemogła tę chorobę [...], ibid., p. 175-176.*

24. *Kupcy rosyjscy nie uważają tubylców za ludzi. Ich można bezkarnie rabować, oszukiwać, nawet zabijać, a cóż dopiero spajać alkoholem! Jest to zwykły sposób handlu Rosjan z koczownikami! [...] Wielka zbrodnia, panie, dzieje się w imię złota i bogactwa!, ibid., p. 173-174.*

commerce de leur production très diversifiée. Ils chassent phoques et baleines mais partent en guerre contre les braconniers japonais (p. 172) et avouent, après avoir tué eux-mêmes un troupeau d'une espèce rare de phoques, avoir commis « un affreux carnage » [*najokropniejsza rzeź*, p. 169] (p. 172). L'épisode se conclut ainsi : « Un an plus tard le gouvernement envoya un détachement de troupes pour protéger les phoques contre les chasseurs, étrangers ou russes. Dès lors, la chasse devenait du braconnage, et nous désapprouvons tous les deux ces procédés²⁵ » (p. 173). Il faudrait toutefois se garder d'une lecture trop anachronique, du fait que ces thèmes entrent en résonnance avec notre actualité. Ici, à chaque fois, les Russes ont le beau rôle face aux Japonais. Or, les faits se situent plus ou moins avant ou pendant la guerre russo-japonaise et il n'est pas exclu que ce contexte associe des préoccupations écologiques et des arrières pensées politiques.

Aux sciences de la vie et de la terre qui constituent le domaine de spécialité scientifique et professionnelle de l'auteur, s'ajoute une pratique de l'ethnologie amateur qui nous rapproche quelque peu du corpus étudié par V. Debaene, mais devrait surtout inciter à une comparaison avec Vladimir Arseniev et Bronisław Malinowski. Parmi les sujets qui intéressent Ossendowski, les méthodes de chasse et de pêche (ainsi que le dressage des chevaux) figurent en bonne place. Il exprime une profonde admiration pour le savoir et le savoir-faire de ces peuples. Techniques de chasse des Chinois (avec chiens, arbres coupés et filets, p. 122), pêche à la nasse, avec *morda*, chez les Tartares (p. 200), chasse traditionnelle de Sibérie avec un oiseau empaillé (p. 224), chasse au loup, à cheval et au fouet (ch. XXIV). Seuls les pièges des Orochons qui étranglent les faisans lui paraissent « une méthode barbare » [*w ten barbarzyński sposób*, p. 174] (p. 179).

Les pratiques de chasse et de pêche déplacent l'attention de l'auteur du monde animal vers le monde humain. L'étude des sociétés humaines locales est foisonnante, car à cette époque le peuplement de la Sibérie était constitué d'une véritable mosaïque de peuples indigènes et étrangers. L'étude des premiers relève au moins en partie de l'ethnologie et celle des seconds du reportage, de la sociologie, ou de l'histoire contemporaine. Mais leurs interactions éclairent la colonisation, les relations internationales dans la région et l'émergence du capitalisme. Aussi les séparer temporairement comme nous le ferons ici n'est-il qu'un procédé de présentation afin de compléter l'éventail des disciplines scientifiques représentées dans *Asie fantôme*. Dans cette région, F. Ossendowski côtoie surtout des peuples indigènes,

25. *W rok później rząd posłał tam urzędników i oddział zbrojny dla ochrony fok od cudzoziemców i Rosjan. Od tej chwili można było działać tylko jako kłusownicy, my zaś z bratem tego nie pochwalamy..., ibid., p. 170.*

turco-mongols : des Tartares, des Golds mongols, des Orochons, des Kirghizs. Il étudie leurs rites nuptiaux (p. 90), ou funèbres (chez les Golds, ch. XVIII, p. 146), leurs croyances et leurs superstitions. Certains, écrit-il, résistent à la civilisation et ont conservé leur mode de vie datant du XIII^e-XV^e siècle (p. 88). Malgré le préjugé qui consiste à considérer l'Europe et la Russie tsariste comme « la civilisation » face aux peuples « barbares », F. Ossendowski porte un regard souvent très positif sur ces peuples nomades. Il présente, par exemple, les Kirghizs comme une « tribu mongole, instruite et pacifique » [*tego spokojnego, kulturalnego plemienia mongolskiego*, p. 217] (p. 269). En revanche, il critique la condition des femmes, parce qu'elles sont traitées, au mieux, comme des « objets de plaisir » (p. 88), au pire, comme des bêtes de somme (p. 88) et salue la seule exception à ce déplorable tableau : les Mongols (p. 22). Au chapitre XXVIII, lorsqu'il traverse l'île de Sakhaline, il rencontre des Japonais, des Aïnous velus. Ceux-ci sont païens et chamanistes. Ils pratiquent encore les sacrifices humains pour apaiser un mauvais esprit. Pourtant, l'impression dominante est très positive. Il les définit comme « toujours calmes, hospitaliers et serviables, les Aïnous sont toujours très courageux²⁶ [...] » (p. 227). F. Ossendowski recueille quelques légendes étiologiques de ces peuples, mais en propose souvent une lecture rationaliste. Ainsi il complète au chapitre III, l'histoire du « lac amer », Szira Kul, de sorte que l'on comprend rétrospectivement que son adhésion aux croyances des riverains, au chapitre I, était feinte et non pas sérieuse. Les habitants croient qu'une ville y a été engloutie par les larmes des femmes ouïghours, au moment de l'invasion et des massacres perpétrés par Gengis Khan, et que les tempêtes sur le lac sont l'expression de la colère du dernier des rois ouïghours qui y est enseveli. Le géologue polonais complète alors l'allusion trouvée dans le livre de l'explorateur Martiano : « [...] le fond du lac est susceptible d'élévations ou de dépressions soudaines [...] les Tartares ont bien pu voir dans l'eau les restes des habitations englouties et, petit à petit, cette légende se sera développée parmi les conteurs²⁷ » (p. 42). Le chapitre se conclut sur un stéréotype européen, formulé dans une tonalité bienveillante, qui éclaire le titre choisi dans les premières traductions américaine et française, *L'Homme et le mystère en Asie* : « Tout cela nous semble, à nous autres Occidentaux, compréhensible, simple, possible. Mais dans la solitude immense, la naïveté et la superstition de l'Asie, ces légendes mystérieuses et romantiques sont profondément émouvantes²⁸ » (p. 43).

26. *Spokojni, gościnni i zawsze pogodni Ajnosi są jednak nader odważni [...]*, *ibid.*, p. 268.

27. [...] *A dno jeziora podlega nagłym wznoszeniom się i opadaniom. [...] Tatarzy mogli dojrzeć w wodzie resztki zatopionych budynków, a wtedy zrodziła się legenda [...]*, *ibid.*, p. 33.

28. *Wszystko to jest takie zrozumiałe, proste i możliwe, lecz wśród bezludnych obszarów, naiwności i przesądów Azji — takie tajemnicze, romantyczne i rozrzuwające*, *ibid.*, p. 33.

Comme à l'époque d'Ossendowski, l'articulation entre science et économie est toujours d'actualité. La géologie est, entre autres, au service de l'exploitation minière, capitaliste et polluante, dirait-on aujourd'hui, tandis que la connaissance de la nature inspire à l'auteur à la fois les prémices d'une conscience écologique et une poésie de description et de célébration d'un paradis terrestre. Cependant, notre personnage-auteur-narrateur est en proie à de fortes contradictions : l'amoureux de la nature, l'admirateur des peuples autochtones, s'adonne maintes fois à la chasse sans la moindre nécessité, avec frénésie. Il célèbre la nature, déplore les destructions, mais son idéal de « Progrès » se confond avec le productivisme. Ses contradictions illustrent les tensions entre la science et ses (mauvais) usages, tout comme celles de l'officier géographe Arseniev, parce que, comme le proclame un titre fameux d'Yves Lacoste, « La géographie, cela sert, d'abord, à faire la guerre²⁹ ». Les relations de l'ethnologue amateur avec les autochtones sont également intéressantes car révélatrices d'une transition entre mentalité coloniale et anticoloniale, qui implique des contradictions et des incertitudes. De quoi procède le regard positif que porte F. Ossendowski sur l'Altérité des peuples qu'il côtoie ? De la projection du mythe du Bon Sauvage ? D'une posture esthétique orientaliste ? D'un authentique décentrement ? Son rapport au rationalisme ou le choix de ses métaphores concernant les autochtones hommes et femmes mériteraient une analyse approfondie. En revanche, une constante s'affirme dans ce récit : progressivement la posture d'observateur du scientifique se double d'une attitude de plus en plus active. Comme dans de nombreux récits de voyage, l'Européen est sollicité dans un rôle de médiation ou une fonction médicale (p. 301-302). Outre les interventions de l'équipe scientifique, le tableau s'anime aussi grâce aux nombreuses interactions entre les différentes populations qui peuplent les régions traversées, dans une ambiance de western du *Far East*.

Un Western anticolonial dans le Far East ?

Outre les récits de mission scientifique, le genre littéraire du roman d'aventures, avec son suspense, ses rebondissements, l'identification à un certain type de héros, constitue sans doute le second modèle d'écriture de F. Ossendowski, bien qu'il ne s'y réfère pas explicitement dans ce livre. Un lecteur occidental contemporain pense essentiellement aux romans des Américains tels que Fenimore Cooper (*Le Dernier des Mohicans*, 1826), Jack London (*L'Appel de la forêt*, 1903), ou de l'Écossais Robert-Louis Stevenson (*L'Île au trésor*, 1883). Le livre d'Andrzej Chruszczyński,

29. LACOSTE, 2012.

consacré aux romans de F. Ossendowski et non à ses récits autobiographiques, il est vrai, confirme cette hypothèse. Le critique pointe l'influence de divers auteurs de romans d'aventures comme le Polonais Sienkiewicz (*À travers la jungle et le désert* [*W pustyni i w puszczy*, 1911]), l'Allemand Karl May (*Winnetou*, 1879), puis la trilogie, 1893), et l'Américain Jack London ainsi que celle des conventions du western³⁰. Il signale que les conventions western influencent ses romans *Sokół pustyni* (1928) [Le Faucon du désert, tr. fr. 1934, Albin Michel, (coll. maîtres de la littérature étrangère)], dont l'intrigue est censée ressembler à *Old Surehand* de K. May, et *Postrach gór* (1937). [La Terreur des Montagnes, non tr.]. En ce qui concerne les œuvres autobiographiques d'Ossendowski, A. Chruszczyński remarque que dans *Od szczytu do otchłani* [Du sommet à l'abîme], publié en français sous le titre *De la présidence à la prison*, le personnage du narrateur ressemble au vieux Sûr de K. May et que l'on peut retrouver cette ressemblance dans de nombreux livres ultérieurs³¹. Le critique polonais aborde également *Syn Beliry*³² (1932). Ce roman se déroule dans les colonies espagnoles d'Afrique. Le héros, un métisse, devient le meneur d'une insurrection des indigènes et le roman d'aventures se mue ainsi en roman anticolonialiste³³.

En revanche, le grand absent du texte et de la critique consacrée à Ossendowski est, semble-t-il, Vladimir Arseniev, officier topographe, auteur d'une trilogie que le grand public connaît le plus souvent sous son titre abrégé repris pour le film de Kurosawa, *Dersou Ouzala*³⁴ (1975). Bien que le Polonais appartînt à une équipe scientifique et le Russe à l'armée, ils étaient contemporains. Arseniev a mené ses expéditions dans la vallée de l'Oussouri entre 1902 et 1907. Les deux hommes auraient donc pu se croiser. Ils se sont intéressés à des sujets voisins. Outre la topographie, Arseniev étudiait l'ethnologie, l'hydrographie et la biologie (flore, poissons et oiseaux). Son premier livre paru en russe (inédit en France) date de 1914. En revanche, il n'est pas certain qu'Ossendowski ait pu lire sa trilogie consacrée à ses missions en compagnie du guide golde (ou nanai), *Dersou Ouzala*, car elle est parue en russe en 1921, 1923, et 1937 et été traduite en polonais en 1938. F. Ossendowski qui était revenu en Pologne en 1922 et y rédigea *Bêtes, hommes et dieux* et *Asie*

30. CHRUSZCZYŃSKI, 1995, p. 21 et 27.

31. *Ibid.*, p. 10.

32. OSSENDOWSKI, 1934.

33. *Ibid.*, p. 27.

34. Arseniev, Vladimir, (1921-1937), *Dersou Ouzala*. *La Taïga de l'Oussouri*, traductions françaises des trois volumes de la trilogie échelonnées de 1939 à 1994 et film d'Akira Kurosawa, 1975, *Dersou Ouzala*.

fantôme en polonais a-t-il pu y lire la trilogie russe en version originale ? L'officier russe, auteur d'une soixantaine de livres, a été, lui aussi, poursuivi par les Bolcheviks, pour « intelligence avec l'ennemi », mais il est mort de maladie causée par le froid avant que ceux-ci ne parviennent à l'arrêter, en 1930, tandis que sa femme a été condamnée et exécutée en 1937. Le parallélisme de leurs destins est assez frappant.

L'une des rares allusions possibles à l'un de ces modèles littéraires est le passage où F. Ossendowski écrit : « Certes, ce n'est pas le Klondike » (p. 136) [*Nie jest to wprawdzie Klondike*, p. 136] Il s'agit à la fois d'une vérité et d'une dénégation. La référence au Klondike, même sous la forme d'une dénégation, rappelle évidemment l'expérience de Jack London aux côtés des chercheurs d'or, dans le comté canadien du Klondike (1896-1899), ainsi que les livres qu'il en a tirés (le plus fameux étant *The Call of the Wild*, 1903). Comme F. Ossendowski a séjourné aux États-Unis et qu'il lisait bien l'anglais, on aimerait savoir s'il a lu un ou plusieurs romans de London, ou certains de ses reportages, plus rarement traduits à l'étranger³⁵. F. Ossendowski peut aussi avoir en tête les pages de Siemkiewicz consacrées à la ruée vers l'or aux États-Unis, en 1848, comme « Les abeilles de Californie » [*W krainie złota*, 1881], nouvelle publiée en français dans le recueil *Oeuvres choisies* (1923) puis dans *En esclavage chez les Tartares*³⁶(1933).

Ce contexte littéraire n'influence pas seulement la structure narrative et les effets esthétiques, qui coïncident avec les critères des livres qui se vendent bien aux États-Unis à l'époque et que son éditeur et son traducteur américains l'encouragent à imiter. Cela entraîne une américanisation du texte qui se ressent jusque dans la traduction française de R. Renard, généralement fidèle à celle de L.S. Palen (cf. l'article d'E. Koziołkiewicz dans ce volume). La steppe devient « la prairie » à de multiples reprises (par exemple, le titre du chapitre VI « Un drame dans la prairie » [p. 62] traduit en réalité le polonais *Dramat stepowy* [Drame dans la steppe] [p. 52]) et les autochtones sibériens se retrouvent chaussés de « bottes [qui ressemblent] aux mocassins des Peaux-Rouges³⁷ » (ch. XVIII, p. 151). Mais l'analogie entre Sibérie et États-Unis est sans doute pertinente sur certains points tels que le

35. Ce phénomène a également inspiré le célèbre film de Charlie Chaplin, *The Golden Rush*, datant de 1925 et donc postérieur à la publication de *L'Asie fantôme*.

36. Ces éditions françaises semblent être une sélection de nouvelles publiées dans la presse et dans différents recueils en polonais, notamment dans *Écrits inédits et oubliés*. On trouve le recueil de 1933, *En esclavage chez les Tartares*, avec le lien suivant : <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/531890/edition/506243?language=en>.

37. [...] *Niskie buty futrzane, w rodzaju północnoamerykańskich mokasynów indyjskich* [...], OSSENDOWSKI, 2008a, p. 149.

climat, aussi rude dans le Grand Nord américain qu'en Extrême-Orient russe, la naissance du capitalisme, et une situation coloniale. Le contexte démographique, géopolitique, économique constitue une toile de fond idéale pour développer un western anticolonial dans le *Far East*. Le texte comporte beaucoup d'action, de péripéties, de violence et de drames mortels. Comme dans les romans d'aventures et dans les westerns, l'homme affronte tantôt la nature tantôt les autres humains. Le chapitre XXV, « Par trois fois en danger de mort » en est un exemple typique : le narrateur échappe en moins de vingt-quatre heures à l'enlèvement dans des sables mouvants, la noyade dans l'eau glacée et l'attaque d'un tigre ! Mais le décor naturel est celui de l'Asie, et le contexte historique celui de la Guerre russo-japonaise (p. 99, p. 126, p. 170), puis celui de la révolution bolchévique.

À l'époque des missions de F. Ossendowski, outre les peuples autochtones turco-mongols, la Sibérie était peuplée de colons européens, installés, et de commerçants asiatiques, de passage. Les Européens étaient des colons, essentiellement russes, cosaques, ukrainiens, auxquels s'ajoutaient des déportés ou anciens déportés russes, et parfois polonais, qui avaient été condamnés pour avoir participé aux différentes insurrections contre l'occupant russe. En effet, une fois que les bagnards avaient terminé leur peine, ils étaient souvent assignés à résidence en Sibérie, comme ce fut le cas pour Dostoïevski. Mais l'auteur rencontre aussi des Chinois, des Coréens et des Japonais, qui, pour la plupart, font du commerce. Au chapitre X, il donne une description très négative du quartier coréen de Vladivostok : pauvre, sale, où il est impossible de faire respecter la loi (p. 98). Il semble cependant qu'il ne parle pas le coréen et que sa source d'information soit russe. Mais au chapitre XII, F. Ossendowski opère un renversement de perspective : il comprend progressivement que la « chasse aux cygnes blancs », pratiquée par les Russes, les Cosaques, et parfois les Chinois, est une métaphore et consiste à assassiner les Coréens, traditionnellement vêtus de robes blanches (p. 109). Les Européens les tuent pour leur voler les marchandises qu'ils transportent, à travers la forêt, vers la Corée, en donnant l'argument que ces marchandises sont très utiles aux chrétiens qu'ils sont !

Parmi les peuples asiatiques, F. Ossendowski réserve une place à part aux Chinois de Sibérie. D'abord, il parle leur langue. Il les présente comme un peuple raffiné. Ils exportent, entre autres, vers leur pays, des plantes nécessaires à la gastronomie, aux parfums et à la médecine chinoise : par exemple du *zebet*, musc végétal, de l'ambre gris, des cornes de cerf et des foies de tigre. Cependant, il raconte aussi les méfaits des *houngoutzes*, bandits chinois de la région, et dénonce le fait que certains Chinois se transforment en homme-tigres (ch. XIX), parce qu'ils détoussent les chasseurs de fourrure et les chercheurs d'or. Mais il dénonce aussi vigoureusement le racisme d'un Cosaque à leur égard, Cosaque qui se comporte lui aussi en homme-tigre. La

répartition des rôles entre barbares et civilisés, bons et méchants, est instable et l'auteur se montre sensible au racisme et au mépris de la vie humaine d'où qu'ils viennent.

Les conflits d'intérêt inhérents à une situation coloniale fournissent le récit en actions violentes. Les « colons³⁸ » russes (ch. I, p. 17), ukrainiens (ch. V, p. 54) ou polonais (ch. XV, p. 101-103), jouent le rôle des « cow-boys » américains et les peuples asiatiques celui des Indiens d'Amérique. Il s'agit encore d'une économie archaïque, où les colons et les colonisés sont en concurrence pour les activités traditionnelles comme l'élevage et la chasse. Les Pionniers européens sont sédentaires et volent les terres des Tartares et Mongols qui sont des éleveurs nomades, pour s'y établir, comme agriculteurs ou éleveurs sédentaires³⁹. F. Ossendowski décrit plusieurs scènes où les Tartares démontrent leurs qualités de cavaliers et de dresseurs de chevaux extraordinaires. Il admire les exploits équestres de jeunes Tartares nommés Mahmet et Alim (ch. V, p. 53-61). Le narrateur donne la parole aux colonisés pour critiquer le régime tsariste et les colons :

Rząd rosyjski zawsze korzystał ze sporów i nienawiści pomiędzy różnemi szczepami, wchodzącymi w skład państwa. [...] Władze powstały do tego kraju, od wieków należącego do Tatarów szczepu abakańskiego, kolonistów z Ukrainy, leniwych, rozpustnych i pijanych chłopów. Zaczęli oni kosić siano na tatarskich obszarach, kraść konie i bydło, krzywdzić kobiety i zabijać tubylców. (OSSENDOWSKI, 2008a, p. 46)

Le gouvernement russe profitait toujours des rivalités, des haines entre tribus, pour assurer sa domination... Dans cette région, qui appartenait depuis des siècles aux Tartares de l'Abakan, les autorités avaient envoyé des colons ukrainiens, paresseux, ivrognes et débauchés, qui commencèrent à faner sur les terres des Tartares, à leur voler leurs chevaux, à violenter leurs femmes et à assassiner les Tartares eux-mêmes. (p. 54-55)

Après son éloge des Tartares, il raconte, au chapitre VI, une tragédie de la vengeance. Des Ukrainiens ont volé, d'une manière très rusée, des troupes

38. Dans ce livre, le terme de « colon » traduit en général par le polonais *kolonista* et parfois par *osadnik*, mot dont le radical est d'origine polonaise et vient d'un verbe qui signifie s'installer, s'établir.

39. En version originale, le mot « pionnier » n'apparaît que deux fois, notamment au sujet des frères Kudiakoff, OSSENDOWSKI, 2008a, p. 171.

de chevaux à ses amis du chapitre V. Le juge qui, pour une fois, est honnête et compétent, a réussi à arrêter les coupables, à les mettre en prison et à faire rendre les troupeaux à leurs propriétaires. Mais les parents du voleur se vengent en assassinant Mahmet et Alim.

En ce qui concerne la chasse, pour fournir les Occidentaux en fourrures précieuses, non seulement les trappeurs européens sont en concurrence avec les autochtones, mais les commerçants occidentaux payent souvent les chasseurs en alcool, ce qui explique, par exemple, l'arrivée de F. Ossendowski dans un village de Goldes mongols, décimés par l'alcool, si bien que personne n'a pu pendre les morts comme c'est leur coutume (p. 144-145). On retrouve des variantes de ces méfaits de la « civilisation » dans le récit d'Arseniev, lorsque Dersou Ouzala révèle qu'il a perdu toute sa famille dans une épidémie de variole (Arseniev, I, 2, p. 21). Si l'on récapitule, nous trouvons en effet les thèmes d'un western anticolonial : le vol des terres par les colons, les conflits autour des chevaux, le poison de l'alcool introduit par les Européens et un univers où la loi est bafouée.

La ville n'est guère plus civilisée que la steppe si l'on en croit la description que donne F. Ossendowski de Vladivostok (p. 95-102). On y retrouve des personnages et des situations typiques du western : des trappeurs, des chercheurs d'or, des chasseurs de primes (les Cosaques Yakoutes) qui poursuivent les forçats évadés (ch. II, p. 37). Ce tableau présente des analogies avec les débuts du capitalisme aux États-Unis. Les *barons robbers* pratiquent encore une économie de prédation. Ils interceptent les richesses au lieu de les produire. La limite entre les activités légales et illégales est difficile à distinguer. Cette ambiance évoque pour le lecteur contemporain un film comme *There will be blood* de Paul Thomas Anderson (2007), où l'acteur Daniel Day Lewis, incarne un frénétique chercheur de gisements « d'or noir », durant le rush pétrolier en Californie, au début du xx^e siècle (1902-1911), inspiré du roman *Oil!* d'Upton Sinclair (1927). Mais F. Ossendowski signale une moralisation progressive de ces premiers capitalistes. D'anciens pirates deviennent des notables, une fois enrichis, mais le juge qui enquête sur l'origine de certaines fortunes est « accidentellement » tué lors d'une partie de chasse... (p. 102). Il fait l'éloge de deux frères, les Kudiakoff, qui ont compris, comme les Puritains américains avant eux⁴⁰, qu'une prospérité durable ne peut s'instaurer que si la confiance règne. Leur réussite exemplaire est une utopie réalisée : celle d'un capitalisme moralisé et enfin postcolonial. Ces deux Russes font d'excellentes affaires avec leurs fournisseurs indigènes parce qu'ils les traitent honnêtement et avec respect. Ils ont appris leurs différentes langues.

40. WEBER, 1904-1905.

Le western du Far East nous réserve donc plusieurs surprises. La première tient aux ressemblances avec le Far West qui s'expliquent par différents facteurs : l'exilé polonais avait besoin pour survivre de s'assurer le succès commercial en se conformant aux critères des genres en vogue auprès du public américain (le roman d'aventures, le western littéraire ou cinématographique) ; les modèles littéraires anglo-saxons jouent donc un rôle, la traduction de L.S. Palen aussi. Tout cela concourt à une américanisation du texte, dont on se demande s'il faut l'interpréter comme un signe d'ethnocentrisme de l'auteur ou d'aliénation par le mythe américain, déjà bien enraciné. Ajoutons que cette attitude vient peut-être d'un souci de pédagogie auprès des lecteurs occidentaux qui pouvaient être désorientés par l'univers très exotique de l'Extrême-Orient russe. Cependant, les analogies entre Far East et Far West reposent aussi sur une réalité qui constitue la surprise la plus intéressante : d'une part, une situation coloniale, et d'autre part, la naissance du capitalisme. Dans l'imaginaire collectif, ces régions du monde semblent être passées sans transition du système tsariste au régime bolchévique. Or ce récit restitue cette période brève qui a disparu de la mémoire collective. Il ne manque que le thème de la Rédemption pour parachever les ressemblances d'*Asie fantôme* avec un « vrai » western d'inspiration puritaine.

Entre inversion et conversion : un monde fantomal

La multiplication des péripéties, la beauté poétique de certaines descriptions, l'ambiance des commencements – symbolique de l'Orient, aube du capitalisme – peuvent faire écran à une autre tonalité, crépusculaire, mélancolique. Curieusement, le tableau d'un paradis originel s'inverse en celui d'un monde mourant, disparaissant. La traduction de R. Renard occulte parfois cette dimension, en plaquant par exemple la périphrase clichée d'origine anglo-saxonne, « le pays du matin calme » (p. 98-99) sur la patrie des Coréens, alors que la version polonaise dit autre chose avec la formule *kraj Smutnego Zachodu* (p. 85-86) qui signifie « le pays du crépuscule triste ». L'auteur reprend d'ailleurs cette idée au chapitre XII, en évoquant le retour des marchands coréens dans leur « patrie mélancolique » (p. 108) [*do swojej smutnej melancholijnej ojczyzny* (p. 114)]. Autant dire que cette tonalité inverse l'imaginaire lié à l'Orient qui se dit *Wschód* en polonais, terme intraduisible puisqu'il signifie à la fois l'Est, l'Orient et, étymologiquement, le Levant. La lecture de la table des matières en français rend bien compte de cette ambivalence : le chapitre XXIII s'intitule « Le paradis du chasseur » et celui intitulé « La Perle de l'Orient » décrit la vallée de l'Oussouri comme un autre paradis, climatique. En revanche, le titre de la première des quatre parties, « Le Pays des nomades disparus » ainsi que celui du chapitre XXXIII, « Croisière dans une

mer disparue », accentuent une poétique de la fin d'un monde. Cela semble faire allusion à la mortalité des éléments naturels (lac mort, mer morte, ville engloutie, écrevisses putréfiées, sous l'effet de processus naturels) et de dépérissement des peuples sous l'effet de l'action humaine (villages décimés par l'alcoolisme et la variole, comme dans *Dersou Ouzala*). Dans sa jeunesse, le narrateur espérait « arrêter la main destructrice qui menaçait ces tribus mourantes » (p. 91-92) [*i wybawi te wymierające szczepy od zagłady*, p. 78]. Mais la table des matières en polonais est partiellement différente (nombre, découpage, ordre et titulature des chapitres différents), ce qui déplace l'accent. L'édition polonaise place les chapitres consacrés à l'île maudite de Sakhaline en position de clôture, en IV^e partie. Ils se retrouvent en III^e partie dans la version française. Il y a, certes, deux chapitres intitulés *Raj myśliwski* [Le paradis du chasseur], mais le titre du premier chapitre, *Kraj nieznanych mogił* [Le pays des tombes anonymes] focalise sur le monde des morts plutôt que sur la destruction du vivant, d'autant que deux chapitres reprennent le mot « tombe » (p. 56-66). Ce chapitre d'ouverture évoque les « tombes » anonymes que forment les eaux pour les victimes de la guerre civile, en 1920-1921 et, jadis, pour les Tartares vaincus par les Mongols, tous jetés dans les eaux du fleuve Iénisseï, ainsi que pour les femmes tartares cherchant à échapper à un sort calamiteux, en se suicidant par noyade dans le lac Szira-Kul, lui-même mort. Les tombes des chapitres suivants sont de pierre, « dolmens » ou « monolithes ». En ce qui concerne la traduction du mot « fantôme », il faut se méfier, car il ne renvoie pas toujours à la « vie » des morts. Au chapitre V, « Dressage de chevaux chez les Tartares », quand Mahmet « sembl[e] un cavalier fantôme » (p. 59), pour une fois, il s'agit d'une description admirative de la vie, car son cheval semble voler et lui donne en réalité l'allure d'un « cavalier de légende » [*wyglądał na legendarnego jeźdźca*] (p. 50).

F. Ossendowski repère trois causes du désastre : les processus naturels, la colonisation et le baigne russes sans lesquels, dit Bolotof, l'île de Sakhaline serait « un vrai paradis » (p. 242) [*To jakiś raj wymarzony*, p. 282], et la révolution bolchévique. La destruction de la station thermale et du monastère de Shamkovka n'en est qu'un exemple (ch. XXII). Le narrateur anticipe de près de vingt ans et décrit la situation de 1921 : ce paradis naturel est devenu « inhabitable pour des êtres humains normaux à cause des bandes de rouges sans foi ni loi⁴¹ » (p. 209).

F. Ossendowski propose donc une lecture politique de l'inversion du paradis en enfer. La projection de cette ombre est, sur le plan formel, la conséquence du

41. [...] *Ulega bezkarnemu i bezmyślnemu zniszczeniu i spustoszeniu przez zdziczałe bandy czerwonych partyzantów, pijanych od krwi i wódki*, OSSENDOWSKI, 2008a, p. 210.

point de vue de narration qu'il adopte, le présent de l'écriture, en 1922-1923, informé par les expériences qui se sont intercalées entre ses quatre expéditions et son exil aux USA, c'est-à-dire dix-huit mois de fuite à travers Sibérie, Mongolie, et Mandchourie, en 1920-1921, puis la rédaction de *Bêtes, hommes et dieux*, qui est son témoignage et qu'il mentionne explicitement (p. 48). *L'Asie fantôme* entrelace donc deux régimes de narration : suspense et péripéties du récit d'aventures, où lecteur et narrateur doivent ignorer, ou feindre d'ignorer, ce qui va arriver, et, d'autre part, un récit rétrospectif, plus autobiographique, jalonné de prolepses et d'anticipations. Or c'est dans cet intervalle entre 1905 et 1920 qu'a eu lieu la révolution bolchévique en Russie et que ses répercussions jusqu'en Mongolie ont amené l'auteur à transformer son point de vue sur certains sujets, jusqu'à l'inversion. C'est ce que permet d'observer l'évolution de deux thèmes structurants de son livre, la chasse et la vengeance, en métaphores politiques.

Dès l'incipit, un diptyque contrasté met en place la dynamique de l'inversion. Le narrateur commence par la fin, c'est-à-dire la débâcle du fleuve Iénisseï en 1920, charriant « d'inimaginables épaves humaines » victimes des Bolcheviks à laquelle il oppose sa « première rencontre avec l'Iénisseï », en 1899 (p. 15).

Dans *Asie fantôme*, F. Ossendowski se présente comme un chasseur passionné et un humaniste choqué par les assassinats que motivent l'appât du gain (contre les « cygnes blancs » coréens...) ou la vengeance (ressort d'innombrables récits que lui font le plus souvent les Européens). Dans un premier temps, la chasse, appliquée à l'homme est une métaphore humoristique, quand la chute du chapitre I fait attendre la prise de quelque gros gibier et que le titre du chapitre II, « Gibier de prison en plein vol⁴² » (p. 26) substitue l'humain à l'animal. En fait, l'équipe de scientifiques surprend trois forçats évadés, les recueille et les adopte. Quelques pages plus loin, le narrateur les appelle « nos nouveaux amis⁴³ » (p. 29-30) [*nasi nowi znajomi*, p. 23]. Les savants les embauchent pour toutes sortes de travaux et tâches physiques, leur prodiguent de bons traitements et portent sur eux un regard positif, alors même qu'Ossendowski finit par obtenir leurs confidences et connaît leurs crimes. Il en résulte une parfaite loyauté de ces auxiliaires et une réhabilitation,

42. *Zwierzyna na Kizyl-Kaja* qui signifie littéralement « Gibier sur les monts Kizyl-Kaiya ». La traduction française ajoute donc un jeu de mot à cause de l'homonymie entre le vol de l'oiseau et le vol du voleur. OSSENDOWSKI, 2008a, p. 20.

43. Notons que le traducteur français, pour éviter une répétition ou par fidélité à la traduction de L.S. Palen, varie sur la même page et crée indûment une progression en passant de « nos nouvelles connaissances » à « nos nouveaux amis » alors qu'en polonais l'auteur emploie deux fois le mot *znajomi* qui désigne des « connaissances » ou des « relations » et non de vrais amis. OSSENDOWSKI, 2008a, p. 23.

dans les faits et dans le texte (p. 37, p. 70), des criminels. Pour filer la métaphore, on pourrait dire que ces bagnards ont fait changer de camp le narrateur qui, de chasseur, devient protecteur du « gibier humain ». Au passage, la métaphore du « gibier humain » est devenue tragique. La bienveillance d'Ossendowski pour Hak, Sienko et Trufanoff est parfaitement cohérente avec les arguments et la sensibilité humanistes qu'il déploie avec insistance : condamnation sans appel des Cosaques Yakoutes, mercenaires qui vivent de la « chasse » aux évadés (p. 37) et critique implacable du bagne tsariste. Ces fugitifs sont réduits à une vie de bêtes, ou de fantômes, obligés de disparaître dans les zones sauvages, où ils vivent comme de nouveaux Robinsons (p. 204-208), comme des « furtifs » dirait l'auteur de science-fiction Alain Damasio. Lorsqu'ils se séparent de leurs auxiliaires, près de Minoussinsk, le géologue note :

Uścisknęli nam ręce, głęboko zajrzeli w oczy i odeszli. Szli gęsiego jak wilcy, kryjąc się w krzakach, gdyż obawiali się i nienawidzili uczęszczanych, wielkich dróg, dużych miast i nieznanym ludzi. [...] Byli wtedy podobni do tego wilka znad Czarnego Jeziora, co był z nienawiścią i przekleństwem za to, że postęp ludzkości skazał go na głód i śmierć. (OSSENDOWSKI, 2008a, p. 79)

Ils nous serrèrent chaleureusement la main et, nous regardant au fond des yeux, partirent en file indienne pour retourner à leurs existences de fugitifs ; on eût dit des loups se réfugiant dans les fourrés, loin des grand-routes fréquentées, des villes et des étrangers qu'ils haïssaient et redoutaient plus que tout. Oui, ils ressemblaient alors au loup du lac Noir, qui hurlait de haine, parce que le progrès de l'humanité le condamnait à la famine et à la mort. (p. 92).

La période de 1920-1921 marque un nouveau tournant pour l'auteur. C'est lui qui, victime d'une chasse à l'homme politique, est devenu « gibier humain ». Pour autant, cette expérience l'a-t-elle totalement transformé et expliquerait-elle à elle seule son empathie pour les fugitifs ? Ossendowski rappelle qu'il était, dans sa jeunesse, un progressiste, considérant « [...] la révolution comme le plus puissant des phénomènes du progrès⁴⁴ » : « [...] je me jetai en 1905 dans le tourbillon de la première révolution et, pour mon zèle, dus languir pendant deux ans dans les

44. [...] *Najsilniejszego przejawu postępu – rewolucji* [...], *ibid.*, p. 78.

prisons du tsar⁴⁵ » (p. 92). Les épisodes tels que le chapitre XXVIII, où un forçat est fouetté à mort, le remplissent d'indignation (p. 208) et il multiplie les critiques du système pénitentiaire tsariste (p. 37, 229-234, 267-271). On ne sait s'il a lu le témoignage de Dostoïevski, *Souvenir de la maison des morts* (1860-1862) ou celui de Tchékhouv, *L'Île de Sakhaline* (1893), mais il se situe dans la tradition de la philanthropie :

Dopiero wtedy, gdy znany filantrop rosyjski, Niemiec, doktor Haaze, zwiedził katorgę sachalińską w Onorze, następnie zaś wygłosił o niej szereg odczytów publicznych i napisał artykuły w prasie codziennej i w miesięcznikach, poczyniono pewne zmiany, [...] Dopiero gdy znany literat rosyjski W. M. Doroszewicz zwiedził katorgę na wyspie wygnania i wydał swą książkę pod tytułem Sachalin, wtedy zwrócono uwagę na życie i los smutnych mieszkańców wyspy [...]. (OSSENDOWSKI, 2008a, p. 261)

Ce fut seulement quand le philanthrope bien connu, le docteur russe Haase, eut visité le bagne de Sakhaline, à Onor, et fait ensuite des conférences publiques ainsi que des articles dans les journaux, que l'on institua une réforme [...]. Enfin, quand l'écrivain russe Dorochevitch visita les *katorga* et écrivit son livre sur Sakhaline, on commença à s'intéresser à la vie et à la destinée de ces misérables insulaires. (p. 217-218)

En somme, F. Ossendowski fait davantage figure de déçu de la révolution que d'antirévolutionnaire et il ne se renie pas.

Cependant, ses attaques contre le bagne tsariste se doublent d'un témoignage et d'une argumentation anti-bolchévique articulée autour du second thème fédérateur du livre : la vengeance. Passion individuelle qui alimente la chronique des faits divers ou caractéristique des sociétés archaïques, qui sont encore en-deçà du principe de la Justice moderne, elle devient l'objet d'une interprétation politique. Que penser de la chute du chapitre XXIX, concluant l'histoire de Lissakov, mais d'une portée beaucoup plus large, frappée sous la forme d'une maxime : « Avec les Bolcheviks est venue la vengeance⁴⁶ » (p. 238). Dans cette histoire, il ne s'agit

45. [...] *Rzuciłem się w 1905 roku w wir pierwszej rewolucji i [...] potem za ten poryw cierpiałem dwa lata w celi więzienia carskiego?*, *ibid.*, p. 78-79.

46. Il faut remarquer qu'ici la maxime liant le régime bolchévique et la vengeance est un ajout du traducteur français, car elle est absente de la version polonaise et s'inspire

pas du ressentiment social mais de la vengeance, entre autres, contre les gardiens de l'ancien bagne tsariste. Une telle formule à l'emporte-pièce ne rend évidemment pas compte de la profondeur ni de la complexité d'un mouvement révolutionnaire. On ne peut pas non plus exclure qu'il s'agisse, au moins en partie, d'une réduction de l'analyse à un ressort simpliste mais parfaitement adapté au genre commercial et populaire du roman d'aventures. En fait, l'analyse de F. Ossendowski devient pertinente si on se limite à l'articulation entre système pénitentiaire et vengeance. Il dénonce la perversion du bagne tsariste qui divise les détenus – pour régner – en demandant à certains d'entre eux de devenir les bourreaux du camp (p. 216). Aussitôt ceux-ci sont haïs et condamnés à mort par les autres forçats, qui les tuent dès que l'occasion se présente. C'est l'histoire de Lissakov (ch. XXX). Le chapitre XXVII montre que les Bolcheviks renforcent la perversion du bagne en donnant le pouvoir à des criminels dans les camps, ainsi que la fin du chapitre XXX, où Bolotof, qui tuait des forçats pour venger le meurtre de son fils, s'est mis à tuer les fonctionnaires d'un régime grâce auquel les « anciens prisonniers d'Onor étaient devenus commissaires [politiques]⁴⁷ » (p. 250). Non seulement il y a un monde entre réhabiliter des évadés comme le fait l'équipe du Pr. Zaleski et les promouvoir au sein du camp – là où le pouvoir signifie systématiquement l'abus de pouvoir – mais F. Ossendowski pointe, sans doute l'un des premiers, ce qui sera la structure de l'univers concentrationnaire au xx^e siècle. Et, au passage, il souligne la continuité entre le régime tsariste et l'État bolchévique, sur ce point du moins :

[...] Krew lała się nie z paru tysięcy zbrodniarzy i niebezpiecznych społecznie degeneratów, lecz z trzydziestu milionów inteligentów [...] byli [oni] szkodliwi i niebezpieczni dla nowych «komunistycznych carów» rosyjskich, przeto owi katorżnicy-oprawcy, dawne ofiary skrwawionych ław i przętów sachalińskich, w stokroć krwawszy sposób zastosowali do inteligencji system karny i poprawczy dobrze znanych sobie więzień w Due, Aleksandrowsku i Onorze. (OSSENDOWSKI, 1924, p. 262)

[...] Le sang ne coulait plus des corps des milliers de criminels dégénérés et socialement dangereux, mais de ceux de

manifestement de la version anglaise qu'elle amplifie : *The Lisakoff woman was the victim of these laws [Russian laws in Sakhalin], for which now their creators and executors have paid with their blood, their fortunes and their country to the Bolshevik avengers*, OSSENDOWSKI, 1924, p. 251.

47. [...] *Że ci co byli aresztantami w Onorze, są teraz komisarzami [...], ibid., p. 289.*

trois millions d'intellectuels [...]: ils furent considérés comme dangereux par les nouveaux « tsars communistes. [...] Les anciennes victimes de Sakhaline adaptèrent aux classes cultivées, sous une forme cent fois plus sanglante, les méthodes de correction qu'ils avaient apprises dans les bagnes de Dué, d'Alexandrosk et d'Onor⁴⁸ ». (p. 218-219)

Le lecteur appréciera l'oxymore les « tsars communistes », mais plus encore, la généalogie des persécutions et des massacres qui procèdent, cette fois-ci, d'une prescience d'Ossendowski et du regard rétrospectif que le lecteur du XXI^e siècle peut porter non seulement sur le Goulag ou les camps nazis mais sur les innombrables « camps de rééducation » que nous avons connus depuis. *L'Asie fantôme* est donc bien un texte hanté par son futur, raconté dans *Bêtes, hommes et dieux* et projeté rétroactivement sur son univers, celui des années 1898-1905.

Cependant la principale motivation du titre français, *Asie fantôme*, est sans doute moins une référence à l'*Afrique fantôme* de M. Leiris que tout ce qui, dans le texte, concerne les croyances, « l'invisible » et « la vie des morts ». Il est difficile de faire la part des stéréotypes attendus du public ou projetés par les voyageurs, fussent-ils des savants, et ce qui procède d'une expérience sincère. Le prière d'insérer de *Bêtes, hommes et dieux* présente ce texte comme un récit initiatique et les innombrables « stations » dans des monastères bouddhistes suggèrent une conversion d'Ossendowski aux croyances – religion ? philosophie ? – locales. L'itinéraire spirituel d'*Asie fantôme* est relativement différent et présente un tableau à la fois nuancé et contradictoire.

Contrairement à ce que l'on pouvait attendre, les autochtones asiatiques n'ont pas le monopole de l'irrationalité, même si le narrateur accorde une certaine place aux « mystères » de l'Asie. Le premier point à rappeler est qu'il s'agit de populations musulmanes et/ou chamanistes, à l'exception des colons et des forçats, de formation chrétienne. Encore faut-il préciser que c'est le syncrétisme qui domine parmi les indigènes (p. 91). L'un des épisodes majeurs consacrés aux phénomènes irrationnels est le chapitre VIII, intitulé « Malédiction d'Abuk Khan ». Sur la rive gauche de l'Ienisseï, le narrateur prend deux photographies d'un « grand dolmen » (p. 82) [*olbrzymi dolmen*, p. 69]. Mais le soir, au développement, il ne trouve rien sur ses plaques (p. 83). Même échec, le lendemain. Le scientifique rationalise : « La seule hypothèse vraisemblable était que cette vallée pouvait être

48. Il faut remarquer ici que la version polonaise indique trente millions et non pas trois millions de victimes.

soumise au phénomène rare mais possible, de l'interférence des rayons⁴⁹ [...] » (p. 84). Il faut préciser que les lieux sont saturés de légendes : les routes ont été tracées par des « géants ». À l'occasion d'un monologue très littéraire, le narrateur erre parmi les tombes en s'adressant ainsi aux morts : « Où êtes-vous tous qui étiez venus des rives de l'Euphrate [...] Pourquoi gardez-vous le silence quand une âme vivante vous interroge⁵⁰ ? » (p. 81-82). De retour sur les lieux, plus tard, un mollah lui conte la légende du « dolmen » impossible à photographier. Il s'agit de la tombe du dernier khan ouïgour, Abuk, vaincu par une perfidie de Gengis Khan, qui aurait lancé la médiction suivante avant de mourir : « Malheur à l'homme qui prendra quelque chose à l'endroit où je meurs ! Je me vengerai de lui. Mon esprit demeurera ici comme un brouillard d'automne⁵¹ ! » (p. 85). Le narrateur tente une nouvelle rationalisation : « [...] je me plais encore à voir ces endroits magiques et le mystère apparent n'est peut-être qu'un voile recouvrant quelque raison naturelle⁵² » (p. 85). Mais après avoir repris une photographie, il est victime d'un accident à l'occasion duquel son appareil et les plaques sont détruits. La chute du chapitre laisse le dernier mot au professeur Zaleski : « Voilà en effet une étrange coïncidence. Il semble que votre Abuk ait une rancune tenace⁵³ ! » (p. 87) Il est difficile de savoir si le professeur cède à l'irrationalité, fait de l'humour, ou suspend son jugement. Dans ce cas précis, le lecteur contemporain pourrait penser qu'il manque à ces scientifiques du début du siècle les acquis de la psychanalyse et de l'anthropologie, pour éclairer « les prophéties autoréalisatrices ». Un processus du même genre sous-tend le chapitre XXXVII, « Chasse à l'ours et malédiction de chaman ». Les Européens refusent d'emmener à la chasse à l'ours un chaman qu'ils jugent trop âgé. Dépité, ce dernier leur prédit : « Vous rencontrerez des ours, un...deux...trois..., oui, trois, mais vous n'en tuerez pas un⁵⁴ » (p. 299). Et,

49. *Jedna tylko hipoteza mogła mieć rację bytu, a mianowicie przypuszczenie, że w kotlinie, gdzie się znajdował dolmen, istniało rzadkie, ale możliwe zjawisko interferencji promieni, ibid., p. 70.*

50. *Gdzież jesteście, wy wszyscy, którzy przyszlście tu znad brzegów Eufratu [...] Dłaczego milczeniem zbywacie trwożne pytanie duszy żyjących?, ibid., p. 68.*

51. *Kto zabierze cośkolwiek z miejsca mojej śmierci, temu grozić będzie moja zemsta! Duch mój krążyć tu będzie jak mgła jesienna, ibid., p. 71.*

52. *[...] Gdyż [...] lubię tajemnicze miejscowości, w których zawsze jest jakaś cząstka jeszcze niezbadanej prawdy, ibid., p. 72.*

53. *Ale to rzeczywiście nadzwyczajny zbieg okoliczności! Zawzięta to jednak osobistość ów pan Abuk, ibid., p. 73.*

54. *Spotkacie niedźwiedzie, jednego, dwóch, trzech... tak trzech, a nie zabijecie żadnego, ibid., p. 246.*

de fait, la partie de chasse se solde exactement ainsi, avec, en prime, la blessure de l'un d'entre eux (p. 300). Le narrateur commente : « Je commençais à devenir superstitieux⁵⁵ » (p. 300). Est-ce à dire qu'à trente chapitres de distance l'auteur a cédé à l'irrationalité ? S'il est impossible de faire la part de la pose et celle de l'expérience authentique, du moins peut-on restituer la complexité du tableau, en signalant par exemple qu'Ossendowski enregistre toutes les manifestations de la « pensée magique ». Au chapitre XIV, il rapporte que les chasseurs du cru mangent le cœur et le foie de leur premier tigre, ce qui leur vaut protection contre les autres tigres (p. 119), et que, pour la médecine chinoise, les chamans achètent griffes et dents des tigres. La superstition veut que l'on s'approprie ainsi les forces de l'animal que l'on mange. Par un superbe chiasme à distance, le chapitre II raconte un cas de figure symétriquement inverse, mais tragique, parmi les Européens. L'un des forçats qu'ils ont recueillis, Trufanoff, confesse avoir mangé l'un de ses compagnons, mort de froid et de faim, puis avoir tué son camarade, le Tartare Youssouf, qui voulait le manger à son tour. Mais depuis, Trufanoff devient fou : « Je l'ai dévoré entièrement. Maintenant, à son tour, il me dévore lentement l'âme⁵⁶ [...] » (p. 36). Au chapitre VI, ce sont encore des Européens qui cèdent à la superstition. Dans l'affaire du vol des chevaux, « Drame dans la Prairie », le juge réussit son enquête grâce à la méthode scientifique (p. 65) mais le voleur ukrainien considère le juge comme un sorcier (p. 64). Malgré le respect pour certaines légendes et croyances, Ossendowski conserve ici son rationalisme critique, de même qu'il peut se moquer discrètement d'un chaman qui aime trop la boisson, au chapitre XVIII.

Le texte décrit néanmoins une évolution du héros narrateur qui aboutit à son intégration progressive parmi les autochtones et s'apparente plus ou moins à un parcours initiatique. Le narrateur accepte d'écouter, de prendre des leçons, de se laisser transformer. Dès le chapitre II, un vieux chasseur sibérien lui dit : « La liberté, monsieur, est une grande chose et il n'y a que l'homme pour ne pas la comprendre⁵⁷ » (p. 28). Au chapitre IV, il échappe de justesse à la mort dans les sables mouvants et son partenaire de chasse, le Dr Peacock, conclut ainsi l'épisode : « Vous nous avez rapporté quelque chose de bien plus précieux que des oies ou des canards : la conscience de votre sang-froid⁵⁸ » (p. 51). Les étapes de « mort » suivies de renaissance sont bien des caractéristiques de l'initiation.

55. *Stawałem się najwyraźniej przesądny, ibid.*, p. 247.

56. *Teraz on zjada mi duszę i mózg, jak robak, który toczy jabłko, ibid.*, p. 28.

57. *Wolność, mój panie, to nie żart, i tego nie rozumie tylko człowiek!, ibid.*, p. 21.

58. *O, pan upolował coś daleko cenniejszego niż gęsi i kaczki, bo przekonanie o własnej zimnej krwi, która powiada: „strach strachem, a myśl — myślą”, ibid.*, p. 44.

Au chapitre XXIII, après avoir tiré trois cent fois, le narrateur exprime un certain remord (p. 187). Au chapitre XXIV, « sur les marais », le narrateur s'adonne à l'observation des oiseaux et confie l'origine de sa passion pour la nature – transmise par sa mère – qui « réveille [en lui] l'homme primitif⁵⁹ » (p. 189). Cette confiance révèle une « plasticité » intérieure qui favorise certainement son adaptation à l'Altérité de ses interlocuteurs et elle élargit singulièrement l'imaginaire aventurier, car s'il se rappelle avoir été initié à la chasse par son père (p. 50), sa familiarité avec la vie sauvage comporte un versant féminin et maternel qui nous éloigne un peu de l'idéologie viriliste pointée par S. Venayre. Au chapitre XXXIV, le voici invité à chasser le loup à la manière kirghiz, c'est-à-dire au fouet : « [...] c'était la plus folle et la plus passionnante des chevauchées. J'avais l'impression de n'être plus moi-même qu'un animal luttant comme aux temps primitifs avec d'autres bêtes sauvages » (p. 276). Il ne s'agit sans doute pas ici de s'identifier à l'animal, mais de libérer l'animalité en soi.

C'est sans doute par un souci de composition très concerté que le livre se clôt, au chapitre XXXVIII, intitulé « Poursuivi par une hanoum de la prairie », par une histoire opérant un ultime renversement des rôles, non plus entre chasseur et gibier, mais entre homme et femme. L'équipe retrouve son ami kirghiz Suliman. Celui-ci cherche à remercier le narrateur pour l'amputation du pouce qui lui a sans doute sauvé la vie (p. 279) et affecte à son service un jeune page qui se révèle être sa propre sœur, qu'il lui offre comme « hanoum », c'est-à-dire comme première épouse (p. 302). Très embarrassé, le géologue cherche à éviter la vengeance de Suliman s'il lui fait l'affront de la refuser et le suicide de la jeune fille déshonorée par ce même refus. Il apprend « qu'il n'y a qu'une façon pour elle d'éviter l'humiliation, c'est que l'homme s'en aille sans être vu par l'abandonnée au moment où il quitte le pays⁶⁰ » (p. 305). Ainsi le narrateur s'échappe-t-il en se glissant dans un train « comme s'[il] suivai[t] un daim à l'affût, bien que cette fois-ci ce fût mon tour d'être gibier⁶¹ » (p. 307). Ainsi la boucle thématique de la chasse et structurelle de l'inversion est-elle bouclée. Ce chapitre constitue par la même occasion la reprise inversée du chapitre I, où les Européens sauvaient une autre jeune fille du suicide, mais pour la rendre à son triste sort. L'épisode, très romanesque, est peut-être fictif, mais il cherche à achever un parcours qui est celui d'une intégration à la

59. [...] *Rozbudziła we mnie gorącą, wprost żywiołową miłość do natury, szczególnie nietkniętej ręką człowieka!*, *ibid.*, p. 184.

60. *Wtedy tylko hańba nie spada na głowę niedoszłej „hanum”, gdy mężczyzna odejdzie, a oczy porzuconej dziewczyny nie zobaczą go w chwili, gdy koń lub wóz ruszy*, *ibid.*, p. 251.

61. [...] *Jak gdybym skradał się do jelenia. Lecz w tym wypadku ja byłem upatrzoną zdobyczą* [...], *ibid.*, p. 253.

communauté des Autres, offerte et finalement rejetée, pour ne garder, sous forme de plaisanterie, que la découverte de l'Autre en soi : « Cinq jours plus tard, j'étais à Pétrograd, et ma mère, voyant mon teint brûlé et basané, mes mains calleuses, se mit à rire et me dit en plaisantant : "Il y a du Tartare en vous"⁶² ! » (p. 307). Parler de décentrement et d'initiation serait tout à la fois abusif et anachronique. Mais même par plaisanterie, le récit témoigne d'une certaine souplesse intérieure du voyageur. L'identité du sujet, dans son rapport à l'animal, à soi et aux autres, n'est pas totalement figée et ethnocentrée. Pour autant, il ne faudrait pas ignorer un dernier aspect du rapport à « l'invisible » du narrateur : la permanence (ou la résurgence ?) d'une problématique chrétienne.

Pour être « complet » ou « conforme » au modèle américain, le « western oriental » se doit de proposer des récits de rédemption. La première modalité est celle de la réhabilitation toute laïque des forçats, grâce à l'absence de préjugés et aux bons traitements de l'équipe scientifique, un peu à la manière du beau western de Jacques Audiard, *Les Frères Sisters* (2018), où c'est une utopie laïque qui sauve les deux frères criminels. Pour préciser le contexte, à part lorsqu'il a affaire à des Polonais, F. Ossendowski rencontre essentiellement des orthodoxes russes. Au chapitre VII, Hak lui raconte l'une de ses aventures. Il s'est caché chez un fabricant de liqueur de tarentules, drogue utilisée pour endormir les clients d'auberge, qui se retrouvaient ensuite totalement dépouillés, amnésiques et abandonnés dans la steppe. Mais Hak complète ainsi : « Son abominable métier ne l'empêchait pas, cela étant, de faire le bien autour de lui. De toutes parts, des malades arrivaient [...]. Ce fabricant de liqueur empoisonnée les soignait tous sans exiger le moindre paiement⁶³ » (p. 76). Propos qui confirment « l'âme fiévreuse et altérée » de Hak, nullement indifférent aux questions de morale (p. 92). Le chapitre XXXVI raconte une histoire à la fois romanesque et tragique. Le narrateur découvre l'ascendant d'un moine, Klesnikoff, sur les habitants d'un village sibérien. Il s'agit d'un « demi-fou créateur d'une secte farouche de suicidés⁶⁴ » (p. 294). Le moine cherchant à manipuler une jeune femme et la poursuivant jusque dans la forêt est abattu par le mari de celle-ci. Dans ce chapitre, le narrateur prend clairement parti

62. *W parę dni później byłem już w Petersburgu, a moja matka, zobaczywszy mą szerniałą, opaloną twarz i zgrubiałe ręce, roześmiała się i zauważyła głosem żartobliwym. — Coś w tobie jest teraz tatarskiego!*, *ibid.*, p. 253.

63. *Straszne to rzemiosło, a jednak widziałem, że czynił on wiele dobrego. Z różnych stron ziemi kirgiskiej i z Siedmiorzeczca przybywali do niego chorzy [...] Ten fabrykant wina trującego wszystkich leczył chętnie i bezinteresownie*, *ibid.*, p. 64.

64. [...] *Ten półobląkany mnich, oszukaniec, założyciel ponurej sekty samobójców [...]*, *ibid.*, p. 242-243.

contre ce christianisme dévoyé et décide de couvrir le meurtre, la victime étant opportunément engloutie dans des sables mouvants (p. 294-295). En contre-point, mais un peu plus haut, le chapitre XXXII, « Le frère noir », raconte la trajectoire de rédemption de son héros éponyme. Un homme de haute condition a commis un crime qui ne sera révélé ni au narrateur ni aux lecteurs. La vie d'un monastère des plus stricts ne l'apaise pas. Il choisit de s'établir sur la manche de Tartarie comme sauveteur en mer, avec deux Aïnous lépreux et convertis au catholicisme. Ils sauvent souvent des forçats évadés qui lui vouent, dans tous les bagnes de la région, un culte superstitieux (p. 260). Le poète Kuriloff l'évoque comme « le moine volant », bien que [s]on bateau n'ait rien d'un vaisseau fantôme⁶⁵ » (p. 259) [*latającego mnicha*, p. 297]. Ce moine s'impose des chaînes, comme les forçats, et toutes sortes de pénitences. Il meurt peu après le passage du narrateur à la fin d'un chapitre qui combine romanesque et apologétique chrétienne. Là encore, difficile d'évaluer s'il s'agit de chapitres conçus pour plaire au public polonais ou d'authentiques préoccupations que la conversion d'Ossendowski au catholicisme, en 1942, pourrait éclairer⁶⁶.

En dernière analyse, l'étude des croyances représentées dans *Asie fantôme* montre que l'auteur restitue les contradictions mais ne les tranche ni ne les dépasse clairement. Ainsi l'irrationalité est-elle la chose du monde la mieux partagée, tandis que l'intégration parmi les populations locales est conquise puis refusée *in extremis*, même si le voyageur a suffisamment exploré son identité pour découvrir l'Altérité en lui-même. La permanence ou le retour de la problématique chrétienne de la Rédemption, colorée par le contexte orthodoxe, repose sur un jeu de contrastes et ne donne pas le dernier mot à l'apologétique du chapitre XXXII, du moins dans l'édition française, car, du fait de l'interversion entre III^e et IV^e parties, c'est précisément ce chapitre « Le moine noir », placé en quarante-deuxième position, qui clôt *Asie fantôme* en polonais. Ainsi l'auteur ou ses traducteurs ont-ils choisi,

65. La comparaison au vaisseau fantôme, absente du texte en polonais, est manifestement une nouvelle adjonction du traducteur français.

66. D'après son biographe, Witold Michałowski, l'itinéraire religieux d'Ossendowski a été, semble-t-il, assez tortueux : né catholique, en Lettonie, il s'est converti au luthéranisme pour épouser sa deuxième femme, puis s'est reconverti au catholicisme après la mort de sa seconde épouse, peut-être dans l'espoir de se remarier... Pratique assez répandue à l'époque, puisque Piłsudski a fait la même chose. W. Michałowski a publié trois livres sur Ossendowski – *Tajemnica Ossendowskiego* (1990) [*Mystérieux Ossendowski*], *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski* (2004) [*Le grand safari d'Antoni O. Qui était Antoni Ferdynand Ossendowski ?*], et *Ossendowski : podróż przez życie* (2015) [*Ossendowski : un voyage à travers la vie*]. Intitulés différemment, ces trois livres sont néanmoins basés pour l'essentiel sur les mêmes sources.

pour les lecteurs polonais, une conclusion chrétienne, pour les lecteurs français, réputés plus laïcs, aimant l'humour et la bagatelle, une conclusion mettant en scène les trois femmes qui se disputent le cœur du protagoniste : la jeune « hanoum » kirghize, sa « véritable hanoum », c'est-à-dire son épouse polonaise, et enfin sa mère, qui « encadre » le livre, présente dans la dédicace et dans l'excipit.

Notre relecture d'*Asie fantôme* permet d'éclairer en partie la chronologie de la redécouverte de ce texte en France et en Pologne, dans laquelle les facteurs économiques du monde de l'édition ont sûrement joué aussi un rôle. Dans les années 1990, les éditeurs polonais ont pu tabler sur un double horizon d'attente : tout d'abord, permettre à leurs compatriotes de lire un auteur interdit durant toute la période communiste et n'ayant même pas été réhabilité en 1956 – ce qui ne va pas sans le désir de rendre justice à une victime de la censure – et, en second lieu, permettre aux Polonais de se réapproprier une mémoire du capitalisme au moment où le pays renouait, comme l'ex-URSS ou la Chine un peu plus tard, avec ce système économique et devait tendre toutes ses forces pour s'y initier et tenter de le comprendre. Peut-être s'agissait-il également de récupérer une mémoire de l'Extrême-Orient russe, lointaine « seconde patrie » des Polonais, bien malgré eux, comme l'écrit F. Ossendowski dans sa brève préface (p. 9/p. 7). En France, à cette époque, c'est le regain d'intérêt général pour les pays qui viennent de se libérer du communisme et la manière dont ils vont effectuer leur transition vers la démocratie et l'économie de marché qui explique probablement la réédition du livre. Mais il n'est pas exclu que l'intérêt pour le genre viatique suscité par le festival « Étonnants voyageurs », à partir de 1992, ait contribué à faire rééditer, parmi d'autres, ces récits de voyage permettant de renouer avec une époque antérieure à ce que les spécialistes de ce genre littéraire appellent « la fin du voyage ». Il y a quelques convergences possibles entre la réception polonaise et française d'Ossendowski dans les années 1990 – une période de transition se retourne sur une autre époque de transition – mais il faut garder présent à l'esprit que la résonance subjective du passé sibérien et bolchévique est toute autre pour les lecteurs polonais que pour les Français. Lorsque les textes d'Ossendowski sont de nouveau réédités à partir de 2008, la transition politique et économique a déjà vingt ans, l'intégration européenne a eu lieu en 2004, et certains auteurs, comme Andrzej Stasiuk, ont perçu, dès les années 1990, les premiers symptômes de « l'ostalgie ». Il est permis de se demander si, alors, les réceptions polonaise et française des œuvres d'Ossendowski ne divergent pas, dans la mesure où on pourrait peut-être déceler en Pologne les premiers signes de la montée du conservatisme qui a abouti à l'élection d'octobre 2015. La réception médiatique de cet auteur, très prisé des journalistes de droite, en Pologne, semble donner raison à la thèse de S. Venayre, bien que celle-ci ne porte pas sur un corpus polonais.

Parmi les universitaires polonais, F. Ossendowski est un auteur controversé, soupçonné de plagiat pour la fin de *Bêtes, hommes et dieux*⁶⁷ et d'hybridation de ses récits autobiographiques avec de la fiction. L'article d'E. Koziolkiewicz fait le point sur les différentes lectures dont il est l'objet : on peut déceler, entre autres, une polonisation⁶⁸, une posture orientaliste ou une tendance à l'américanisation. Ces trois lectures sont évidemment pertinentes, selon la langue dans laquelle on lit ces textes et les passages sur lesquels on s'arrête. Mais le débat prend une tournure politique quand l'éditeur scientifique du livre de Sven Hedin, A. Piskozub, accuse ses admirateurs d'avoir montré trop d'indulgence à son égard parce qu'il était, à leurs yeux, un héros anti-communiste⁶⁹.

Notre contribution ne conteste nullement la pertinence de telles discussions mais propose, en premier lieu, de nuancer un peu le propos. L'idéologie d'*Asie fantôme* est pour le moins hétéroclite : parallèlement à un anti-communisme résolu, des éléments progressistes y sont développés (critique du bague tsariste, critique de la colonisation russe, critique de la condition de la femme dans les peuples turco-mongoles), à moins qu'il ne faille soumettre ces thèses au soupçon d'arrière-pensées nationalistes (les Russes et les Ukrainiens ont plus souvent le mauvais rôle que les Polonais). Sur ce point, il est possible que la réception française privilégie l'humanisme et la philanthropie de l'écrivain polonais et soit moins sensible à d'éventuels sentiments anti-russes et anti-ukrainiens.

En second lieu, nous espérons contribuer à ouvrir, tout comme l'article d'E. Koziolkiewicz, quelques chantiers intellectuels. Il est urgent que des éditeurs fassent retraduire ces textes à partir du polonais, avec un appareil critique de qualité, et éventuellement assortis d'images, lesquelles disparaissent systématiquement des éditions françaises de la littérature polonaise⁷⁰. Afin de rendre attractifs ces textes pour le public occidental contemporain, il faudrait le présenter dans une perspective comparatiste, autre chantier pour les chercheurs. Les spécialistes polonais ont déjà balisé les relations d'influence entre F. Ossendowski et ses prédécesseurs ou contemporains anglo-saxons ou polonais. Mais étant donné qu'il a étudié, travaillé et publié ses travaux en russe, on ne peut faire l'économie de le resituer dans le contexte de la littérature et des sciences humaines russes, à commencer par l'oeuvre

67. Cf. l'article d'E. Koziolkiewicz dans ce volume : S. Hedin l'accusait d'utiliser la fin du livre d'Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, *Mission de l'Inde en Europe*, 1910.

68. KOTWICZ, 1972.

69. PISKOZUB, 2014.

70. *Asie fantôme* ne comporte pas de photos en version originale, mais *Bêtes, hommes et dieux*, contient dans l'édition 2008a, 14 photos, p. 273-279.

d'Arseniev. Toutefois le contexte intellectuel français devrait également être présent, car l'auteur parlait notre langue et avait étudié les sciences à la Sorbonne entre 1899 et 1901. Sa conversation avec le « moine noir », au chapitre XXXII, lève le voile sur ce domaine à prospecter, ou à importer, si des chercheurs, notamment russes et polonais, ont déjà abordé la question :

[...] *Dowiedziawszy się, że byłem przez czas dłuższy w Paryżu, rozpytywał mnie o takich uczonych jak Lichtenberg, Réclus, Roux, Boussinesq, Flammarion i Poincaré; bardzo się interesował Lwem Tolstojem, Włodzimierzem Solowjewem i literatem Korolenką. Wszystkich ich kiedyś znał osobiście, gdyż dużo niegdyś podróżował po całej Europie.* (OSSENDOWSKI, 2008a, p. 293)

Puis ayant appris que j'avais passé quelque temps à Paris, il m'interrogea sur quelques savants français tels que Lichtenberg, Reclus, Roux, Bousinesq, Flammarion et Poincaré. Il s'intéressait beaucoup à Léon Tolstoï, à Vladimir Solovieff et à l'écrivain Korolenko qu'il avait connus personnellement aux cours de ses nombreux voyages en Europe. (p. 256)

Certes, cette liste est celle de son interlocuteur, mais il semble qu'Ossendowski était capable de soutenir une telle conversation. Et, parmi les illustres noms, nous retiendrons celui du géographe anarchiste Elysée Reclus. Tout d'abord, c'est l'occasion de préciser au passage la thèse de S. Venayre. Pour lui, nombre d'auteurs de romans d'aventures sont plutôt des anarchistes de droite⁷¹. En second lieu, ce nom oriente notre attention vers les géographes français parmi lesquels vient d'apparaître, enfin, une postérité littéraire des auteurs polonais. Dans *L'Hiver aux trousses : voyage en Russie d'Extrême-Orient*, Cédric Gras sillonne à peu près les mêmes régions qu'Ossendowski et Arseniev qu'il mentionne tous deux⁷². Enfin, une piste mériterait d'être explorée : l'historien de l'art britannique, Robert Byron, qui a voyagé en Iran et en Afghanistan, en 1933-1934, aurait-il lu la version américaine des livres d'Ossendowski⁷³ ? Il ne le mentionne jamais, mais sa *Route d'Oxiane* présente quelques « points de contact » intéressants avec *Asie*

71. VENAYRE, 2002, p. 280.

72. GRAS, 2015, p. 141 et 241 pour OSSENDOWSKI et p. 208, 221 et 242 pour Arseniev et Kurosawa. Les allusions et réminiscences sont évidemment plus nombreuses que ces références explicites.

73. BYRON, 2017.

fantôme : tout d'abord, même ambiance virile entre hommes excellents cavaliers, à la différence près que R. Byron était homosexuel, ensuite même lyrisme devant la beauté paradisiaque de la végétation, dans la vallée de l'Oussouri qui conjoint, par son climat, le Nord et le Sud, pour F. Ossendowski, et dans le Turkestan pour R. Byron et son ami Christopher Sykes, et, enfin, même hommage à une mère adorée :

Matka bowiem moja, kiedy byłem zupełnie małym chłopcem, na przechadzkach w lesie lub w polu przyzwyczaiła mnie do tego i rozbudziła we mnie gorącą, wprost żywiołową miłość do natury, [...].
(OSSENDOWSKI, 2008a, p. 184)

C'est un passe-temps [l'ornithologie] que j'ai toujours beaucoup aimé depuis les jours de mon enfance où ma mère m'apprit à observer la vie végétale et animale [...] et fit naître en moi l'amour profond, presque instinctif, de la nature vierge. (p. 189)

À ces lignes de l'écrivain polonais répondent, pour ainsi dire, celles du Britannique, dans l'excipit de son récit de voyage et essai sur l'architecture religieuse musulmane de Perse qu'il dédie à sa mère : « [...] ma mère – à qui, maintenant que tout cela est fini, j'offre ce récit : ce que j'ai vu, c'est elle qui m'a appris à le voir – elle me dira si je lui ai fait honneur⁷⁴. »

Bibliographie

Œuvres

Oeuvres en version originale

GRAS Cédric, 2015, *L'Hiver aux troussees : voyage en Russie d'Extrême-Orient*, Stock, Paris, 272 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1923, *W ludzkiej i leśnej kniei, Gebethner i Wolff*, Varsovie, 300 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1923, *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów: (konno przez Azję Centralną)*, Gebethner i Wolff, Varsovie, 348 p.

74. BYRON, 2017, p. 412.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1990 [Reprint de l'édition de 1923], *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów: (konno przez Azję Centralną)*, Poprzeczna oficyna", Łódź, 348 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1990, *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów: (konno przez Azję Centralną)*, Agencja Wydawnicza "BS", Varsovie, quatre fascicules séparés.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 2007, *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów: (konno przez Azję Centralną)*, Wydawnictwo LTW, Łomianki, 271 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 2008a, *W ludzkiej i leśnej kniei*, Wydawnictwo LTW, Łomianki, 298 p.

Oeuvres en version anglaise

OSSENDOWSKI, Ferdinand, 1922, *Beasts, Men and Gods*, E. P. Dutton & Company, New York, 325 p.

OSSENDOWSKI, Ferdinand, 1924, *Man and Mystery in Asia*, trad. du pol. PALEN L.S., E. P. Dutton & Company, New York, 343 p.

Oeuvres en version française

ARSENIEV Vladimir, 1939 [1923], *La Taïga de l'Oussouri - Mes expéditions avec le chasseur gold Derzou* [По Уссурийскому Краю], 1^{er} livre de la trilogie, trad. du russe par le prince WOLKONSKY Pierre P., Éditions Payot, Paris, 313 p.

ARSENIEV Vladimir, 1977 [1923], *Dersou Ouzala : la Taïga de l'Oussouri* [Дерсу Узала Из воспоминаний о путешествиях по Уссурийскому краю в 1907 г. Владивосток], trad. du russe par le prince WOLKONSKY Pierre P., Éditions Pygmalion, Paris, 313 p, Paris, [rééd. en 2007 (réédition de l'édition française de 1939 présentation, glossaire, bibliographie et cartographie par JAN Michel, Éditions Payot & Rivages (coll. Petite bibliothèque Payot : voyageurs n° 624), Paris, 395 p.]

ARSENIEV Vladimir, 1994 [1937], *Aux confins de l'Amour* [В зорях Сухомэ-Алиня], œuvre posthume, troisième livre de la trilogie *Dersou Ouzala*, traduit par GARCIA Antoine & GAUTHIER Yves, Actes Sud (coll. Terres d'aventure), Arles, 231 p.

BYRON Robert, 2017 [1937], *Route d'Oxiane [The Road to Oxiana]*, trad. de l'angl. par PÉTRIS Michel (1990), éd. Payot & Rivages (coll. petite bibliothèque Payot voyageurs), Paris, 416 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1925, *L'Homme et le mystère en Asie*, trad. de l'angl. par RENARD Robert, éd. Plon-Nourrit, Paris, 306 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1934, *Le Fils de Belira*, Albin Michel (coll. maîtres de la littérature étrangère), Paris, 317 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 1995, *Bêtes, hommes et dieux. À travers la Mongolie interdite 1920-1921*, trad. de l'angl. par RENARD Robert, éd. Phébus (coll. Libretto), Paris, 311 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 2011 [1996], *Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905)*, trad. de l'angl. par RENARD Robert, éd. Phébus, (coll. Libretto), Paris, 311 p.

OSSENDOWSKI Antoni Ferdynand, 2008b, *Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905)*, trad. de l'angl. par RENARD Robert, éd. de la Loupe, 272 p.

Critique

Ouvrages

BOBOWICZ Zofia, 2012, « Traduire l'Europe. Échanges entre la France et les pays de l'ex-bloc soviétique au cours de la seconde moitié du xx^e siècle » in NOWICKI J. & MAYAUX C. (dir.), *L'Autre francophonie*, H. Champion, Paris, 352 p.

CHRUSZCZYŃSKI Andrzej, 1995, *Geniusz grafomanii. Rzecz o Antonim Ferdynandzie Ossendowskim* [trad. fr du titre], Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, Bydgoszcz, 78 p.

DEBAENE Vincent, 2010, *L'Adieu au voyage. L'Ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), Paris, 517 p.

LACOSTE Yves, 2012 [1976], *La Géographie, cela sert, d'abord, à faire la guerre*, La Découverte, Paris, 248 p.

MICHAŁOWSKI Witold, 1990, *Tajemnica Ossendowskiego* [Le mystère d'Ossendowski], Wydawnictwa «ALFA», Warszawa, 168 p.

MONLUÇON, A.-M., 2018, „Syberyjskie spotkanie Europy i Azji w książce *W ludzkiej i leśnej kniei* Ferdynanda Ossendowskiego (1923)” [La rencontre de l'Europe et de l'Asie en Sibérie et Mongolie dans *Asie fantôme* de Ferdinand Ossendowski], trad. en pol. par KOZIOŁKIEWICZ Elzbieta in YINHUI Mao, *Spotkania Polonistyki Trzech Krajów - Chiny, Korea, Japonia. Międzynarodowa Konferencja Akademicka, Kanton 2016* [Rencontres de polonistique de Chine, Corée, Japon], Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Varsovie-Kanton, 532 p.

PISKOZUB Andrzej, 2015 [1925], „Słowo wstępne” in HEDIN S., *Ossendowski a prawda*, [*Ossendowski und die Wahrheit*], trad. de l'allemand par POŁOŃCZYK A., préface de PISKOZUB A., Wydawnictwo ElSet, Olsztyn.

VENAYRE Sylvain, 2002, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Aubier (coll. historique), Paris, 352 p.

WEBER Max, (1904-1905), *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [*Die protestantische Ethik und der „Geist” des Kapitalismus*], tr. de l'allemand par CHAVY Jacques, (1964), tr. de l'allemand par GROSSEIN Jean-Pierre, Plon, Paris; Gallimard, (2004), Pocket/Plon, collection Agora, 2010, tr. de l'allemand par KALINOWSKI Isabelle, (2017), Flammarion. A revoir édition de référence.

Revues

KOTWICZ Władysław, 1972, „Jeszcze raz w sprawie Ossendowskiego” [Encore à propos d'Ossendowski], wyd. i wstęp S. Kałużyński, *Przegląd Orientalistyczny* [Revue orientaliste], n° 2 (82).

KOZIOŁKIEWICZ E, 2020, « Un Polonais en Extrême-Orient : tribulations d'un texte de New York-Paris-Varsovie », dans ce volume.

Autres

KUROSAWA Akira, 1975, *Dersou Ouzala*, Sociétés de production : Mosfilm (Moscou), Tōhō, Nippon Herald Production (Tokyo), en collaboration avec la 3^e unité créatrice (URSS) et l'Atelier 41 (Japon) Société de distribution : Sovexportfilm.

Le récit de voyage d'Antoni Ferdynand Ossendowski, *Asie fantôme. À travers la Sibérie sauvage (1898-1905)*, écrit en 1923 et traduit en français en 1925, via l'anglais, résulte d'une histoire éditoriale complexe et attend encore une traduction d'après l'original polonais. Il s'agit d'éclairer ici les raisons de son succès lors de sa première réception et celles de sa redécouverte depuis 1989 et la levée de la censure en Pologne : pourquoi (re)lire *Asie fantôme* ? Ce livre qui double les écrits scientifiques du géologue polonais peut faire l'objet d'au moins trois lectures complémentaires : comme récit littéraire d'un scientifique, il articule la science avec l'économie et l'écologie ; comme texte inspiré des romans d'aventures anglo-saxons ou polonais, il s'impose comme un western anti-colonial du Far East ; comme texte d'un auteur rescapé d'une chasse à l'homme des révolutionnaires russes et mongols en 1920-1921, racontée dans *Bêtes, hommes et dieux*, il déploie tout un monde fantômal, où le narrateur côtoie la mort et les morts.

Mots-clefs : récit de voyage, romans d'aventures, Sibérie, science, écologie, western, anticolonialisme, fantômes, bague, révolution.

*A Pole in the "Far East": Man and Mystery
in Asia. Through Wild Siberia (1898-1905)
by Ferdynand Ossendowski (1923)*

The travelogue by Antoni Ferdynand Ossendowski, Man and Mystery in Asia. Through Wild Siberia (1898-1905), written in 1923 and translated from English into French in 1925, results from a complex editorial history and still awaits a translation from the Polish original. The aim here is to shed some light on the reasons for its success at its first reception and its rediscovery since 1989 and the rise of censorship in Poland: Why (re)read Man and Mystery in Asia? This book, which goes beyond the scientific writings of the Polish geologist, can be read at least at three additional levels: as the literary narrative of a scientist, it articulates science with economics and ecology; as a text inspired by Anglo-Saxon or Polish adventure novels, it stands out as an anti-colonial western in the Far East; as the text of an author who had escaped a manhunt by Russian and Mongolian revolutionaries in 1920-1921, a story narrated in Beasts,

Men and Gods, he depicts a whole shadow world, where the narrator experiences proximity with death and the dead.

Keywords: travel narrative, adventure novels, Siberia, science, ecology, western, anticolonialism, ghosts, prison, revolution.

La Russie comme expérience de vie et d'écriture: Le Journal d'un loup de Mariusz Wilk

Isabelle Després

► **To cite this version:**

Isabelle Després. La Russie comme expérience de vie et d'écriture: Le Journal d'un loup de Mariusz Wilk. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles), pp.87-107. hal-03200150

HAL Id: hal-03200150

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200150>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La Russie comme expérience de vie et d'écriture : *Le Journal d'un loup* de Mariusz Wilk

Isabelle DESPRÉS

Université Grenoble Alpes/ILCEA 4

Wilczy notes ou *Le Journal d'un loup*¹, est un livre-témoignage de Mariusz Wilk sur un long voyage – plus long encore du point de vue de la durée que de la distance –, dans le grand Nord de la Russie, et plus encore en lui-même, un voyage dont il ne reviendra probablement jamais, car il a fait de l'auteur un Autre. Le loup, c'est donc Mariusz Wilk lui-même, l'écrivain qui a changé de peau pour mieux voir la Russie. Le choix de Wilk est de regarder la Russie depuis les îles Solovki. Quel type de voyage Wilk effectue-t-il ? Quelle Russie présente-t-il à son lecteur ? Comment joue-t-il avec son altérité pour mettre, entre lui et son objet, la distance nécessaire afin d'en révéler la quintessence ? Comment la réflexion sur la langue nourrit-elle son écriture ?

Qui est Mariusz Wilk ?

On pourrait dire de Wilk aujourd'hui qu'il est un écrivain russe écrivant en polonais. Né en 1955 à Wrocław en Pologne, il travaille, après ses études, pour

1. Traduit du polonais par Laurence Dyèvre, très joliment édité par les éditions Noir sur Blanc, dans la version française et la réédition polonaise de 2012, avec des photographies en noir et blanc extraordinairement évocatrices, montrant la vie quotidienne, la lessive, les visages des anciens détenus, des restaurateurs d'icônes, des pêcheurs, etc.

des journaux d'opposition au régime communiste (1981-1989). Il est emprisonné quelques mois pour son engagement dans le mouvement *Solidarność* [Solidarité] aux côtés de Lech Wałęsa² (WILK, 1999, p. 110-113). En 1984, il connaît un début de célébrité grâce à la publication en samizdat de l'ouvrage *Konspira: rzecz o podziemnej Solidarności*³ [Konspira. Solidarité clandestine, Łoziński, Moskit & Wilk, 1984].

Après la fin de l'URSS, au début des années 1990, alors que Lech Wałęsa est devenu président, Wilk part pour Moscou comme correspondant de *Gazeta Gdańska* [Le Quotidien de Gdańsk]. Il traverse de part en part l'Empire éclaté qu'est devenu l'ex-URSS, effectuant ainsi un voyage similaire à celui relaté par Ryszard Kapuściński dans son ouvrage *Imperium*. Il visite les Pays Baltes et l'Ukraine, le Kazakhstan et la Sibérie, et se fixe finalement sur les îles Solovki. Parti pour trois jours dans le but de visiter cet archipel à l'extrême Nord de la Russie occidentale, il y restera dix ans, avec Natalia, son épouse russe, avant de partir s'installer en Carélie pour y rechercher davantage de solitude et de tranquillité⁴.

C'est depuis les îles Solovki qu'il commence à envoyer des chroniques régulières à la revue littéraire et politique de l'émigration polonaise de Paris, *Kultura*, installée à Maisons-Laffitte, fondée et dirigée par Jerzy Giedroyc. Ces chroniques composeront *Le Journal d'un loup*. Ce premier livre sera suivi de : *Portage*⁵ (2010), *La Maison au bord de l'Oniégó*⁶ (2007), *Dans les pas du renne*⁷ (2009), *Dans le sillage des oies sauvages*⁸ (2013) et *La Maison du vagabond*⁹ (2016), qui forment un véritable *Journal du Nord* [*Dziennik Północny*]. Aujourd'hui, Wilk est installé à Naples. Il porte un nouveau regard sur la vie et le monde, celui d'un père qui veut transmettre à sa fille l'essentiel. Mais la maison est toujours là-bas, sur la rive du lac Oniégó.

2. WILK, 1998, p. 106-107.

3. Le livre est constitué d'entretiens avec les principaux membres du syndicat *Solidarność*. Il a été un *best-seller* du circuit d'édition clandestin.

4. ZEMOJTELITE, 2013.

5. WILK, 2005.

6. WILK, 2006.

7. WILK, 2007.

8. WILK, 2012.

9. WILK, 2014.

La polémique

La parution en 1998 du *Journal d'un loup* provoque un petit scandale. Un romancier et journaliste de Cracovie, Jerzy Pilch, en critique le style « agité », la pauvreté de son contenu, et surtout le manque de respect pour Ryszard Kapuściński¹⁰. Il est indéniable que ces notes personnelles sur une expérience de vie dans le Grand Nord russe, répondent, interpellent, et mettent parfois en cause le maître de la littérature polonaise, Ryszard Kapuściński, qui dans *Imperium*, publié en 1993 (Kapuściński, 2014) donnait son témoignage de journaliste-reporter sur les dernières années de l'URSS. Or d'après Pilch, Wilk semble prendre Kapuściński de haut, et lui reprocher son manque de connaissance de la littérature russe.

Il faut rappeler qu'en 1998, contrairement à 1993, année de l'écriture d'*Imperium*, la rupture entre la Pologne et la Russie est consommée : vue de Pologne, la Russie ne présente plus aucun intérêt. Le livre de Wilk apparaît alors comme celui d'un attardé, qui s'obstine à regarder vers l'Est. Pourtant il aura du succès, puisqu'il sera bientôt traduit non seulement en russe, mais aussi en anglais, français, allemand, espagnol.

L'ouvrage de Wilk reçoit toutefois un certain soutien. Stanisław Lem réagit en blâmant le critique Jerzy Pilch, Gustav Herling-Grudziński¹¹ fait de même, ainsi que Jerzy Giedroyc, le rédacteur de la revue de l'émigration polonaise à Paris, *Kultura*, qui avait publié les premiers fragments du *Journal d'un loup*, et prend la défense de Wilk et de son livre. Andrzej Stasiuk s'efforce de rester objectif : tout en reconnaissant le bien-fondé de certaines critiques de Pilch, il salue le rythme, la sonorité, le « zoom » de la prose de Wilk, et le compare à Henryk Sienkiewicz !

En effet, les conceptions du récit de voyage des deux écrivains, Kapuściński et Wilk, semblent bien éloignées, à la fois pour ce qui est de la manière de voyager et de la manière d'écrire. Or cette différence est revendiquée par Wilk. Le chapitre V du *Journal d'un loup* est consacré aux étrangers qui voyagent en Russie sans prendre le temps de découvrir le pays de l'intérieur, ce qui les amène à faire des simplifications, à tirer des conclusions hâtives, à se perdre dans les détails, au lieu de focaliser leur attention sur l'essentiel. Or c'est précisément l'ouvrage de Kapuściński que Wilk

10. Sur la réception du *Journal d'un loup*, voir (en russe) : ADEL'GEIM, 2001 ; Henryk Sienkiewicz (1846-1916) est un auteur très populaire en Pologne de romans historiques, notamment *Quo Vadis* (1905) pour lequel il a obtenu le prix Nobel. Toutes les informations sur la réception de Wilk en Pologne sont tirées de cet article.

11. Gustav Herling-Grudziński connaît bien l'URSS : il raconte dans *Un monde à part* (1951) son séjour dans les camps soviétiques au début de la Seconde Guerre mondiale.

donne ici en exemple. La méthode de Kapuściński consiste à « [s]e fier au hasard pour choisir son itinéraire », « ne “rien” voir du tout », elle est « aussi simple qu’un voyage touristique ». Certes « un excellent écrivain ne peut peindre que des tableaux superbes, mais... pour quoi faire ? Une bande dessinée sur l’Imperium¹² ? » (Wilk, 1999, p. 63). Il est clair que Wilk ne veut pas être un touriste, un étranger pressé, mais qu’il veut, au contraire, renouveler le genre littéraire des « notes » d’étrangers sur la Russie (rappelons que « notes », signifiant carnet de notes, est précisément le mot du titre en polonais).

Wilk analyse avec une vraie finesse le malentendu initial concernant la représentation de la Russie. Dès le début, la Russie a été présentée sous l’apparence trompeuse d’un pays occidental : « [a]ucun autre peuple ne ressemblait autant à des Européens sans en être¹³ » (Wilk, 1999, p. 59). Les voyageurs étrangers ont trop souvent ramené les informations glanées aux réalités qu’ils connaissaient et que connaissaient leurs lecteurs. Ils se sont efforcés d’intégrer « les concepts étrangers dans leur système de référence¹⁴ » (Wilk, 1999, p. 58). Enfin, les Européens ont conservé depuis le xv^e siècle les mêmes clichés et stéréotypes sur la Russie, incapables qu’ils ont été d’effectuer « le passage d’un code culturel dans un autre¹⁵ » (Wilk, 1999, p. 58). Comme exemple, Wilk cite la description du rituel de la *bania* russe¹⁶, par l’apôtre André : « Ils faisaient cela tous les jours, sans aucune obligation, ils se torturaient eux-mêmes mais ils disaient qu’il s’agissait de leurs ablutions et non pas d’une torture¹⁷ » (Wilk, 1998, p. 77).

Le programme poétique de Wilk consiste à regarder la Russie « avec les yeux d’un Russe¹⁸ » (Wilk, 1998, p. 59). Pour cela, il lui faut se défaire de son altérité, devenir Russe, se métamorphoser, comme un « loup-garou », un lycanthrope, afin de « vivre » la Russie. Au chapitre XII, Wilk « tel un loup [...] cligne des yeux dans

12. *Zaufać przypadkowi przy wyborze drogi ; ryzyko niezobaczenia tak naprawdę niczego ; prosta jak turystyczny wjazd ; świetny pisarz nawet obrazki robi wysmienite, tylko... po co? By zrobić komiks o Imperium?*, WILK, 1998, p. 59-60.

13. *[B]o żaden inny naród nie był tak podobny do Europejczyków, nie będąc nimi*, *ibid.*, p. 55.

14. *Obce pojęcia wkładali w swój system odniesień*, *ibid.*, p. 54.

15. *Przekładu z jednego kodu kulturowego na drugi*, *ibid.*

16. Ce rituel consiste à transpirer nu dans une étuve chauffée à blanc, puis à se faire fouetter avec des branchages de bouleau, avant de se rouler nu dans la neige ou de plonger dans un lac glacé.

17. *I czynili to codziennie, przez nikogo nie przymuszani, i sami siebie dręczyli, mówiąc, że to nie męka, jeno ich ablucje*, WILK, 1998, p. 72-73.

18. *Oczami ruskiego człowieka*, *ibid.*, p. 55.

l'ombre de sa tanière après un hiver sinistre et rude¹⁹ » (Wilk, 1999, p. 169). Le titre du livre est à la fois un jeu de mots sur le nom Wilk, qui signifie « loup » en polonais, et l'indice de cette métamorphose²⁰.

Dans l'épigraphe, Wilk transforme les vers très connus du poète russe Fedor Tioutchev « la Russie, on ne peut qu'y croire », en : la Russie, il faut « y vivre²¹ » (Wilk, 1999, p. 9). Il y a, dans l'aphorisme attribué à Tioutchev – « la Russie on ne la comprend pas avec la raison,/On ne la mesure pas à l'aune commune :/Elle est d'une autre dimension –/La Russie, on ne peut qu'y croire²² » – le même constat que fait Wilk du malentendu concernant la Russie. Ce malentendu devient lui-même un cliché : la Ratio ne fonctionnerait pas en Russie ou avec les Russes, ils auraient un statut spécial, une voie de développement particulière. Ce stéréotype est le fondement du slavophilisme (par opposition à l'occidentalisme). Ce courant de pensée, parfois proche du nationalisme, et sans doute peu recommandable de ce point de vue – mais à la différence du nationalisme, le dénigrement de soi y est aussi fort que le sentiment de supériorité –, est néanmoins particulièrement productif pour la culture russe. Nicolas Gogol peut y être rapporté, mais aussi Fedor Dostoïevski, Vassili Rozanov, plusieurs philosophes russes du début du XX^e siècle (Nicolas Berdiaev, Pavel Florenski, pour ne citer que ceux qui sont évoqués dans le *Journal d'un loup*).

Quelle Russie ?

Il faut donc vivre la Russie. Mais quelle Russie ? Wilk séjourne aux îles Solovki entre 1996 et 1998. Auparavant, il avait parcouru une grande partie de l'espace russe

19. *Jak basior je [oczy] mrużę po mroku barlogu — po zimie ponurej i srogiej, ibid.*, p. 161.

20. En outre, l'expression « avoir un document (passeport, carte, billet) de loup » signifie, en russe comme en polonais, être limité dans ses droits civiques, c'est le document que recevaient les anciens condamnés, libérés sous condition, avec interdiction de s'établir à moins de cent kilomètres des capitales. Le plus souvent cette mesure s'appliquait aux anciens prisonniers politiques, anciens criminels, traîtres. Plus généralement, son « bénéficiaire » est un renégat, un paria. Je remercie le professeur Charles Zaremba qui a attiré mon attention sur ce sens du titre de l'ouvrage de Wilk.

21. *Przeżyć*, WILK, 1998, p. 14.

22. *Умом Россию не понять,/Аршином общим не измерить:/У ней особенная стать—/В Россию можно только верить*, Тютчев Ф.И., 1988, *Стихотворения, письма, воспоминания современников*, Правда, Москва, с. 129. Cité en russe dans WILK, 1999, p. 16 ; WILK, 1998, p. 12.

à l'époque trouble des premières années post-soviétiques, celles de l'effondrement douloureux de l'Empire, comme l'avait fait Kapuściński.

Si Kapuściński ne dissimule pas son préjugé hostile, c'est que le premier chapitre de son livre renvoie à son enfance traumatisée par les troupes soviétiques à Pińsk. La tonalité générale du livre est celle d'un dégoût difficilement contenu. Kapuściński fait son travail de reporter, il montre la ruine, la désolation, les ravages du régime soviétique, et n'a aucune pitié pour l'*homo sovieticus* dégénéré, comme cette femme dont il n'a pas pris la peine de retenir le nom, et qu'il appelle par son âge, qui sonne comme un matricule : « 47 ans ». Wilk non plus ne cache pas la misère de la Russie post-soviétique et la déréliction de ses habitants. Il dénonce avec force la tyrannie et la corruption du pouvoir local, devant la faillite du pouvoir central (chapitre X), mais son regard est celui d'un humaniste. Chaque personnage est considéré dans sa dignité, avec son nom, son histoire, même s'il s'agit d'un alcoolique irrécupérable, comme le dénommé Vova²³ (Wilk, 1999, p. 24). Wilk connaît les habitants des Solovki, il partage leur quotidien, il comprend leur désillusion et leur déception après l'instauration de la prétendue démocratie²⁴.

Si Kapuściński visitait l'Empire en voyageur pressé – en bon reporter, il voulait être au cœur de l'événement, il ne pouvait pas arriver en retard –, pour Wilk, au contraire, « la vie est trop courte pour se presser²⁵ », « il faut du temps – et de la concentration²⁶ » (Wilk, 1999, p. 33). Kapuściński abordait l'Empire par les marges (les Républiques du sud, l'Azerbaïdjan, Magadan), c'est-à-dire des pays et régions qui n'avaient en commun que le régime communiste, tandis que l'objet de l'écriture de Wilk, c'est la Russie. Même excentrées, les îles Solovki en sont pour Wilk la quintessence. Dès le premier chapitre, il précise : il y a deux Russies, l'Empire et la Sainte Russie, le père et la mère²⁷ (Wilk, 1999, p. 16/20). L'image de la Russie mère est tenue secrète, mais c'est elle que Wilk voudrait montrer, et non uniquement, comme Kapuściński, celle du Père, autoritaire et castrateur. D'après Wilk, les étrangers, en général, ne voient pas cette Russie secrète. Wilk semble néanmoins faire une exception

23. WILK, 1998, p. 19.

24. Cette attitude compréhensive est aussi celle de Jacek Hugo-Bader dans *La Fièvre blanche* (HUGO-BADER, 2011 ; en français : HUGO-BADER, 2012).

25. Titre de l'article sur M. Wilk paru dans *Gazeta Peterburska* le 13 février 2016 (Карпенков, 2016).

26. *Trzeba czasu i skupienia*, WILK, 1998, p. 31

27. WILK, 1998, p. 12-15.

pour Joseph de Maistre²⁸, ambassadeur à Saint-Petersbourg de 1802 à 1817, qui, d'après lui, a su prendre le recul nécessaire.

Les Solovki comme métonymie de la Russie

Ainsi, pour voir la Russie cachée, mystérieuse, il faut un regard particulier. Un regard en profondeur, qui ne reste pas à la surface des événements, comme risquerait de le faire un journaliste reporter. Il faut pouvoir changer d'angle de vue, afin de faire miroiter l'objet sous toutes ses facettes.

Or les îles Solovki sont un condensé de la Russie ancienne et éternelle. Elles représentent la Russie des résistances, comme celle qu'opposèrent les Vieux-Croyants, installés ici dès le schisme consécutif à la Réforme du patriarche Nikon au XVII^e siècle et qui n'ont cessé de contester le pouvoir des Romanov. La Russie libre, spirituelle, s'incarne dans le monastère ayant fait la renommée de l'archipel, dans les peintres d'icônes, les fêtes religieuses traditionnelles. Mais le revers de la médaille, c'est que le monastère est aussi, depuis les origines, une prison, où le pouvoir de l'État a longtemps été particulièrement fort. Enfin, les îles Solovki offrent la lumière si particulière du grand Nord, et des paysages uniques se reflétant dans l'eau, une nature grandiose²⁹.

Ainsi, les îles Solovki sont, pour Wilk, le « détail », « très symbolique et riche de significations³⁰ » qu'il évoque dans le chapitre VI (Wilk, 1999, p. 77), la goutte d'eau qui concentre toutes les caractéristiques de l'espace russe. De même que la *bania* est un rituel que, pour reprendre l'aphorisme de Tioutchev, les étrangers ne peuvent pas comprendre par la raison, une torture qui devient délicieuse, le supplice du camp et l'ascèse du monastère se rejoignent, incarnant les deux faces de la Russie, l'une sombre et l'autre claire : « Vivre dans le repentir ; cette formule de la *tiourma* était proche de celle du monastère³¹ » (Wilk, 1999, p. 102).

28. Auteur des *Soirées de Saint-Petersbourg* (1821) et des *Lettres à un gentilhomme russe sur l'inquisition espagnol* (1822) ainsi que d'autres *Lettres* publiées par son fils Rodolphe de Maistre. Voir *Joseph de Maistre : Œuvres*, Pierre Glaudes (dir.) (Paris : Robert Laffont, 2007). Voir aussi WILK, 1999, p. 125. ; WILK, 1999, p. 119-20.

29. Cette nature a inspiré les artistes : voir le tableau de Nesterov intitulé « Silence » (1903).

30. *Detal symboliczny i bogaty w znaczenia*, WILK, 1998, p. 72.

31. *Życie w pokucie— formula tiumny, bliska monastyrskiej*, *ibid.*, p. 98. *Tiourma* signifie « prison » en russe, *ibid.*, p. 102.

Le camp

Certes, depuis la parution de *L'Archipel du Goulag*, livre-monument érigé par Soljénitsyne aux victimes des camps soviétiques, l'image de l'archipel des Solovki est associée au système pénitentiaire, le SLON³², qui, d'ailleurs, existait sur les îles depuis 1923, bien avant la Terreur stalinienne. Ainsi, tout le premier chapitre de *L'Archipel du Goulag* est consacré aux îles Solovki, décrites par Soljénitsyne comme une tumeur encore bénigne, ayant développé par la suite ses métastases dans tout l'espace soviétique. Pour Wilk, comme pour Soljénitsyne, la lumière surnaturelle des Solovki irradie la Russie, pour le meilleur comme pour le pire.

Aujourd'hui, selon Wilk, le camp n'a pas totalement disparu, même si le monastère a été rendu à l'Église, et les fonctionnaires livrés à eux-mêmes. Le système pénitentiaire fait partie du présent de la Russie post-soviétique, et même de son quotidien, car il est inscrit dans le paysage, dans les barbelés, les restes de prisonniers qui émergent de la terre³³ (Wilk, 1999, p. 46), mais aussi et surtout dans la mentalité des Russes. L'esprit « pas vu, pas pris » qui définissait la morale du SLON, est toujours vivace³⁴ (Wilk, 1999, p. 84). C'est encore plus vrai en province, et dans ce lieu excentré que sont les îles Solovki.

Or l'histoire des îles Solovki et de ses prisonniers célèbres depuis les temps d'Ivan le Terrible³⁵ (Wilk, 1999, p. 100) est intimement liée à l'histoire spirituelle de la Russie. Certes, les moines y pratiquaient sur leurs prisonniers les tortures les plus cruelles qu'on puisse imaginer³⁶ (Wilk, 1999, p. 101-102), mais eux-mêmes, ainsi que les adeptes des différentes sectes de Vieux-Croyants orthodoxes (les khlysts, les castrats), s'infligeaient les pires souffrances, au nom du repentir et pour la rédemption des péchés. Finalement, de façon provocatrice, le communisme est comparé par Wilk à une automutilation au nom du collectif³⁷ (Wilk, 1999). C'est pourquoi, selon Wilk, c'est avec une grande facilité que le monastère a été converti au xx^e siècle en centre de détention.

32. *Solovckij lager' ossobogo naznačénia* (littéralement : camp de Solovski à affectation particulière).

33. WILK, 1998, p. 42.

34. *Nie pojman, nie wor, ibid.*, p. 78.

35. *Ibid.*, p. 99.

36. *Ibid.*, p. 97-98.

37. *Ibid.*, p. 97. Voir aussi le rapprochement entre « l'utopiste » de la castration Jeleński et le terrible Dzierzyński, WILK, 1999, p. 110 ; Wilk, 1998, p. 106.

Le monastère

Ainsi, à la différence de Soljénitsyne, sous la strate du camp stalinien, Wilk montre à son lecteur le monastère, haut lieu de la culture de la Russie ancienne et de la spiritualité orthodoxe. Il faut souligner que la culture monastique sous-tend toute l'écriture du *Journal d'un loup*. Selon Wilk, si le moine vit cloîtré dans sa cellule, retiré du monde, c'est paradoxalement pour être plus ouvert, plus réceptif à celui-ci, pour mieux le voir. Comme le voyage qu'il accomplit est un voyage intérieur, l'écrivain ne doit pas être troublé par l'extérieur, il doit s'enfermer dans le silence. Le silence est au cœur de la poétique de Tioutchev, comme peut en témoigner le poème *Silentium*, dont la phrase-clé est « toute pensée exprimée est déjà mensonge³⁸ » (Wilk, 1999, p. 219). Le poème invite à la contemplation intérieure, à l'ascèse : vivre en soi-même, renoncer au bruit du monde. Nul doute que ces vers sont en accord avec l'idée du voyage littéraire selon Wilk.

Le mode de vie monastique représente une forme d'idéal pour Wilk. L'écrivain choisit l'ascèse, et sa cellule monastique sera ce point excentré de la Russie du Grand Nord, loin de l'agitation des capitales, dans l'immobilité et le silence, d'où il pourra être attentif et réceptif à chaque petit détail parlant. Comme un peintre qui prend du recul, il pourra ainsi faire un tableau général de la Russie. Loin de tourner le dos au monde dans un renoncement total, comme le ferait un ermite, Wilk met en pratique les conseils de Tioutchev. S'il se défend de tout jugement hâtif, il cherche en revanche à s'imprégner de la réalité, à jouir des paysages, se gorger des couleurs de l'automne, se délecter des champignons, harengs, baies³⁹ (Wilk, 1999, p. 86).

Ce que Wilk découvre en s'y immergeant, c'est que les îles Solovki, malgré une nature riche et généreuse, sont un monde en sursis, menacé de disparition. Les habitants ont été abandonnés, leurs salaires ne sont plus payés depuis des mois, ils sont livrés à « la misère, l'alcoolisme, le désespoir⁴⁰ » (Wilk, 1999, p. 37). Plus rien n'a de sens, le monde « est retombé au chaos, cette fois sémiotique⁴¹ » (Wilk, 1999, p. 32). « Ce qui empêche les gens de mourir de faim, c'est le poisson⁴² » (Wilk, 1999, p. 140). Au chapitre XII, Wilk décrit le mouvement de révolte des habitants, devant le cynisme de la délégation venue du continent et les solutions

38. *Mysl' izrečennaâ est' lož'*, cité en russe par Wilk, *ibid.*, p. 219 ; p. 209.

39. *Ibid.*, p. 80.

40. *Dno biedoty, pijaństwa i rozpaczey*, *ibid.*, p. 33

41. *Powrócił do chaosu, tym razem semiotycznego*, *ibid.*, p. 29.

42. *Naród się teraz rybą ratuje, od głodu*, *ibid.*, p. 140.

qu'elle propose. « Il vaudrait mieux rétablir le camp⁴³ » (Wilk, 1999, p. 163), dit l'un des anciens prisonniers, car, en ce temps-là, on était nourris. Dans la légende des Saamis, l'archipel des Solovki était connu comme l'île des morts, et c'est ici que les Saamis enterraient leurs morts, dans des labyrinthes de pierre, pour qu'ils ne retrouvent pas le chemin des vivants. Cette île des morts, qui est aussi la Russie, est transfigurée et idéalisée par le regard venu d'ailleurs de l'écrivain étranger.

Identité/altérité

L'écrivain étranger : Joseph de Maistre

Qui est ce voyageur idéal ? Pour reprendre la métaphore du cheminement, Wilk se met dans les pas de Joseph de Maistre⁴⁴. La plupart des citations en exergue de chacun des 13 chapitres de la première partie⁴⁵ (ch. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 et 13) sont de cet émigré français, qui est aussi un « voyageur », un étranger ayant vécu longuement en Russie et s'étant efforcé de la voir en profondeur. Dans une digression, Wilk le décrit comme un « observateur perspicace », contemplant le monde « avec de la distance, comme un opéra-bouffe⁴⁶ » (Wilk, 1999, p. 124). Il semble admirer chez Joseph de Maistre cette attitude distanciée, lucide : « Il est parfois bon de rester dans ta position d'étranger dans le monde que tu décris. Elle te permet de garder de la distance, de la lucidité, d'avoir la plume légère⁴⁷ » (Wilk, 1999, p. 200). Toutefois, Joseph de Maistre avoue ne pas maîtriser la langue, ce qui selon Wilk ne lui permet pas une connaissance en profondeur de la Russie, et moins encore de la province russe⁴⁸ (Wilk, 1999, p. 15).

Tout semble séparer ces deux voyageurs : leur nationalité, leur époque, leur appartenance sociale. Pourtant Wilk perçoit chez le Français les mêmes interrogations sur le statut et sur le regard de l'étranger. Mais Wilk reproche à Joseph de Maistre de se contenter de rassembler et d'exposer des connaissances sur le climat, l'histoire, la religion, la langue et les coutumes russes. Depuis la capitale, il

43. *Lepiej do łagru wrócić, ibid.*, p. 155.

44. Voir note 28.

45. Les autres chapitres sont placés sous la marque du marquis de Custine (chap. 3 et 4), d'Antoine le Grand, fondateur du premier monastère en Egypte au III^e siècle (chap. 2), et de la poétesse des Solovki, amie de Wilk, Antonia Melnik, pour le chapitre consacré à sa vie et à sa mort (chap. 9).

46. *Wnikliwym komentatorem ; z dystansu, niczym operę buffo*, WILK, 1998, p. 124.

47. *Niekiedy warto zachować pozycję cudzoziemca w świecie, o którym piszesz. Dzięki niej możesz utrzymać dystans, trzeźwość oceny, lekkie pióro, ibid.* p. 189.

48. *Ibid.*, p. 11.

ne peut qu'effleurer certaines oppositions entre la Russie et l'Occident, tandis que Wilk, grâce à sa connaissance de la langue russe, peut vivre en immersion la vie de ce lieu excentré de l'empire russe en voie de décomposition, et chercher les moyens littéraires d'exprimer ses sentiments.

L'expérience du décentrement

Wilk va donc plus loin que Joseph de Maistre, il tend parfois à abolir la distance et à se fondre dans la « vie » russe, au point de douter de sa propre identité. Ainsi dans la deuxième partie du *Journal d'un loup*, intitulée « Kanin Nos⁴⁹ », plusieurs pages sont imprimées en italique : elles renvoient à des notes de Wilk sur son propre texte. C'est dans une de ces notes réflexives⁵⁰ (Wilk, 1999, p. 215-217) que Wilk exprime l'inconfort de la position de l'observateur, qui doit résister à la tentation de devenir acteur. Wilk dit qu'il est devenu « l'un des leurs⁵¹ » (Wilk, 1999, p. 215). L'expression est ambiguë car elle marque, tout en la niant, la qualité d'étranger (sinon, il emploierait l'expression « l'un des nôtres »).

Il faut remarquer également l'emploi du pronom « tu » qui exprime une forme de dédoublement (« on te reçoit d'une manière/et d'une autre... »). Finalement, Wilk l'écrivain regarde vivre le Wilk qui sait sarcler, pêcher et « ne pas se perdre dans la toundra⁵² » (Wilk, 1999, p. 215), c'est-à-dire qui est en train de devenir russe. Toutefois, il est impossible pour l'écrivain de se fondre totalement dans la réalité, au risque de perdre la distance qui seule permet le regard esthétique et la création artistique. C'est pourquoi, « [c]elui qui écrit sera toujours un étranger, même dans sa patrie, tout en étant partout chez lui – sur sa *tropa*, sur son chemin personnel⁵³ » (Wilk, 1999, p. 215).

On le voit, pour Wilk, le récit de voyage se distingue de la prose documentaire en cela qu'il est subjectif : à travers son récit, le voyageur fait son propre portrait psychologique. Un voyage est toujours un tant soit peu sentimental. Le voyage est aussi un pèlerinage, c'est-à-dire un *credo*, un acte de prière, ou un geste politique et idéologique. Le voyage littéraire ne peut être une collection d'observations juxtaposées. L'écrivain voyageur doit ordonner son tableau, choisir les détails qui font sens.

49. Le Kanin Nos désigne un promontoire qui prolonge la presqu'île de Kanine, entre la mer Blanche et la mer de Barents.

50. WILK, 1998, p. 205-207.

51. *Stawałem się swoim, ibid.*, p. 205.

52. *W tundrze samopas nie zginąć, ibid.*, p. 215.

53. *Piszący zawsze będzie cudzoziemcem, nawet w swojej ojczyźnie – na własnej tropie, ibid.*, p. 215.

Le « détail significatif »

L'écrivain voyageur idéal, selon Wilk, doit prêter une attention particulière aux détails, mais sans en tirer de conclusions généralisantes. Les détails sont nécessaires pour rendre la consistance du tableau, la couleur, l'odeur, les bruits, l'écoulement du temps, l'importance du climat (comme les poètes et écrivains russes, Wilk est particulièrement sensible à la force transfiguratrice du vent).

Dans son écriture, Wilk procède par arrêts sur image, par grossissement du détail. Par exemple, à propos des castrats, il évoque la figure de J. Jeleński, un castrat polonais enfermé aux Solovki entre 1794 et 1801⁵⁴ (Wilk, 1999, p. 107), dont le destin et le projet totalitaire ne peuvent que frapper l'imagination du lecteur. Par l'importance accordée dans le texte à l'évocation de la secte des castrats, la métaphore de la castration apparaît comme la forme que prend la réflexion de Wilk sur la Russie (et sur l'URSS). La métaphore de la castration, comme une forme de sublimation d'un manque, reflète le complexe d'infériorité/supériorité de la Russie, mais aussi sa plus grande aptitude à faire communauté⁵⁵ (Wilk, 1999, p. 107-110). Pour les slavophiles du XIX^e siècle et leurs héritiers du XX^e siècle, l'absence, en Russie, de la culture médiévale de l'amour pourrait favoriser l'esprit d'union [*sobornost'*], de collectivité, voire le communisme.

Wilk utilise parfois le procédé de la comparaison de manière plus directe. À partir d'un détail significatif, il transpose la métaphore dans le plan de la réalité politique russe contemporaine, pour en suggérer une interprétation, lui donner du sens. Ainsi il décrit comment des rats musqués d'élevage, retournés à la vie sauvage, se sont entretués dans une nasse, maintenue dans l'eau avec une perche par des « moujiks⁵⁶ » qui voulaient s'en débarrasser. Finalement, il compare les rats aux « moujiks » eux-mêmes, asphyxiés par le pouvoir politique.

Autre exemple : le chapitre XI est placé sous le signe de la mort. D'abord, à la différence des autres chapitres, les vers placés en exergue sont ceux d'une inconnue pour le lecteur, Antonina Melnik. Il s'agit d'une poétesse locale qui s'est suicidée et dont Wilk raconte dans ce chapitre les funérailles. L'événement, particulier, prend une dimension métaphorique, celle du désespoir de tout un pays, dans les

54. *Ibid.*, p. 103.

55. Voir WILK, 1999, p. 107 : La communauté s'est toujours heurtée à la puissance du sexe, à l'amour qu'on peut éprouver pour un individu, et non pour une communauté ; WILK, 1998, p. 102 : *Zależność od wspólnoty zawsze się rozbiwała o siłę płci — miłość do jednostki, nie do wspólnoty.*

56. Le mot russe peut avoir le sens de paysan ou d'homme simple, ordinaire.

années 1990. Mais l'évocation de la poétesse est une occasion de retracer sa vie, son œuvre, et donc de l'inscrire dans la mémoire, de la faire vivre par l'écriture.

Ainsi, la page blanche est comparée par l'écrivain à l'étendue immaculée de la neige vierge : « La marche était laborieuse, comme quand il faut avancer sur une page blanche : la même virginité, le même silence et la même sensation de s'enfoncer⁵⁷ » (Wilk, 1999, p. 138), « Pendant l'hiver, ma feuille de papier et la blancheur de la glace, de l'autre côté du carreau, se confondent et les traces de *tchernilo* se transforment [...] subitement en une *tropa* – un chemin⁵⁸ » (Wilk, 1999, p. 30) remarque Wilk. La *tropa* est aussi le chemin de la vie, qui mène dans l'autre monde, vers la mort. Mais le mot russe *tropa* [chemin] rencontre le mot liturgique « tropaire », et le mot latin « trope », c'est-à-dire une mesure, un pas dans la musique ou dans l'écriture, une figure de style. Écrire, c'est justement laisser sa trace, creuser son sillon dans le paysage. Chanter un tropaire liturgique, écrire un livre, gravir une montagne ou « marcher » sur la mer Blanche déchaînée, c'est toujours donner du sens.

L'écriture du voyage

La langue russe comme énergie créatrice

Le voyage de Wilk, ce voyageur immobile, se fait en profondeur, dans l'histoire de la culture russe et dans sa langue. Joseph de Maistre regrettait de ne pas parler le russe, car découvrir un pays au-delà de la superficialité ne peut se faire sans en étudier la langue.

Wilk a une représentation quasi biblique de la langue, qui est le Verbe, le Logos, capable d'ordonner le chaos du monde pour en faire « le cosmos sacré de la Sainte Russie⁵⁹ » (Wilk, 1999, p. 31). C'est la tâche à laquelle se sont attelés les moines chroniqueurs pour mettre fin au chaos du monde. Il s'agit de « cultiver non seulement les champs, mais aussi le champ sémantique de cette terre. Bref, créer un monde à partir du chaos au moyen de la langue⁶⁰ » (Wilk, 1999, p. 89). Utilisée

57. *Szło mozolnie, jak czasami bywa nad pustą kartką papieru: ta sama biel, niemota i zakopanie, ibid., p. 138.*

58. *W zimie kartka papieru zlewa się z bielą lodu za szybą, a ślady czernila przechodzą tak raptownie w tropu [...], ibid., p. 26.* Au mot *tchernilo* qui signifie « encre », Wilk consacre les deux premières pages du *Journal d'un loup*.

59. *Sakralny kosmos Świętej Rusi, ibid., p. 28.*

60. *Obok pól uprawnych należało uprawiać pole semantyczne tej ziemi, ibid., p. 83.*

à mauvais escient, la langue peut « être réduite à un décor ». Et alors « [c]’est la mort de la langue, la crucifixion du Verbe⁶¹ ! » (Wilk, 1999, p. 27).

Comment Wilk utilise-t-il la langue ? Il écrit en polonais, mais n’hésite pas à employer des mots russes, transcrits en italique dans le texte. Tout le texte de Wilk est parsemé de ces mots étrangers, et donc étranges, voire exotiques, du moins pour le lecteur français⁶², qui sont comme des fleurs ou des insectes spécifiques de la Russie. Ces mots sont toujours lourds de signification, ce sont les mots-déclics, qui ébranlent l’imagination, mettent en œuvre la poésie de la vie russe.

Le *Journal d’un loup* est assorti d’un glossaire, où ces mots ne sont pas seulement traduits, mais décrits, non seulement à la manière d’un biologiste ou un entomologiste, mais souvent avec une certaine délectation, car ils sont liés pour l’auteur à une sensation, une expérience. Un exemple :

Kartoszka — kartofle. Na przykładzie kartoszki najlepiej widać, po co wprowadzam ruskie słowa w polski tekst. Cudzoziemiec piszący o Rosji... tłumaczy rosyjską rzeczywistość na swój język (słowa «tłumaczyć» używam w znaczeniu łacińskiego interpretor — wyjaśniam, rozumiem, rozstrzygam). Ale przecież ta rzeczywistość istnieje w ruskim języku — w nim się kształtowała, wiekami [...] Im dłużej tu żyję, tym bardziej czuje słowa-klucze, słowa-znaki, słowamity, które znaczą znacznie więcej, niżby to z wyrazu wyzierało. Ot, kartoszka... U nas to kartofel (coraz bardziej patato), jeden z dodatków do mięs, i mówi się, że tuczy, i je się go coraz mniej. Natomiast tutaj karkoszka to główne jadlo, rytuał i sposób życia. (WILK, 1998, p. 239)

KARTOCHKA : pommes de terre. La *kartochka* illustre à merveille les raisons pour lesquelles j’ai introduit des mots russes dans mon texte. Quand un étranger écrit sur la Russie, il « traduit » la réalité russe dans sa langue (dans le sens latin de *interpretor*, « j’explique, je comprends, je tranche »). Cette réalité réside en fait dans la langue russe même, c’est dans cette langue qu’elle s’est formée au cours des

61. *Sprowadzony do ozdoby ; śmierć języka. Ukrzyżowanie Słowa !, ibid., p. 27.*

62. On peut se demander si ce parti pris n’est pas excessif et s’il ne comporte pas le risque de rendre le texte hermétique. Le lecteur polonais, souvent russophone ou capable de reconnaître les racines slaves, ne sera sans doute pas gêné dans sa compréhension du texte. Dans le meilleur des cas, il sera convaincu de la parenté des deux langues et des deux peuples, et Wilk aura réussi son pari, dans l’autre il sera agacé par cette forme de trahison linguistique et n’y verra qu’une déclaration politique.

siècles [...] Plus je vis ici, plus je sens ces mots clés, ces mots signes, ces mots mythes, dont le sens va bien au-delà de ce que le terme lui-même laisse entrevoir. Ainsi la *kartochka*... En Pologne, on sert des pommes de terre en accompagnement d'un plat de viande ; on dit qu'elles font grossir et on en mange de moins en moins. La *kartochka*, elle, est un plat principal, un rite et une manière de vivre. (Wilk, 1999, p. 251)

La traduction appauvrit la sensation. En effet, le mot n'a pas qu'une valeur sémantique, il a une charge symbolique, une sonorité, une couleur, peut-être. On pourrait parler, comme Humboldt et les symbolistes et philosophes russes du début du XX^e siècle, de « forme interne du mot⁶³ ».

La dimension sacrée de l'écriture comme dépassement de soi

La langue a une force non seulement symbolique, mais transfiguratrice. La première page du *Journal d'un loup*, comme un exergue chargé de sens, est consacrée à la description de l'art des moines chroniqueurs du Moyen-Âge qui fabriquaient eux-mêmes l'encre utilisée pour l'écriture, de même que les peintres d'icônes préparaient eux-mêmes leurs couleurs⁶⁴. L'écriture est un geste sacré, mimant la création : « Le chroniqueur ne reconstituait pas la vérité ; il la créait⁶⁵ » (Wilk, 1999, p. 94).

Même si, pour représenter l'écrivain, la métaphore du peintre est très présente dans le texte, c'est au chroniqueur que se compare implicitement Wilk. Celui-ci prend le temps de préparer son encre avec un soin particulier, d'observer le rituel, de se mettre en condition, comme s'il s'agissait de devenir autre, d'être la voix et la main de Dieu. Solitaire, reclus dans sa cellule, le chroniqueur a un rapport spécifique au temps historique. Il a « le passé devant les yeux, l'avenir derrière lui⁶⁶ » (Wilk, 1999, p. 93).

63. Wilhelm von Humboldt évoque la « forme interne de la langue [*innere Sprachform*], relayé par le linguiste A. Potebnja qui parle de « forme interne du mot » [*Mysl' i jazyk*], repris par le poète symboliste russe A. Bely et le philosophe russe G. Špet. De ce concept naît également la notion actuelle de « l'image du monde » liée à la langue.

64. Le film de Pavel Lounguine *L'Île* (2006) dont l'action se déroule justement dans le monastère des îles Solovki, montre ce rituel sacré de la préparation des couleurs par les peintres d'icônes.

65. *Latopis nie odtwarzał rzeczywistości; on ją tworzył, ibid.*, p. 88.

66. *Przeszłość przed oczyma, przyszłość za plecami, ibid.*

L'écriture n'est pas un geste anodin, elle doit s'accompagner d'un recueillement quasi monastique. Il cite en lui donnant raison le philosophe I. Ilie : « On ne peut créer que dans une *kelia*, une cellule, dans le silence et la lucidité, car seul un homme solitaire dans sa cellule voit tout, au loin et en profondeur⁶⁷ » (Wilk, 1999, p. 172). Wilk raconte, dans une interview, comment un moine des Solovki lui a posé la question « qui es-tu ? ». Il a répondu : « un voyageur », et le moine lui aurait demandé à quoi bon voyager, et l'aurait mis au défi d'expérimenter le voyage intérieur de l'ermite. Cette rencontre a pu transformer le voyageur, sinon en ermite, du moins en ascète, avide d'une vérité sur soi et sur le monde, dont le *Journal d'un loup* est la chronique sacrée.

Le *Journal d'un loup* est composé de deux parties. Si la première, les « Notes des Solovki », est à la fois réflexive et polémique, la seconde partie, le « Kanin Nos », bien que chronologiquement antérieure (datée de 1995), apparaît comme une mise en application des principes énoncés dans la première, un exercice pratique, une expérience personnelle. Comment le manifeste poétique des « Notes des Solovki », ce *credo* sur l'écriture et sur la force magique de la nomination qui fait exister, est-il mis en pratique dans le récit « Kanin Nos » ?

« *Kanin Nos* »

Dans cette deuxième partie du diptyque, le narrateur raconte une expédition à l'extrémité nord d'une presqu'île de la mer Blanche, au-delà du cercle polaire, en zone interdite (militarisée). Le récit allie les descriptions géographiques et ethnologiques, et prend en compte les descriptions des voyageurs du passé (Chancellor).

La dimension initiatique de ce voyage ne fait aucun doute, même si elle n'est exprimée nulle part dans le texte. C'est un lieu légendaire : « Selon des mythes anciens, c'est au Kanin Nos que se rencontrent le monde des vivants et l'au-delà⁶⁸ » (Wilk, 1999, p. 213). S'y rendre, c'est frôler la frontière du non-être.

Le texte est divisé en trois chapitres d'inégale longueur. Les citations en exergue sont toutes issues des notes de Richard Chancellor, un navigateur anglais qui a voyagé dans le Grand Nord russe à l'époque d'Ivan le Terrible (1553). Chaque chapitre est lui-même divisé en sous-chapitres, portant le nom d'un lieu-dit, d'un îlot, d'un « vieux hameau de pêcheurs », qui, comme dans le célèbre *Voyage de*

67. *Można tylko w celi (kieli) tworzyć, w milczeniu i jasnowidzeniu, bo tylko samotnik w celi widzi wszystko –i w dal, i w głęb, ibid., p. 164.*

68. *Wedle starych mitów Kanin leży na styku świata z zaświatami, ibid., p. 203.*

Saint-Petersbourg à Moscou, d'A. Radichtchev⁶⁹, sont autant d'étapes du voyageur. Comme le voyageur Radichtchev, Wilk profite des haltes ou des aléas du voyage pour introduire des considérations sur le climat, la végétation, la faune, les mœurs, l'histoire, ainsi que des réflexions personnelles inspirées par le voyage ou par ses lectures⁷⁰. Le voyageur est un guide, qui invite à découvrir un monde nouveau et explique ce monde au non initié. Ainsi, le texte de « Kanin Nos » répond à celui des « Notes des Solovki ». On y retrouve les mêmes motifs (la *bania*, la solitude, la désolation), mais ils y sont mis en situation, actualisés, vécus, comme pour mettre en application le *credo* de Wilk : « la Russie, il faut la vivre ».

Par ailleurs, le « Kanin Nos » insiste sur les difficultés de cette expédition, il décrit la lutte contre les éléments, le vent, le brouillard, l'hostilité de la nature. Les notes en italique incitent à y voir une métaphore de la difficulté de *vivre* la Russie. L'étranger y est seul, il est victime de la manie de l'espionnite, de la méfiance des autorités et des tracasseries administratives. Comme dans une expédition extrême, il faut de la volonté, de l'humilité et de la persévérance pour se faire accepter, s'intégrer dans la vie russe.

Le « Kanin Nos » est non seulement un guide, mais une mise en scène du voyageur, confronté à l'épreuve physique et psychologique. Le voyageur – ici c'est Wilk lui-même, après Chancellor, qui se met en scène – se mesure à ses propres limites, et s'il réussit, il accomplit finalement un exploit, un dépassement de soi-même.

Conclusion

Le Journal d'un loup est donc autant un témoignage sur la Russie d'hier et d'aujourd'hui, qu'une réflexion sur la pratique et l'écriture littéraire du voyage. Loin d'être une simple encyclopédie de la vie russe, il est une porte entrouverte, pour qui aura la curiosité de s'y risquer, vers la pensée russe, la spiritualité orthodoxe, les intuitions de Dostoïevski, la poésie de Tioutchev, le symbolisme et la philosophie religieuse du ^{XX}^e siècle russe. Le voyage proposé par Wilk est un voyage intellectuel,

69. Le célèbre *Voyage de Saint-Petersbourg à Moscou*, d'Alexandre Radichtchev, écrit en 1790, est un récit de voyage au contenu subversif et révolutionnaire. Le livre a été interdit, et son auteur déporté en Sibérie par Catherine II. Le livre est archétypique du genre du voyage dans la littérature russe, au même titre que les *Lettres d'un voyageur russe*, de N. Karamzine (qui décrit le voyage d'un jeune aristocrate russe en Europe).

70. On peut comparer la place occupée par le poème programmatique de Tioutchev *Silentium!* dans le texte « Kanin Nos » à celle de « l'Ode à la liberté », poème central et emblématique dans le *Voyage de Saint-Petersbourg à Moscou*, de Radichtchev.

une expérience de décentrement, il suppose l'abandon de tout préjugé, l'ouverture totale à autrui, au risque de devenir l'Autre.

Bibliographie

Œuvres

Œuvres en version originale

HUGO-BADER Jacek, 2011 [2009], *Biała gorączka* [La Fièvre blanche], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 396 p.

KAPUŚCIŃSKI Ryszard, 2002 (1993), *Imperium*, Czytelnik, Varsovie, 360 p.

ŁOZIŃSKI Maciej, MOSKIT Marcin & WILK Mariusz, 1984, *Konspira. Rzecz o podziemnej „Solidarności”* [Konspira. Solidarité clandestine], Éditions „Spotkania”.

SOLJENITSYNE Alexandre, 1989 (1975), *Архипелаг ГУЛАГ* [L'Archipel du goulag], t. 2, Советский писатель - Новый мир, Москва.

WILK Mariusz, 1998, *Wilczy Notes. Zapiski solowieckie 1996-1998* [Le journal d'un loup. Notes des îles Solovki, 1996-1998], Słowo Obraz/Terytoria, 216 p.

WILK Mariusz, 2005, *Woloka* [Portage], Wydawnictwo Literackie, Cracovie, 255 p.

WILK Mariusz, 2006, *Dom nad Oniego*, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher., 210 p

WILK Mariusz, 2007, *Tropami rena* [Dans les pas du renne], Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 190 p.

WILK Mariusz, 2012, *Lotem gęsi* [Dans le sillage des oies sauvages], Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 216 p.

WILK Mariusz, 2014, *Dom włóczęgi* [La Maison du vagabond], Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 202 p.

Œuvres en version française

HUGO-BADER Jacek, 2012, *La Fièvre blanche. De Moscou à Vladivostok*, traduit du polonais par ŻUK Agnieszka, Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 528 p.

KAPUŚCIŃSKI Ryszard, 2014, *Imperium* (1993) in *Œuvres*, traduit du polonais par PATTE Véronique, Flammarion, Paris, 1477 p.

SOLJENITSYNE, Alexandre, 1974, *L'Archipel du Goulag*, t. 2, traduit du russe par JOHANNET José, Seuil, Paris, 505 p.

WILK Mariusz, 1999, *Le Journal d'un loup*, traduit du polonais par DYÈVRE Laurence, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 264 p.

WILK Mariusz, 2007, *La Maison au bord de l'Oniégo*, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 238 p.

WILK Mariusz, 2009, *Dans les pas du renne*, traduit du polonais par BOURGEOIS Robert, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 216 p.

WILK Mariusz, 2010, *Portage*, traduit du polonais par BOURGEOIS Robert, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 250 p.

WILK Mariusz, 2013, *Dans le sillage des oies sauvages*, traduit du polonais par DYÈVRE Laurence, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 240 p.

WILK Mariusz, 2016, *La Maison du vagabond*, traduit du polonais par ŻUK Agnieszka, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 2016, 288 p.

Critique

Articles en russe

Адельгейм Ирина, 2001, «На границе моря и письменного стола...» [À la frontière entre la mer et la table de travail] in *Иностранная литература*, n° 4, <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/4/adel.html> (consulté le 20 mai 2019).

Вильк Мариуш, 2011, «“В России не могут жить эгоисты”: интервью с писателем вел В.А. Слепков» [« En Russie ne peuvent pas vivre les égoïstes » : interview par V.A. Slepков] in Слепков В.А. *Жить в эпоху перемен: [эссе, заметки о литературе, интервью с писателями]*, Петрозаводск,

p. 63-68, http://avtor.karelia.ru/about/vilk__mariush.html?ord (consulté le 20 mai 2019).

Голованов Василий, «Писатель Мариуш Вильк: польский изгнанник, его русская жена и его дом над озером Онего» [L'écrivain Mariusz Wilk : l'exilé polonais, sa femme russe et sa maison près du lac Oniégo], http://www.medved-magazine.ru/articles/article_18.html (consulté le 20 mai 2019).

Ермолина Наталья, 2013, «Вильк из Зазеркалья» [Wilk de l'Autre côté du miroir] in *Республика: интернет-журнал*, <http://old.rk.karelia.ru/kultura/vilk-iz-zazerkalya/> (consulté le 20 mai 2019).

Карпенев Станислав, 2016, «Мариуш Вильк: “Жизнь слишком коротка, чтобы торопиться”», [Mariusz Wilk : « La vie est trop courte pour se presser »] in *Gazeta Peterburska*, <http://www.gazetapetersburska.org/node/183> (consulté le 20 mai 2019).

Articles en polonais

СНОМИУК Aleksandra, 2004, „Prawdziwa’ rzeczywistość i ‘punkty widzenia’. Ryszard Kapuściński i Mariusz Wilk o Rosji na przełomie epok” [La « réalité vraie » et les « points de vue ». Ryszard Kapuściński et Mariusz Wilk sur la Russie entre deux époques] in MALINOWSKA E. & ROTTA D. (eds), *Wokół reportażu podróżniczego* [Autour du reportage de voyage], Wydaw. UŚ, Katowice, pp. 220-230.

ZЕМОЈТЕЛИТЕ Jana, 2013, „Pejzaž s časovenkoj” [Paysage avec la rivière časovenka] in *Internet-žurnal Licej*, <https://gazeta-licej.ru/culture/literature/5733-pejzazh-s-chasovenkoj>.

Article en français

PERCHOC Philippe, 2014, « Mariusz Wilk, les loups, les Solovki » in *Nouvelle Europe*, <http://www.nouvelle-europe.eu/node/1783> (consulté le 30 septembre 2015).

Mariusz Wilk est un auteur polonais qui voyage dans la Russie du grand Nord. Son premier ouvrage, *Le Journal d'un loup*, révèle l'originalité de ce regard. Wilk cherche à découvrir la Russie en profondeur, en choisissant de se fondre dans la vie

locale. Pour cela il s'installe dans les îles Solovki, un lieu excentré, mais représentatif à ses yeux, de l'histoire et de la mentalité russes. Il y découvre un monde en sursis, marqué par les ruines du système pénitentiaire soviétique, mais aussi par la présence séculaire du monastère. Dans ses notes, Wilk s'arrête sur certains détails à forte potentialité métaphorique. Enfin, il se livre à une réflexion sur son double statut d'écrivain et d'étranger, sur l'écriture qui permet le dépassement de soi, sur la langue et le mot, avec sa charge émotive et symbolique. *Le Journal d'un loup* est autant un témoignage sur la Russie d'hier et d'aujourd'hui, qu'une réflexion sur la pratique et l'écriture littéraire du voyage.

Mots-clefs : écrivain-voyageur, Russie post-soviétique, îles Solovki, Goulag, monastère, moine-chroniqueur, Joseph de Maistre, Fedor Tioutchev, Ryszard Kapuściński.

Russia as a Life and Writing Experience: The Journals Of A White Sea Wolf by Mariusz Wilk

Mariusz Wilk is a Polish prose-writer, who travels to the remote north of Russia. His first book, The journals of a White Sea wolf reveals his originality. He tries to delve into the mysteries of the 'Russian soul' and history, for that he chooses to blend in with local life. That is why he settled in a faraway, but representative place, the Solovetsky Islands. He writes of the ordinary folk he meets on a daily basis. He discovers a world marked by the ruins of the Soviet prison system, but also by the secular presence of the monastery. In his notes, Wilk stops on some details with strong metaphorical potential. Finally, he writes of himself as a writer and a traveler. For in his writing and his travels, Wilk's main aim is to find himself, to understand who he is, to think about writing that allows self-transcendence, about the language and about the specificity of each word, with its emotional and symbolic charge. The journals of a White Sea wolf is a testimony on past and today's Russia, a reflection on practice and literary genre of travel prose.

Keywords: travel writer, post-Soviet Russia, Solovki Islands, Gulag, monastery, monk-chronicist, Joseph de Maistre, Fedor Tyutchev, Ryszard Kapuściński.

**Jacek Hugo-Bader sur les traces de Ryszard Kapuściński
et de Svetlana Alexievitch en ex-URSS. La Fièvre
blanche. De Moscou à Vladivostok, 2009**

Katia Vandendorre

► **To cite this version:**

Katia Vandendorre. Jacek Hugo-Bader sur les traces de Ryszard Kapuściński et de Svetlana Alexievitch en ex-URSS. La Fièvre blanche. De Moscou à Vladivostok, 2009. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200170

HAL Id: hal-03200170

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200170>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Jacek Hugo-Bader sur les traces de Ryszard Kapuściński et de Svetlana Alexievitch en ex-URSS

La Fièvre blanche. De Moscou à Vladivostok, 2009

Katia VANDENBORRE

Université libre de Bruxelles/FNRS

Jestem w grupie kilku czołowych specjalistów od reportażu i literatury faktu w Polsce. Moje książki zostały przetłumaczone na kilkanaście języków. Do tego jestem silny, wytrzymały i odporny jak wielbłąd. Mam 55 lat, biegam maratony letnie i naciarskie, do pracy jeżdżę przeważnie na rowerze, oddaję honorowo krew, mogę wypić – ale nie muszę.

Nie jestem alpinistą, ale błyskawicznie się uczę, mam duże doświadczenie w turystyce górskiej, znoszę niewygodę, ekstremalne temperatury (kilka zimowych samotnych wypraw na Syberię od Uralu po Czukotkę). Pustynie Gobi i Kara-kum pokonałem na rowerze. Jestem reporterem piszącym, ale robię też zdjęcia na poziomie zawodowym. (Hugo-Bader, 2014, p. 7)

Je fais partie d'un groupe de spécialistes de premier plan du reportage et du journalisme littéraire en Pologne. Mes livres ont été traduits dans plus d'une dizaine de langues. Par ailleurs, je suis fort, persévérant et résistant comme un chameau. J'ai 55 ans, je fais le marathon d'été et à ski, j'utilise principalement mon vélo pour me rendre au travail, je donne du sang, je peux boire – mais je ne dois pas.

Je ne suis pas alpiniste, mais j'apprends très vite, j'ai une grande expérience en tourisme de montagne, je supporte les inconforts, les températures extrêmes (quelques expéditions hivernales en solitaire en Sibérie, de l'Oural à la Tchoukotka). J'ai fait les déserts de Gobi et du Karakoum à vélo.

Je suis un reporter qui écrit, mais je fais aussi de la photo à un niveau professionnel¹.

Cet autoportrait flatteur de Jacek Hugo-Bader est un extrait de la lettre « impudemment commerciale » (Hugo-Bader, 2014, p. 24) qu'il adresse à l'alpiniste Jacek Berberka dans l'espoir d'intégrer l'expédition qu'il prépare dans le massif du Karakoram pour retrouver les dépouilles de son frère Maciej Berberka et du partenaire de celui-ci, Tomasz Kowalski, disparus durant l'hiver 2013. C'est ainsi que s'ouvre *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* [Un long film d'amour. Retour à Broad Peak], le livre dans lequel Hugo-Bader relate son voyage dans les montagnes du Pakistan durant l'été 2013, en compagnie de trois autres alpinistes. Plus qu'une démonstration de son art de la persuasion et de l'ironie, Hugo-Bader met ici en avant quelques éléments centraux de sa personnalité littéraire, en l'occurrence son rattachement à l'école polonaise du reportage, son succès international, son engagement physique dans son travail, son goût pour la Russie orientale, sa préférence pour la forme écrite et son intérêt pour la photographie. Ces quelques caractéristiques demeurent néanmoins insuffisantes pour véritablement cerner le personnage et son œuvre. C'est pourquoi nous nous proposons de faire un détour par la littérature comparée et de confronter les reportages d'Hugo-Bader avec ceux de deux de ses aînés et probables modèles. Les éventuelles relations d'influence avec Svetlana Alexievitch et Ryszard Kapuściński permettront de mieux le situer dans la pléiade polonaise des écrivains voyageurs.

Jacek Hugo-Bader

Pédagogue de formation, Hugo-Bader commence sa carrière journalistique en 1991, après avoir enseigné l'histoire et les sciences sociales à l'école primaire pendant dix ans². Ayant fini comme vendeur de vêtements sur le marché, au pied du Palais de la culture à Varsovie, il entre à *Gazeta Wyborcza* [Le Journal électoral³],

1. Traduction de Katia Vandenborre.

2. WÓJCIŃSKA, 2011, p. 226.

3. Fondé en avril 1989 à l'issue de la Table Ronde, *Gazeta Wyborcza* ou Le Journal électoral tire son nom de sa mission initiale : soutenir la coalition *Solidarność* lors des premières

alors qu'il avait été actif dans la clandestinité en tant que chef de la distribution de la Commission interdépartementale de Coordination qui était chargée de l'impression des journaux *Wola* [L'Appel] et *Tygodnik Mazowsze* [L'Hebdomadaire de Mazovie] pendant l'état de siège (Hugo-Bader, 2006). Ce lien avec l'opposition au régime communiste et l'appartenance au camp victorieux de la transition d'après 1989 sont des facteurs déterminants dans le développement de l'écriture d'Hugo-Bader, d'autant qu'il se spécialise rapidement dans l'espace russophone de l'ex-URSS.

Il revendique cette spécialisation dans l'entretien accordé à Agnieszka Wójcińska en 2011 :

Celui qui écrit doit se spécialiser dans une région particulière du monde. [...] Moi, j'ai ça avec la Russie. On ne peut pas prendre le premier journaliste venu parce qu'il est bon et lui dire : "Vous, vous irez au Laos et vous écrirez un texte fantastique"⁴.

L'exemple du Laos n'est pas sans lien avec l'extrait de reportage qui suit l'interview. *Kurde Czajna* [Punaise de Chine] est un cycle sur la Chine que le reporter a dû sillonner avec un interprète pour saisir ce que lui disaient ses interlocuteurs chinois. Il s'est alors senti comme « un Américain en Russie » :

Przyjeżdżają bez znajomości języka, wynajmują samochód, kierowcę, ochroniarza i tłumacza [...] Jak możesz mieć z kimś intymny kontakt przez tłumacza? (Wójcińska, 2011, p. 231)

Ils viennent sans connaître la langue, ils louent une voiture, un chauffeur, un garde du corps et un interprète [...] Comment peux-tu avoir un contact intime avec quelqu'un par l'intermédiaire d'un interprète ?

Ce contact intime, Hugo-Bader parvient à l'établir avec les Russes :

[...] Dobrze rozumiem Rosję, spędziłem tam mnóstwo czasu i mocno wgrzyłem się w ten kraj. Znam język rosyjski i nie mam żadnej bariery w porozumiewaniu się z ludźmi. Rozumiem kulturę, twarz, mimikę. (Wójcińska, 2011, p. 233)

élections parlementaires libres en juin 1989. Bien qu'il ait conservé son nom, Le Journal électoral est ensuite devenu un quotidien indépendant, accordant une place significative au reportage. De nombreux auteurs y ont été formés par Hanna Krall dans les années 1990.

4. WÓJCIŃSKA, 2011, p. 234.

[...] je comprends bien la Russie, j'y ai passé énormément de temps et je me suis plongé dans ce pays. Je connais le russe et je n'ai aucune barrière de communication avec les gens. Je comprends la culture, les visages, les mimiques.

La plupart des reportages d'Hugo-Bader portent sur la Russie et ses satellites. En 2002, une première sélection est réunie sous la forme d'un livre intitulé *W rajskiej dolinie, wśród zielska* [Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes ; Hugo-Bader, 2010]. Elle se compose de dix-sept textes initialement parus dans *Gazeta Wyborcza* entre 1993 et 2001, offrant un tableau de la société post-soviétique de la Russie au Kazakhstan, en passant par la Crimée, la Tchétchénie et le Kirghizistan. C'est d'ailleurs le reportage sur ce dernier pays qui donne son titre au recueil. Divisé en sections alphabétiques, le texte s'apparente à un petit lexique de la production de drogues en Kirghizistan. Accompagné de la photo d'un homme contrôlant son moteur sur la route d'Och à Khorog, le texte s'ouvre sur un spectacle presque irréel dans lequel des jeunes femmes sortent nues des fourrés, le corps couvert de chanvre. Hugo-Bader déploie ensuite un tableau qui donne à voir l'ampleur du trafic de stupéfiants en alliant scènes dialoguées d'apparence insignifiante et explications bien documentées. Cette série de contrastes rythme l'ensemble du livre.

Cette diversité d'univers se retrouve dans *Biała gorączka* (Hugo-Bader, 2011a⁵) traduit en français sous le titre *La Fièvre blanche* (Hugo-Bader, 2012⁶). L'auteur y poursuit le travail entamé dans son livre précédent avec des reportages sur des sujets multiples qu'il rapporte de Russie, d'Ukraine et de Moldavie entre 2001 et 2009. La première partie diffère toutefois de cette deuxième section plus fragmentaire, puisqu'elle se base sur *Reportaż z XXI wieku* [Reportage au XXI^e siècle], un ouvrage de Mihail Vasiliev et Sergej Guščev, paru en Union Soviétique en 1958 et en Pologne en 1960. Ce livre décrit les progrès technologiques attendus pour le début du siècle à venir. Pour ses cinquante ans, l'écrivain décide de s'offrir « un voyage à travers la Russie, de Moscou à Vladivostok, avec ce livre sous le bras⁷ » (Hugo-Bader, 2014, p. 15) et de confronter ce qui y est prédit avec la réalité

5. *Biała gorączka* est paru en 2009, mais toutes nos citations en langue polonaise seront tirées de la réédition de 2011.

6. La traduction française est parue en 2012 sous le titre *La Fièvre blanche* mais toutes nos citations en français seront tirées de la réédition de 2014.

7. [...] *Ruszyć z tą książką przez całą Rosję, z Moskwy do Władywostoku*, HUGO-BADER, 2011, p. 14

contemporaine. Le fossé entre les deux est d'autant plus frappant qu'il va à la rencontre de marginaux (hippies, rappers, rockeurs, drogués, sidéens), concluant chaque portrait par une citation de *Reportage au XXI^e siècle*. Ainsi, à l'issue de l'entretien avec Svetlana Izambaeva dans « Miss HIV », nous lisons : « Même les spécialistes les plus prudents sont convaincus que d'ici dix ans, tout au plus, le cancer sera aussi peu dangereux pour la vie humaine qu'un rhume⁸ » (Hugo-Bader, 2014, p. 137). Conscient que pour la jeune femme interrogée un simple rhume peut être mortel, le lecteur éprouve un certain trouble face à ce décalage qui se répète au fil des chapitres et qui donne une dimension burlesque à la réalité qu'Hugo-Bader côtoie lors de son périple.

Tout en maintenant le dialogue entre texte et image, Hugo-Bader traite le sujet de son livre suivant avec beaucoup plus de sobriété. *Le Journal de la Kolyma* [*Dzienniki kołymskie*, 2010] est le compte-rendu d'un voyage en autostop de Magadan à Iakoutsk, 2025 kilomètres qu'il parcourt en trente-six jours pour aller à la rencontre des gens qui vivent « au pôle de l'horreur⁹ » (Hugo-Bader, 2015, p. 18) :

Ale o tym w moich opowieściach nie będzie prawie nic! O tamtych czasach. Jeśli pójdę do ostatnich, co żyją, to z chytrości, by tego nie stracić, bo to ostatnia chwila, żeby zapisać, co było im dane przeżyć, doświadczyć. Bo to ludzie wyjątkowi – oni widzieli dno życia, w łagrze przeszli granicę, poza którą rozpada się wszelka dusza. Ale najbardziej będę chciał usłyszeć, co było później, jak z takim doświadczeniem żyć. Jak oni żyli? Jadę na Kolumę, żeby zobaczyć, jak się żyje w takim miejscu, na takim cmentarzu. Najdłuższym. Można się tu kochać, śmiać, krzyknąć z radości? A jak tu się płacze, płodzi i wychowuje dzieci, zarabia, pije wódkę, umiera? O tym chcę pisać. I o tym, co tu jedzą, jak płuczczą złoto, pieką chleb, modlą się, leczą, marzą, walczą, tłuką po mordach...
(Hugo-Bader, 2011b, p. 20 et 22)

Mais je n'ai pas l'intention d'en parler dans mon livre ! De parler de cette époque. Si je suis allé voir les derniers survivants des camps, c'était pour ne pas avoir de regrets. C'est le dernier moment pour rencontrer ces gens exceptionnels, pour apprendre de leur bouche ce qu'ils ont vécu. Ils ont vu le fond de la vie ; dans les camps, ils ont

8. Nawet najostrożniejsi specjaliści wymieniają termin nie dłuższy niż dziesięć lat. Rak będzie taką drobnostką jak katar, HUGO-BADER, 2011a, p. 107.

9. Na biegunie okrucieństwa, HUGO-BADER, 2011b, p. 13.

traversé la frontière au-delà de laquelle l'âme se désagrège. Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est de savoir quelle fut leur vie après. Comment vit-on avec cette expérience ? Comment ont-ils vécu ?

C'est pour cela que je suis à la Kolyma, pour voir comment on vit dans un tel endroit, dans un tel cimetière. Le plus grand qui soit. Est-ce qu'ici on peut aimer, rire, hurler de joie ? Je veux savoir comment on y gagne sa vie, boit de la vodka ou meurt. C'est ce sur quoi je veux écrire. Aussi, sur ce qu'on y mange, comment on y lave l'or, comment on y fait cuire le pain, comment on y prie, comment on s'y fait soigner, comment on y rêve et se tape sur la gueule... (Hugo-Bader, 2015, p. 26)

Chaque jour, Hugo-Bader s'invite dans une voiture, s'arrête dans une localité, y fait la connaissance d'une ou de plusieurs personnes, loge chez certaines d'entre elles, écoute leurs histoires et en transcrit une partie qu'il envoie chaque jour à *Gazeta Wyborcza*. Le livre qui en résulte met en miroir l'expérience pérégrine d'Hugo-Bader et le récit de ses interlocuteurs, dans une alternance marquée par des variations typographiques, le tout réuni sous le patronage des *Récits de la Kolyma* de Varlam Šalamov.

Bien que loin d'être achevée, l'œuvre d'Hugo-Bader forme ainsi un corpus original qui évoque, sans s'y rattacher de façon unilatérale, la profusion de récits de voyage écrits sur la Russie ou encore les reportages de ses confrères Hanna Krall, Wojciech Jagielski et Mariusz Wilk. Cependant, deux noms se détachent plus clairement dans le réseau des influences potentielles : Svetlana Alexievitch et Ryszard Kapuściński.

Svetlana Alexievitch

Depuis l'attribution du Prix Nobel de littérature en octobre 2015, le nom d'Alexievitch est devenu incontournable dans le domaine non-fictionnel. Ayant bâti son œuvre littéraire sur le témoignage, elle a réalisé une « vaste fresque du siècle soviétique¹⁰ » qui commence avec la Deuxième Guerre mondiale (*La Guerre n'a pas un visage de femme* [У войны не женское лицо], 1985 ; *Derniers témoins* [Последние свидетели], 1985), se poursuit avec la guerre en Afghanistan (*Les Cercueils de zinc* [Цинковые мальчишки], 1989) et la catastrophe de Tchernobyl (*La Supplication* [Чернобыльская молитва], 1998) pour se terminer avec la chute de

10. ELTCHANINOFF, 2015, p. 12.

l'Union soviétique (*Ensorcelés par la mort* [Зачарованный смертью], 1993 ; *La Fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement* [Время секунд хэнд], 2013).

En raison de la place qu'occupe la société post-soviétique dans la dernière partie de son œuvre, les croisements thématiques entre les œuvres d'Hugo-Bader et d'Alexievitch sont inévitables. Deux textes de *Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes* font en effet singulièrement penser à Alexievitch : « Tchétchénie – la croisade des bonnes femmes » [Czeczzenia – Babska krucjata] et « Russie – Je suis entièrement construit de plaies » [Rosja – Caby zbudowany jestem z ran]. Dans la lignée de *La Guerre n'a pas un visage de femme*, le premier donne la parole aux femmes – des mères, des épouses ou des grands-mères qui sont à la recherche de leurs hommes disparus dans le conflit tchéchéne. Relatant le destin tragique de quelques invalides de la guerre d'Afghanistan, le second semble appuyer le propos des *Cercueils de zinc*, dénonçant le mépris des autorités russes pour la vie humaine.

Pour Alexievitch et Hugo-Bader, la vie humaine a une valeur inestimable et c'est elle qu'ils veulent mettre à l'honneur dans leur œuvre. Comme « il est impossible de s'approcher directement de la réalité, front contre front¹¹ » (Alexievitch, 2015, p. 26), l'écrivaine biélorusse préfère se concentrer sur l'appréhension de celle-ci par l'homme : « Je n'écris pas sur la guerre, mais sur l'homme dans la guerre. J'écris non pas une histoire de la guerre, mais une histoire de sentiment¹² » (Alexievitch, 2015, p. 26). Dans *La Supplication*, Alexievitch se préoccupe moins de l'événement de Tchernobyl que de la manière dont les gens l'ont vécu : « Je m'intéressais aux sensations, aux sentiments des individus qui ont touché à l'inconnu¹³ » (Alexievitch, 2015, p. 584). De la même manière, elle ne cherche pas à reconstituer une narration objective de la chute de l'Union soviétique, préférant sa version la plus subjective possible : « J'écris, je ramasse brin par brin, miette par miette, l'histoire du socialisme "domestique"... "intérieure". La façon dont il vivait dans l'âme des gens¹⁴ » (Alexievitch, 2013e, p. 18). Nous observons chez Hugo-Bader ce même repli de la grande histoire sur les expériences personnelles, en particulier dans *Le Journal de la Kolyma* : « Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est de savoir

11. Citation tirée du *Journal de l'auteur* (1978-1985), dont des extraits ont été ajoutés en introduction de l'édition française de *La Guerre n'a pas un visage de femme* chez Actes Sud.

12. *Ibid.*

13. La traduction française est plus synthétique que l'original : Пишу и собираю повседневность чувств, мыслей, слов. Пытаюсь застичь быт души. Жизнь обычного дня обычных людей. Здесь же все необычно [...], ALEKSIEVIČ, 2013c, p. 36.

14. Пишу, разыскиваю по крупицам, по крохам историю «домашнего»... «внутреннего» социализма. То, как он жил в человеческой душе, ALEKSIEVIČ, 2013d, p. 4.

quelle fut leur vie après. Comment vit-on avec cette expérience ? Comment ont-ils vécu¹⁵ ? » (Hugo-Bader, 2015, p. 26). Refusant de parler du Goulag, il se pose des questions simples qui s'apparentent à celles d'Alexievitch face aux combattants d'Afghanistan : « Que pensaient ces gens ? Que voulaient-ils ? Qu'est-ce qui leur causait de la joie ? Que craignaient-ils ? Qu'ont-ils retenu¹⁶ ? » (Alexievitch, 2006, p. 22).

Pour Alexievitch, l'humain n'est pas seulement une thématique, il est également sa principale matière première : « Les documents sont des êtres vivants, ils changent en même temps que nous, on peut en tirer sans fin quelque chose¹⁷ » (Alexievitch, 2015, p. 26). Hugo-Bader confond, lui aussi, les personnes qu'il rencontre avec son matériel de travail :

W Rosji tylko jechałem, przemieszczałem się, bo w dużym kraju to trochę zajmuje. Ale to było też zbieranie materiału. Zabierałem wszystkich, którzy machali i z nimi gadałem. Tylko włączałem magnetofon, który jest zawsze pod ręką. Czasem nawet tego nie zauważali, chociaż wiedzieli. (Wójcińska, 2011, p. 233)

En Russie, je ne faisais que rouler, me déplacer, car cela prend du temps dans un grand pays. Mais il s'agissait aussi de collecter du matériel. Je prenais tous ceux qui faisaient signe et je parlais avec eux. Je ne faisais qu'allumer le magnétophone que je gardais toujours à portée de mains. Parfois, ils ne le remarquaient même pas, alors qu'ils étaient au courant.

Considérant l'humain comme leur donnée de base, Alexievitch et Hugo-Bader ont chacun élaboré une méthode pour la collecter et là aussi ils se rejoignent de manière saisissante.

Tel un caméléon, Hugo-Bader s'efforce de se fondre dans le décor pour établir un contact qu'il souhaite le plus intime possible :

Idealna sytuacja jest wtedy, kiedy mieszkam u bohaterów. Nie robię z nimi wywiadu, tylko rozmawiamy sobie przy jedzeniu, przy oglądaniu

15. *Ale najbardziej będę chciał usłyszeć, co było później, jak z takim doświadczeniem żyć. Jak oni żyli?*, HUGO-BADER, 2011b, p. 20.

16. Passage qui ne figure pas dans l'édition russe, https://aldebaran.ru/author/aleksievich_svetlana/kniga_cinkovyie_malchiki/.

17. Voir note 11.

telewizji. Przy obieraniu cebuli można taką rozmowę przeprowadzić, że z butów wyskakujesz. (Wójcińska, 2011, p. 238)

La situation idéale, c'est quand j'habite chez les protagonistes. Avec eux, je ne fais pas d'interviews, nous ne faisons que discuter en mangeant, en regardant la télévision. En pelant les oignons, on peut avoir des conversations à en bondir de ses chaussures.

Tout comme son émule, Alexievitch aspire à s'insinuer dans l'espace privé de ses interlocuteurs :

Je reste longtemps dans la demeure inconnue, parfois une journée entière. Nous prenons le thé, comparons nos chemisiers achetés récemment, parlons de coiffures et recettes de cuisine. Regardons ensemble les photographies des petits-enfants. Et alors seulement... au bout de quelque temps, on ne sait jamais à l'avance ni combien ni pourquoi, survient soudain l'instant tant attendu, où la personne s'éloigne du modèle communément admis – modèle de plâtre ou de béton armé, comme sont nos monuments – pour retourner vers soi. En soi. Commence à évoquer, non plus la guerre, mais sa propre jeunesse. Tout un pan de sa vie... Il faut savoir saisir cet instant. Ne pas le laisser échapper¹⁸. (Alexievitch, 2015, p. 23)

Cet approvisionnement du témoin dans son environnement privé ouvre la porte à des conversations détendues sur des sujets d'apparence triviale :

Распрашиваю не о социализме, а о любви, ревности, детстве, старости. О музыке, танцах, прическах. О тысячах подробностей исчезнувшей жизни. Это единственный способ загнать катастрофу в рамки привычного и попытаться что-то рассказать. О чем-то догадаться. (Aleksievič, 2013d, p. 7-8)

Je pose des questions non sur le socialisme, mais sur l'amour, la jalousie, l'enfance, la vieillesse. Sur la musique, les danses, les coupes de cheveux. Sur les milliers de détails d'une vie qui a disparu. C'est la seule façon d'insérer la catastrophe dans un cadre familial et d'essayer de raconter quelque chose. De deviner quelque chose. (Alexievitch, 2013e, p. 21-22)

18. Voir note 11.

Hugo-Bader accorde la même importance qu’Alexievitch à la simple discussion qu’il enregistre, tout comme elle, sur un dictaphone afin de rester le plus investi possible dans l’échange en cours :

Nie potrafię rozmawiać z człowiekiem i notować. Potrzebuje patrzeć na niego, żeby widzieć, czy rozumie moje pytania. Nie mówiąc o tym, że w reakcjach człowieka jest mnóstwo informacji — co robi z twarzą, oczami, jak pije kawę, gdzie odkłada tyżeczkę. To wszystko nam coś mówi. Zresztą ja nie przeprowadzam wywiadów. To są normalne rozmowy, coś, co płynie w obie strony. Bardzo często zanim człowiek otworzy gębę, ja gadam parę godzin albo gadamy o rzeczach błahych. (Wójcińska, 2011, p. 229)

Je ne suis pas capable de discuter avec quelqu’un et de noter en même temps. J’ai besoin de regarder la personne pour voir si elle comprend mes questions. Sans parler du fait qu’il y a beaucoup d’informations dans les réactions de l’homme : dans ce qu’il fait avec son visage, ses yeux, sa manière de boire le café, l’endroit où il pose sa petite cuillère. Tout cela nous dit quelque chose. D’ailleurs je ne fais pas d’interview. Ce sont des conversations normales, quelque chose qui coule des deux côtés. Très souvent, avant que la personne n’ouvre la bouche, je bavarde pendant plusieurs heures ou bien nous parlons de choses triviales.

Enfin, tant Alexievitch qu’Hugo-Bader attendent de ce matériau humain qu’il dessine indirectement des tendances macroscopiques qui excèdent le vécu individuel. Pour Hugo-Bader, un reportage est bon : « Quand il a une profondeur, il explique quelque chose. Il montre des phénomènes sociaux sur la base de personnes concrètes¹⁹. » Alexievitch tient un discours similaire :

On peut dire que j’ai affaire à des versions – chacun a la sienne propre, d’où resurgit l’image de toute une époque et des gens qui y vivaient, selon le nombre de ces versions, et leurs entrecroisements. Mais je ne voudrais pas qu’on dise de mon livre : « Ses héros sont vrais », et puis c’est tout. Je cherche une image, un rythme²⁰... (Alexievitch, 2015, p. 26)

19. *Gdy ma głębię, coś tłumaczy. Pokazuje zjawiska społeczne na przykładzie konkretnych ludzi, Ibid.*, p. 236.

20. Voir note 11.

Hugo-Bader est donc très proche d'Alexievitch quand il est question de sa relation aux témoins, de sa manière de les approcher, de gagner leur confiance et de les pousser à se dévoiler au travers du bavardage quotidien afin de faire d'eux des chantres de leur époque malgré eux. Eu égard au retentissement des livres d'Alexievitch dans le monde russophone dès le milieu des années 1980, son influence sur le reporter polonais est plausible, bien qu'elle semble limitée à la méthode et à certaines thématiques. Le traitement des données diffère radicalement chez Hugo-Bader qui, tout en laissant les voix s'exprimer pleinement dans son œuvre, n'adhère pas totalement à ce qu'Alexievitch qualifie de « genre à voix²¹ », préférant laisser libre cours à son inventivité narrative. En cela, il semble faire un clin d'œil à Ryszard Kapuściński.

Ryszard Kapuściński

L'œuvre de Kapuściński qui semble la plus pertinente pour tenter une comparaison avec Hugo-Bader est bien entendu son fameux *Imperium* (1993), dont l'épine dorsale est constituée d'un long séjour en Russie de presque deux ans et demi entre 1989 et 1992. Contrairement à Hugo-Bader, Kapuściński ne se sent pas spécialiste du sujet :

[...] nigdy nie zajmowałem się bliżej tym krajem, nie jestem specjalistą, nie byłem rusycystą, sowietologiem, kremlologiem itd. Pochłaniał mnie Trzeci Świat, kolorowe kontynenty Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej i temu się niemal wyłącznie poświęcałem. Moja rzeczywista znajomość Imperium była więc znikoma, wrywkowa, powierzchowna²². (Kapuściński, 2002, p. 84)

[...] je ne me suis jamais intéressé de près à ce pays dont je ne suis pas spécialiste, n'étant ni russisant ni soviétologue ni kremlinologue, etc. Ce qui me passionne, c'est le tiers-monde, les continents colorés de l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine auxquels j'ai consacré presque toute ma carrière. Ma connaissance de l'*Imperium* était par conséquent insignifiante, fragmentaire, superficielle. (Kapuściński, 2014, p. 664)

21. ALEXIEVITCH, 2013b, p. 48.

22. L'édition originale d'*Imperium* date de 1993.

Cette connaissance incomplète n'empêche toutefois pas Kapuściński de vouloir embrasser l'espace soviétique dans son ensemble, afin de suivre le processus de délitement de la dictature.

Face à la masse d'informations qu'il réunit, il applique une stratégie que Beata Nowacka décortique en trois phases : sélection, approximation et subjectivisme²³. Kapuściński est en effet le principal fil conducteur d'*Imperium*, réunissant en sa personne tous les ressorts narratifs qui consistent pour l'essentiel en la description de ce qu'il voit, entend, pense et des associations que lui inspire la réalité, éventuellement en relation avec des lectures connexes. Même si le texte est ponctué de quelques dialogues, la voix de ses interlocuteurs n'occupe qu'une place marginale par rapport à son propre filtre de perception. Cette extériorité le distingue d'Alexievitch dont Hugo-Bader est plus proche à cet égard, surtout à partir de *La Fièvre blanche*.

Pour différencier Hugo-Bader de Kapuściński dans la manière dont ils abordent la Russie, Mariusz Szczygieł convoque une image animalière qui évoque cette distance plus ou moins rapprochée par rapport aux événements et aux gens :

*I oto Jacek Hugo-Bader wchodzi w imperium dla mnie. Bo kiedy czytam jego reportaże, mam wrażenie, że specjalnie dla mnie, czytelnika przeżywa te wszystkie przygody. Przeżywa je niejako w moim imieniu. Wiem, że inni też mają takie wrażenie: czytają i czują, że to jest ich człowiek tam. I włązie, gdzie ja bym się bał wleźć.
Ryszard Kapuściński opisywał imperium z lotu ptaka; uchwycił mechanizmy myślenia, zachowań, procesów.
Hugo-Bader opisuje imperium z perspektywy walęjącego się psa; chwytą mechanizmy myślenia, zachowań, procesów i na dodatek szczura za ogon. (SZYCZYGIEŁ, 2011, p. 5)*

Et voici que Jacek Hugo-Bader pénètre pour moi dans l'*Imperium*. Car, en lisant ses reportages, j'ai le sentiment que c'est spécialement pour moi, lecteur, qu'il vit toutes ces aventures. En mon nom, en quelque sorte. Je sais que d'autres, comme moi, se diront en lisant que c'est leur homme qui est là-bas. Avec ça, il fourre son nez là où, moi, j'aurais eu peur d'aller.

Ryszard Kapuściński a décrit l'imperium à vol d'oiseau ; il a saisi les mécanismes de pensée, les modes de comportement, les processus. Hugo-Bader décrit l'*Imperium* en adoptant le point de vue du chien errant : il saisit les mécanismes de pensée, les modes de comportements, et, en plus, il attrape le rat par la queue.

23. NOWACKA, 2004, p. 104.

Alors que Kapuściński procède « à vol d'oiseau », Hugo-Bader se place du point de vue du « chien errant ». Les deux reporters représentent ainsi deux voies plus ou moins opposées que l'on peut – à défaut de mieux – qualifier de lointaine et rapprochée. Toutefois, il n'est pas anodin que cette distinction ne devienne évidente qu'à partir de *La Fièvre blanche* dont Szczygiel rédige la préface.

Au début des années 1990, les projets de Kapuściński et ceux d'Hugo-Bader sont intimement liés. Les reportages qui composent *Imperium* paraissent initialement dans *Gazeta Wyborcza* en 1992-1993. Hugo-Bader débute alors sa carrière dans la section reportage et commence à publier ses textes en 1993, c'est-à-dire immédiatement après Kapuściński. La pression du maître paraît inévitable et il est difficile de ne pas voir ses premières enquêtes comme un approfondissement du travail de Kapuściński sur le déclin de l'URSS. La ligne éditoriale de *Gazeta Wyborcza* est un important trait d'union entre les deux auteurs qui, bien qu'ayant vingt-cinq ans d'écart, ont en commun une expérience du communisme, une sensibilité démocratique et une méfiance congénitale vis-à-vis du pouvoir russe. Ce pouvoir est le héros principal d'*Imperium* sous une forme autoritaire qui transcende les époques tsariste, soviétique et post-soviétique²⁴. Il est également présent en filigrane dans tous les textes russes d'Hugo-Bader, qui en fait sa propre grille d'interprétation, pertinente pour décoder le nouveau pouvoir des entreprises capitalistes, comme Gazprom dans « Russie – Émirat Soviétique Uni » [Rosja – Zjednoczony Emirat Radziecki, 1998] :

Tworzyli własną służbę bezpieczeństwa, straż pożarną, banki, satelity, linie kolejowe, własne terytorium i miasta, w których żyje ich własny lud, bo tubylcy koczują po pustkowiach. Na piątym piętrze futurystycznego pałacu zasiada imperator, jeden z najbogatszych ludzi na świecie: prezes zarządu Rosyjskiej Spółki Akcyjnej Gazprom. Tworzyli imperium, ale wcześniej znali tylko ten kraj, Związek Radziecki, więc ta nowa ojczyzna na każdym kroku upodabniała im się do Kraju Rad, tyle że bez tyranii. (Hugo-Bader, 2010, p. 181)

Ils ont leur propre service de sécurité, leurs propres sapeurs-pompiers, leurs banques, leurs satellites, leurs lignes de train, leur propre territoire et leurs villes dans lesquelles vit leur propre peuple car les indigènes campent sur des terrains vagues. Au cinquième étage de leur palace futuriste siège l'empereur, un des hommes les plus riches du monde : le président de la direction de la Société anonyme russe Gazprom.

24. MIERZENEK, 2008, p. 127.

Ils ont créé un empire, mais avant cela ils n'ont connu qu'un seul pays – l'Union soviétique –, et donc cette nouvelle patrie s'est mise à ressembler à chacun de ses pas au Pays des Soviets, la tyrannie en moins.

La reprise par Hugo-Bader du champ lexical de l'impérialisme pour décrire le fonctionnement de la société russe qui gère le gaz naturel tend à confirmer sa filiation avec Kapuściński, même s'il adopte une approche différente. Contrairement à son aîné, il ne se risque pas à des généralisations philosophiques ou politiques qui dépassent le cadre observé ; il semble s'en tenir à une restitution des scènes auxquelles il a pris part, tout en étayant leur déroulement avec des informations factuelles, statistiques, culturelles et littéraires. Tandis que Kapuściński tente de déduire des tendances, Hugo-Bader s'attend à ce qu'elles surgissent d'elles-mêmes des tableaux qu'il compose. L'auteur de *La Fièvre blanche* se montre dès lors plus modeste dans son écriture, abordant ses sujets avec une plus grande distance qui l'autorise à frôler l'humour et l'ironie.

En revanche, Hugo-Bader se rapproche de son aîné dans l'utilisation des chapitres-tableaux que Mariusz Wilk a si sévèrement critiqués dans *Wilczy notes* (Wilk, 2012, p. 51²⁵), traduit en français sous le titre *Le Journal d'un loup* (Wilk, 2014, p. 73). Procédés subtils permettant de gérer l'ampleur du matériau, les tableaux en provenance de différents coins de la Russie forment une mosaïque imprécise qui tend à traduire l'essence du pays en déclin²⁶. Ce procédé est efficace car il permet de produire des reportages autonomes, ayant du sens par eux-mêmes lors de leur publication dans les journaux, et de garantir une valeur ajoutée au livre qui réunit toutes les pièces du puzzle pictural. Ainsi, le paysage de la Kolyma n'apparaît dans son entièreté que dans *Le Journal de la Kolyma*.

Le reporter en voyage est le nœud qui permet à tous ces tableaux de tenir ensemble. Dans le cas d'Hugo-Bader, la route joue elle aussi un rôle unificateur. Toutefois, il y a un élément moins évident qui est déjà très présent chez Kapuściński, notamment dans *Podróże z Herodotem* (Kapuściński, 2004), publié en français sous le titre, *Mes Voyages avec Hérodote* (Kapuściński, 2006), et qui est amplifié par Hugo-Bader : la littérature. Dans sa préface à *Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes*, l'écrivaine et journaliste Małgorzata Szejnert affirme pourtant qu'il « n'aime pas être influencé par ses lectures » : « Quand il lit de

25. L'édition originale date de 2007.

26. MIERZENEK, 2008, p. 132.

trop, il perd son énergie et sa curiosité²⁷. » Il semble néanmoins que le rôle de la lecture augmente au fil des années, passant de la simple allusion à une composante à part entière de la trame. Parmi tous les auteurs de référence, ceux qui exercent les fonctions les plus fondamentales sont, d'une part, Varlam Šalamov dans *Le Journal de la Kolyma*, et, d'autre part, Mikhail Vasiliev et Sergej Guščev, les auteurs du *Reportage du XXI^e siècle*, dans *La Fièvre blanche*. C'est par cet intermédiaire qu'Hugo-Bader prend de la hauteur et force quelque peu les images allégoriques à surgir de la réalité qu'il décrit dans ses reportages afin d'atteindre cette « supériorité des faits²⁸ » préconisée par Hanna Krall.

Hugo-Bader assume ainsi la paternité de Kapuściński, qu'il cite d'ailleurs dans *Le Journal de la Kolyma* (Hugo-Bader, 2015, p. 134), tout en cherchant sa propre voie – aidé notamment par Alexievitch –, sans pour autant rompre avec l'école polonaise du reportage dont il est aujourd'hui est des membres les plus représentatifs.

Bibliographie

Œuvres

Œuvres en version originale

ALEXIEVITCH Svetlana, 2013a [1985], *U vojny ne ženskoe lico* [La guerre n'a pas un visage de femme], Vremja, Moscou, 330 p, https://aldebaran.ru/author/aleksievich_svetlana/kniga_u_voyinyi_ne_jenskoe_lico/ (consulté le 29 décembre 2015).

ALEXIEVITCH Svetlana, 2013b [1989], *Cinkovye mal'čiki* [Cercueils de zinc], Vremja, Moscou, 328 p., http://loveread.ec/read_book.php?id=28331&p=1 (consulté le 29 décembre 2015).

ALEXIEVITCH Svetlana, 2013c [1997], *Černobyl'skaja molitva. Hronika buduščego* [La supplication], Vremja, Moscou, 310 p. https://aldebaran.ru/author/aleksievich_svetlana/kniga_černobyilskaya_molitva_hronika_budushego/ (consulté le 29 décembre 2015).

27. [...] *Nie lubi sugerować się lekturami. Jak się za bardzo naczyta, traci energię i ciekawość*, SZEJNERT, 2010, p. 6.

28. Cité dans SZCZYGIEŁ, 2015, p. 12.

ALEXIEVITCH Svetlana, 2013d, *Vremja sekond khend* [La fin de l'homme rouge], Vremja, Moscou, 530 p., https://aldebaran.ru/author/aleksievich_svetlana/kniga_vremya_sekond_hyend/ (consulté le 29 décembre 2015).

HUGO-BADER Jacek, 2006, „Hugo-Bader Jacek” in *Gazeta Wyborcza*, 6/12/2006, URL: <http://wyborcza.pl/1,77023,3775771.html> (consulté le 29 décembre 2015).

HUGO-BADER Jacek, 2011 [2009], *Biała gorączka* [La fièvre blanche], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 396 p.

HUGO-BADER Jacek, 2010, *W rajskiej dolinie wśród zielska* [Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 400 p.

HUGO-BADER Jacek, 2011, *Dzienniki kołymskie* [Journaux de la Kolyma], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 320 p.

HUGO-BADER Jacek, 2014, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* [Long film d'amour. Retour à Broad Peak], Znak, Cracovie, 340 p.

KAPUŚCIŃSKI Ryszard, 2002 [1993], *Imperium*, Czytelnik, Varsovie, 360 p.

KAPUŚCIŃSKI Ryszard, 2004, *Podróże z Herodotem* [Mes voyages avec Hérodote], Cracovie, 280 p.

WILK Mariusz, 2007 [1998], *Wilczy notes* [Le journal d'un loup], Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 224 p.

Œuvres en français

ALEXIEVITCH Svetlana, 2006, *Les Cercueils de zinc*, traduit du russe par BERELOWITCH Wladimir et DU CREST Bernadette, Christian Bourgois, Paris, 373 p.

ALEXIEVITCH Svetlana, 2013, *La Fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, traduit du russe par BENECH Sophie, Actes Sud, Arles, 544 p.

ALEXIEVITCH Svetlana, 2015, *Œuvres : La Guerre n'a pas un visage de femme. Derniers témoins. La Supplication*, Actes Sud, Arles, 800 p.

HUGO-BADER Jacek, 2012, *La Fièvre blanche. De Moscou à Vladivostok*, traduit du polonais par ŻUK Agnieszka, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 528 p.

HUGO-BADER Jacek, 2015, *Le Journal de la Kolyma*, traduit du polonais par ŻUK Agnieszka, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 384 p.

KAPUŚCIŃSKI Ryszard, 2006, *Mes Voyages avec Hérodote*, Plon, Paris, 282 p.

KAPUŚCIŃSKI Ryszard, 2014, *Imperium* dans *Œuvres*, traduit du polonais par PATTE Véronique, Flammarion, Paris, p. 577-905.

WILK Mariusz, 2014, *Le Journal d'un loup*, traduit par DYÈVRE Laurence, Libretto, Lonrai, 208 p.

Critique

Ouvrages

NOWACKA Beata, 2004, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków* [Le journalisme magique. Ryszard Kapuściński aux yeux des critiques], Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 147 p.

Articles

ELTCHANINOFF Michel, 2015, « Introduction. "J'écris l'histoire des âmes". Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff » in ALEXIEVITCH Svetlana, *Œuvres : La Guerre n'a pas un visage de femme. Derniers témoins. La Supplication*, Actes Sud, Arles, p. 7-15.

MIERZENEK E., 2008, „Spotkanie z Rosją – Ryszard Kapuściński, *Imperium*” [Rencontre avec la Russie – le Ryszard Kapuściński d'*Imperium*] in WOLNY-ZMORZYŃSKI Kazimierz, PIĄTKOWSKA-STEPANIAK Wiesława, NIERENBERG Bogusława, Furman Wojciech (eds.), *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela* [Ryszard Kapuściński. Portait d'un journaliste et d'un penseur], Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, pp. 127-134.

SZEJNERT Małgorzata, 2010, [sans titre] in HUGO-BADER Jacek, *W rajskiej dolinie wśród zielska*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, p. 5-6.

SZCZYGIEŁ Mariusz, 2012, « En guise d'avant-propos » in HUGO-BADER Jacek, *La Fièvre blanche. De Moscou à Vladivostok*, traduit du polonais par ŻUK Agnieszka, Éditions Noir sur Blanc, Montricher, p. 7-8.

SZCZYGIEŁ Mariusz, 2015 « La mer dans une goutte d'eau » in *Raconter le réel – le journalisme littéraire en Pologne et en Belgique*, Publication réalisée par l'Institut polonais de Bruxelles à l'occasion du débat/workshop *Raconter le réel* (Mons, le 5 décembre 2015), Institut polonais – Service culturel de l'Ambassade de la République de Pologne, Bruxelles, p. 7-17.

SZCZYGIEŁ Mariusz, 2011, „Zamiast wstępu” in HUGO-BADER JACEK, *Biała gorączka*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, p. 5.

WÓJCIŃSKA Agnieszka, 2011, „Jacek Hugo-Bader” in *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z reporterami* [Reporters sans fiction. Entretiens avec des reporters], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, pp. 229-240.

Sur les quatre livres que compte l'œuvre de Jacek Hugo-Bader, trois se déroulent en Russie et dans les territoires de l'ex-URSS : *Dans la vallée paradisiaque, parmi les mauvaises herbes* [*W rajskiej dolinie, wśród zielska*, 2002], *La Fièvre blanche* [*Biała gorączka*, 2009] et *Le Journal de la Kolyma* [*Dzienniki kołymskie*, 2010]. Cette prédominance russophone constitue le point de départ du présent article dont l'objet est de situer la personnalité littéraire d'Hugo-Bader, dans la pléiade polonaise des écrivains voyageurs. L'intérêt pour l'espace post-soviétique invite en effet à rapprocher Hugo-Bader de deux écrivains qui se sont illustrés dans le domaine : Svetlana Aleksievitch et Ryszard Kapuściński. En prenant en compte la méthode, la collecte de matériau, la relation aux témoins, le rapport au pouvoir russe, la mise en récit et l'utilisation de la littérature, la comparaison permettra de dégager ainsi quelques-unes des spécificités de l'auteur de *La Fièvre blanche*.

Mots-clés : Hugo-Bader, reportage, Russie, espace post-soviétique, Alexievitch, Kapuscinski.

*Jacek Hugo-Bader in the footsteps of Ryszard Kapuściński
and Svetlana Alexievitch in the former USSR (White
Fever. From Moscow to Vladivostok, 2009)*

Of the four books which were written by Jacek Hugo-Bader, three are held in Russia and in the territories of the former Soviet Union: In the Paradise Valley, Among the Weeds herbes [W rajskiej dolinie, wśród zielska, 2002], White Fever [Biała

gorączka, 2009] and *Kolyma Diaries* [Dzienniki kołymskie, 2010]. This Russianness is the starting point of the present article which aims to place Hugo-Bader's literary personality in the Polish galaxy of travel writers. His interest for post-Soviet space connects Hugo-Bader with two writers who have distinguished themselves in this field: Svetlana Aleksievich and Ryszard Kapuściński. Considering the method, the collection of material, the relationship to witnesses, the vision of Russian power, the storytelling and the use of literature, the comparison will help to identify some of Hugo-Bader's most important specificities.

Keywords: Hugo-Bader, reportage, Russia, post-Soviet space, Alexievitch, Kapuściński.

La vie n'est pas ailleurs : L'Est d'Andrzej Stasiuk (2014)

Agnieszka Kaczmarek

► **To cite this version:**

Agnieszka Kaczmarek. La vie n'est pas ailleurs : L'Est d'Andrzej Stasiuk (2014). Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles), pp.129-138. hal-03200184

HAL Id: hal-03200184

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200184>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La vie n'est pas ailleurs : *L'Est* d'Andrzej Stasiuk (2014)

Agnieszka KACZMAREK
Université de Poznań

Dans son roman *La Vie est ailleurs*, publié pour la première fois en 1973, Milan Kundera constate, que

[...] chacun regrette de ne pouvoir vivre d'autres vies que sa seule et unique existence ; vous voudriez, vous aussi, vivre toutes vos virtualités irréalisées, toutes vos vies possibles (ah ! l'inaccessible Xavier !). Notre roman est comme vous. Lui aussi il voudrait être d'autres romans, ceux qu'il aurait pu être et qu'il n'a pas été¹.

Cette façon de voir la vie souligne son caractère linéaire qu'aucune révolution ne peut modifier. L'existence est de nature narrative, tout changement n'est qu'un rêve non réalisé. La biographie d'un individu peut donc être considérée comme une vie parmi plusieurs vies possibles. Milan Kundera, en choisissant comme titre pour son roman la phrase prêtée à Rimbaud – « La vraie vie est ailleurs » – se place sous le signe de la mélancolie liée à l'impossibilité de vivre une autre vie, plus belle et meilleure. L'homme se heurte avec violence aux possibilités jamais réalisées, à son rêve de vivre le monde plus intensément. Malgré les rêves, la vie ne peut pas être abordée comme une citation qu'il est possible de déplacer dans un autre contexte. Un changement radical de vie ne produirait d'ailleurs qu'une apparence de plénitude qui cacherait en réalité la frustration et la déception.

1. KUNDERA, 1973, p. 337-338.

Parce que la vie réelle est ailleurs. Les étudiants arrachent les pavés de la chaussée, renversent des voitures, construisent des barricades ; leur irruption dans le monde est belle et bruyante, éclairée par les flammes et saluées par les explosions des grenades lacrymogènes²,

écrit Kundera. La révolution devait ouvrir les portes de la « vraie vie », une vie vécue plus intensément, tenant pour négligeable la vie menée jusqu'alors. Elle devait être une sortie de l'ombre. L'affirmation révolutionnaire de l'authenticité et de l'individualisme devaient signifier la fin d'un rêve absurde. La rhétorique du rêve, assimilée par les étudiants dont parle Kundera, s'exprimait également sur les murs :

Le rêve est réalité, écrivaient les étudiants sur le mur, mais il semble que ce soit plutôt le contraire qui est vrai : cette réalité-là (les barricades, les arbres coupés, les drapeaux rouges), c'était le rêve³.

Ce croisement du rêve et de la réalité est une utopie fondée sur un rêve impossible à réaliser, le rêve de vivre dans plusieurs mondes parallèles.

La littérature, elle, donne la possibilité de vivre plusieurs existences, notamment la littérature liée au voyage, à la nécessité de se déplacer et de remettre en cause ses habitudes. À l'opposé de Kundera, Andrzej Stasiuk constate : « Voyager signifie vivre. Et en tout cas avoir une vie double, triple, plurielle⁴ » (Stasiuk, 2009, p. 42). C'est le voyage, l'abandon du train normal de la vie et de ses habitudes, qui confère à chaque existence une nouvelle dimension, en la fortifiant, en l'approfondissant et en lui offrant l'occasion d'apprivoiser la différence. Le voyage procure des sensations ignorées auparavant.

Dans sa typologie des voyageurs contemporains, Tzvetan Todorov, à côté de l'assimilateur, du profiteur, du touriste, de l'assimilé, de l'exote, de l'exilé, de l'allégoriste, du désabusé, et du philosophe, définit le type du voyageur impressionniste⁵. Celui-là voyage sans éviter le contact avec les autochtones : il parle leur langue, il goûte leurs plats, il vit leur vie de l'intérieur. Il voyage parce qu'il a le temps. Il n'est pas pressé, il s'arrête autant qu'il le faut pour bien connaître un lieu. Ainsi, en voyageant, l'impressionniste donne corps à l'idée que la vraie vie

2. KUNDERA, 1973, p. 18.

3. *Ibid.*

4. *Podróżować znaczy żyć. A w każdym razie żyć podwójnie, potrójnie, wielokrotnie*, STASIUK, 2006, p. 39. Nous renvoyons toujours à ces deux éditions.

5. TODOROV, 1989.

est ailleurs. L'impressionniste est un individualiste focalisé sur lui-même, sur ses impressions et ses fascinations. Le voyage, en lui faisant visiter différents lieux et vivre différentes expériences, nourrit sa mélancolie et son désir de ce qui est souvent inexprimable.

L'écrivain-voyageur Andrzej Stasiuk, qui exprime son tempérament mélancolique dans son recueil *Fado*, correspond à ce portrait du voyageur-impressionniste. L'allusion à un genre musical portugais et à la *saudade*, souligne ce sentiment inexprimable, ce chagrin que personne ne comprend mis à part celui qui en est touché. Dans *Fado* Stasiuk constate :

Jednocześnie będę przypominał sobie wszystkie podróże, które tą samą trasą odbywałem w przeszłości. Ale na to wszystko będą się nakładały wspomnienia lektur o tych stronach, pamięć o pisarzach żyjących i zmarłych, literackie pejzaże i zdarzenia, które na równi z tymi realnymi, zza okna auta czy pociągu, tworzyły najtrwalszą i niepowtarzalną rzeczywistość. (Stasiuk, 2006, p. 38)

En même temps, je me remémorerais toutes les fois où j'ai fait ce trajet par le passé. Et à tout cela viendront se superposer des réminiscences de lectures sur ces contrées, le souvenir d'écrivains vivants et morts, les paysages et les péripéties littéraires qui, au même titre que les événements réels qui avaient lieu derrière la vitre de l'auto ou du train, formaient la plus durable et la plus inimitable des réalités. (Stasiuk, 2009, p. 41)

La façon dont Andrzej Stasiuk définit son propre lieu passe par le récit autobiographique et l'expérience du voyage, qui, selon lui, est une façon de concilier sa propre biographie avec l'espace⁶. Le monde de Stasiuk se situe entre les Beskides Niski et Varsovie, et, au-delà, il embrasse l'Ukraine, la Roumanie, la Hongrie... C'est un univers qui semble créé pour la littérature. Stasiuk se fait chroniqueur de ces régions : il consigne les histoires du passé, même si elles ont l'air parfaitement fictives. La notion de fiction est entendue dans ces histoires au sens que lui confère Clifford Geertz⁷, comme quelque chose de nouveau, de construit, une mise en forme qui n'est pas forcément mensongère. L'écrivain n'est pas un bon guide, il invente les contrées qu'il fait visiter à ses lecteurs. En voyageant, il puise des inspirations et ensuite il crée son univers. Il fabrique ainsi des « faux », des mondes

6. ANDRUCHOWYCZ & STASIUK, 2000, p. 85.

7. GEERTZ, 2005, p. 31.

issus de ses impressions, de ses souvenirs d'événements auxquels il confère un sens, à l'instar de W. Faulkner, qui a recréée dans ses romans un sud américain mythique ou de Juan Benet, qui a réinventé toute une région d'Espagne dans *Tu reviendras à Región*.

Dans un documentaire réalisé pour la télévision polonaise⁸, Andrzej Stasiuk constate que le voyage est devenu son métier : « Profession – voyageur dans le Sud », dit-il. Il se présente comme celui qui aime voyager plutôt qu'écrire des livres. L'écrivain emmène ses lecteurs et les spectateurs de l'émission au pays de son enfance⁹, de sa jeunesse, dans la maison de ses grands-parents, celle que ses parents déjà avaient quitté pour s'établir en ville. Pendant le trajet, au volant de sa voiture, Stasiuk évoque des images du Sud de l'Europe. Il s'agit d'un voyage sentimental, mélancolique qui mène vers un monde en train de disparaître. Les Carpates deviennent la matière du voyage et des livres. C'est un des espaces préférés de l'écrivain, l'espace dont il cherche à documenter la spécificité. Il s'efforce de sauver dans sa mémoire leur atmosphère, en les situant dans leur contexte historique et socioculturel. Cependant le Sud de Stasiuk ne correspond pas seulement aux Carpates, il embrasse aussi le Sud de la Pologne, la région des Beskides où il habite. Les contours de cette Europe sont donnés par un compas :

Między moim Wołowcem a Warszawą jest w linii prostej circa trzysta kilometrów. Oczywiście, nie mogę oprzeć się pokusie i wykreślam wokół Wołowca trzystukilometrowy krąg, żeby określić swoją środkową Europę. Linia biegnie mniej więcej Brześć, Równe, Czerniowce, Cluż-Napoka, Arad, Szeged, Budapeszt, Żylinę, Katowice, Częstochowę i kończy się tam, gdzie zaczyna, czyli w Warszawie. Wewnątrz jest kawałek Białorusi, całkiem sporo Ukrainy, przyzwoite i porównywalne przestrzenie Rumunii i Węgier, prawie cała Słowacja i skrawek Czech. No i jakaś jedna trzecia Ojczyzny. Nie ma Niemiec, nie ma Rosji – co przyjmuję z pewnym zdziwieniem, ale też z dyskretną atawistyczną ulgą. (Stasiuk, 2000, p. 85-86)

Mon Wołowiec est séparé de Varsovie par quelque chose comme trois cents kilomètres à vol d'oiseau. Impossible de résister à la tentation, je trace un cercle de trois cents kilomètres autour de Wołowiec pour délimiter mon Europe du centre. Le trait passe plus

8. *Zawód – podróżnik na południe*. Andrzej Stasiuk, 2009.

9. Il s'agit de la région nommée Podlachie, située dans la partie orientale de la Pologne et la Biélorussie occidentale.

ou moins par Brest-Litovsk, Rivne, Tchernivtsi, Cluj-Napoka, Arad, Szeged, Budapest, Žilina, Katowice, Częstochowa, pour se terminer là où il commence et donc à Varsovie. Au centre se trouve un morceau de Biélorussie, une surface non négligeable d'Ukraine, des espaces signifiants de dimensions équivalentes de Roumanie et de Hongrie, la Slovaquie presque dans son entier et une parcelle de Tchéquie. Et, bien évidemment, un tiers de ma patrie, la Pologne. Pas d'Allemagne, pas de Russie, constatais-je avec un certain étonnement, mais aussi avec un soupçon de soulagement atavique. (Stasiuk, 2007, p. 84)

Mais dans *Wschód*, Stasiuk se rend à encore plus à l'Est, suivant un itinéraire intime qui l'arrache à son espace familial, à l'occasion de déplacements en Orient, dont les dates sont difficiles à préciser, parce que dans leurs descriptions le présent et le passé se confondent. Les limites entre le réel et l'onirique s'effacent. En racontant ses voyages à l'Est, Stasiuk ne respecte pas la chronologie, il met sur le même plan les souvenirs et ses expériences actuelles. C'est un guide qui nous fait visiter des pays réels, mais la façon dont il les présente fait de cette présentation une chronique qui suggère plutôt un univers, crée une image. L'Orient de Stasiuk est physique et métaphorique, il embrasse des géographies, des cultures différentes et l'Histoire. Stasiuk entreprend un voyage en Mongolie et en Chine, cependant il évite la Russie, à l'exception de quelques incursions sur le territoire russe, mais il n'est pas difficile de remarquer son aversion, souvent ouvertement déclarée, à l'égard de la Russie. En racontant son voyage en train, il note :

Siedziałem tyłem do kierunku jazdy. Z trwogą pomyślałem o podróży transsyberyjską w pełnym wymiarze. Tylko wszechmocny rosyjski piar był w stanie przedstawić to jako coś pociągającego. Bezdenna rosyjska dusza i jej kolejowa emanacja. To działało, bo tu i ówdzie szedł hyr, że trzeba, że wielkie przeżycie i prawie mistyka. Po sześciu godzinach chciało mi się tylko ziewać. (Stasiuk, 2014, p. 134)

J'étais assis dans le sens contraire à la marche du train. Je me disais que le trajet complet dans le Transsibérien devait être quelque chose d'effrayant. Seul un puissant voyagiste russe pouvait le recommander comme une expérience saisissante. Ah, l'éternelle âme slave et son émanation ferroviaire ! Habile ! Cela fonctionnait, car le bruit courait que c'était une expérience unique, voire mystique. Personnellement, au bout de six heures de voyage, j'avais envie de bâiller. (Stasiuk, 2017, p. 137)

Dans un langage cru, typique du journal de voyage, Stasiuk démythifie l'image de la Russie : la révolution et l'Église orthodoxe sont les deux symboles d'un empire dont la réalité est loin de correspondre au projet utopique.

Le voyage à l'Est est devenu une marque de fabrique, un emblème pour Stasiuk. C'est un « tourisme extrême » – l'un des Russes que l'écrivain rencontre caractérise sa destination de voyage en ces termes : « Ici il n'y que des ordures, de la saleté, du sable et du vent¹⁰ » (Stasiuk, 2017, p. 148). Aux oreilles de Stasiuk, ces mots sonnent comme de la « grande poésie ». La recherche des sensations fortes le pousse désormais de plus en plus vers l'Est. Même quand il conduit une voiture, il tourne souvent de façon instinctive dans la direction de la frontière orientale. Vers le fleuve, vers la vallée primitive, vers le vide qui incarne l'absence de la gangrène qui ronge les banlieues, cet univers fait de tôle, plein de plastique et de pacotille. Stasiuk est en quête de ce qui est originel et permanent dans ce paysage. L'Orient, pour Stasiuk, c'est l'expérience première et infantile du voyage :

Pakowałaś mnie w becik i bajda na wschód. Tymi ciężarówkami z żelazną drabinką, którymi chłoporobotnicy wracali z pracy. I my między nimi [...] Na wschód. Żeby jak Anteusz mógł dotknąć tamtych ziem. [...] I teraz ilekroć widzę Bug, to cofam się w czasie. Odzyskuję siły. Myślę, że mógłbym to wszystko, co się wydarzyło, zapamiętać od nowa, jeszcze mocniej. (Stasiuk, 2014, p. 71-72)

Tu m'emmitouflais dans ma couverture de bébé, et en route vers l'est ! Dans les camions avec une petite échelle en fer, que les paysans-ouvriers empruntaient pour rentrer de l'usine. Et nous au milieu. [...] À l'est. Afin que je puisse, tel Antée, fouler cette terre. [...] Il me suffit de voir les flots du Bug pour remonter dans le temps. Reprendre des forces. Je me dis que tout ce passé-là, je pourrais le faire revivre de nouveau, plus efficacement. (Stasiuk, 2017, p. 71)

Les voyages de Stasiuk en Orient – sur les traces de son enfance – touchent les frontières de l'empire russe. L'écrivain les franchit mais il les laisse loin derrière lui pour des pays plus lointains : la Chine et la Mongolie, dont les espaces sont marqués par la sensation de l'infini et de l'absolu. Vu de cette manière, l'Est est un pays de miracles : « Tu entres à l'aube dans un petit village, et on te reçoit comme on devrait recevoir un pèlerin¹¹ » (Stasiuk, 2017, p. 81).

10. *Tutaj są tylko śmieci, brud, piasek i wiatr*, STASIUK, 2014, p. 144.

11. *Wchodzisz o świcie do małego miasteczka i goszczą cię tak, jak powinno się gościć wędrowca*

Ce souvenir d'un garçon de onze ans provoque chez le Stasiuk adulte l'envie de revoir l'Orient, de le humer, d'y recueillir des images, des sensations pour les confronter avec les souvenirs réels et imaginaires. C'est un voyage sentimental, à la recherche de la jeunesse et des émotions intimes. En voyageant et en écrivant, l'écrivain revisite les espaces et effectue un voyage dans le temps qui lui permet de rejoindre son enfance orientale, sa jeunesse marquée par l'expérience de la Pologne communiste. Andrzej Stasiuk fait son voyage sans jamais oublier l'histoire, sans jamais se débarrasser de la mémoire. Il interroge les habitants sur le passé, pour en garder la mémoire, ne serait-ce qu'à travers la fiction. Dans ce dernier ouvrage, il reconstitue le temps comme il l'avait déjà fait dans *Fado* :

Wyjeżdżam za południową albo wschodnią granicę, wracam po tygodniu albo dwóch i próbuję ustalić, co zdarzyło się naprawdę, a co było fikcją. Zza jednolitej materii świata przezierają zbląkane zdarzenia. Czas pęka, rozłazi się i, żeby nie zwariować, wciąż trzeba go odtwarzać. Ta kruchość, ulotność, nietrwałość czasu to specyfika moich stron. (Stasiuk, 2006, p. 12-13)

Je franchis la frontière au sud ou à l'est, puis je reviens au bout d'une semaine ou deux et j'essaie de faire la part entre ce qui s'est vraiment passé et ce qui était de la fiction. Des événements errants transparaissent derrière la matière homogène du monde. Le temps éclate, se disperse et il faut recréer sans cesse pour ne pas devenir fou. Cette fragilité du temps, cette fugacité, cette évanescence, c'est la spécificité de mon pays. (Stasiuk, 2009, p. 14-15)

En voyageant et en écrivant Stasiuk ne se réconcilie pas avec le présent. L'authenticité du monde, la vérité de l'expérience, il les cherche dans le temps passé. Son unique souci est celui du passé et il voyage pour le documenter et pour en garder la mémoire. Le but de ses voyages est donc la remémoration, le retour au temps perdu. En Orient, il voit s'effacer les frontières entre l'Histoire et le récit : la remémoration des mêmes films, des mêmes symboles construit la mémoire collective. En se servant des images et non des frontières, il réalise que la surface géographique et la notion d'Orient sont toutes les deux extrêmement vastes. En allant vers l'Est on perçoit le caractère changeant de cet espace, son altérité, mais on reconnaît également son caractère familier. Stasiuk poursuit tout ce qui unit et intègre spirituellement des univers séparés physiquement. Ces univers sont unis

[...], STASIUK, 2014, p. 81.

par des expériences communes (angoisse, communisme, incompréhensible rêve de modernité), mais en même temps indépendantes et parallèles. Stasiuk vérifie et confirme son histoire, sa biographie, met en valeur le monde passé et suspend le cours du temps. « J'ai perdu la notion du temps. Je suivais le même petit chemin qui, à présent, partait vers le vaste monde¹² » (Stasiuk, 2017, p. 269).

Le voyage reste toujours suspendu dans un autre temps, qui suit un autre rythme, et sa dynamique change avec la distance – être en voyage signifie pour Stasiuk être au-delà du temps. En voyageant en Orient, A. Stasiuk se confronte à la fuite du temps mais, en même temps, il freine son cours. Cependant, il y a en l'écrivain-voyageur l'impératif de découvrir de nouvelles images. Ce besoin de voir l'Oural, une yourte mongolienne, des millions de Chinois, vient du refus de l'Occident et de l'Europe qui sont, pour lui, trop petits, trop familiers, qui ne représentent plus aucun défi. L'histoire qu'il crée est un récit sur une région fondée sur des expériences communes et des coutumes et non sur des critères politiques ou économiques, secondaires à ses yeux : « Il suffit de regarder ces falsifications vulgaires qu'elles [les géographies politiques ou économiques] produisent pour se faire une idée de leur véritable valeur¹³ » (Andruchowycz & Stasiuk, 2007, p. 129). Le refus de l'Occident se manifeste dans les parties de son essai où il évoque les souvenirs liés à sa mère qui « aurait préféré l'Occident » comme lieu de vie et but de voyage pour son fils. Stasiuk est cependant attiré par l'authenticité majestueuse de l'Orient où il voit l'origine de son identité. L'Orient reste pour lui le signe de la permanence qu'il cherche à protéger contre l'oubli. Stasiuk lui-même se présente comme un chantre de la mémoire et de l'origine :

[...] Zapadam się w pamięć, wracam do początków, wracam na Wschód, chociaż nigdy go nie opuściłem, ponieważ tylko głupcom może się wydawać, że prawdziwe życie jest gdzie indziej. A prawdziwe życie zawsze jest tu, w samym środku. (Stasiuk, 2014, p. 56)

Il suffit de goûter à l'un de ces plats pour [...] m'abîmer dans ma mémoire, retourner aux origines... à l'Est, alors même que je ne l'ai jamais quitté, car seuls les imbéciles peuvent croire que la vraie vie est ailleurs. Or la vraie vie est toujours ici, au centre. (Stasiuk, 2017, p. 56)

12. *Straciłem poczucie czasu. Szedłem tą samą ścieżką, która teraz wiodła gdzieś z głębi świata,* STASIUŁ, 2014, p. 260.

13. *Wystarczy spojrzeć na wulgarne falsyfikaty, które sporządzają te kartograficzne przybłędy, by zdobyć pojęcie o ich prawdziwej wartości. Przypominają cienie na brudnej szybie i niewiele dłużej trwają [...],* ANDRUCHOWYCZ & STASIUŁ, 2000, p. 134.

Bibliographie

Œuvres

ANDRUCHOWYCZ Jurij & STASIUK Andrzej, 2000, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* [Mon Europe. Deux essais sur l'Europe du centre], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 160 p.

ANDRUCHOWYCZ Jurij & STASIUK Andrzej, 2007 [2004], *Mon Europe. Essais*, trad. de l'ukr. par MALANCHUK Maria et du polonais par LAURENT Maryla, éd. Noir sur Blanc, Montricher, 160 p.

KUNDERA Milan, 1979, *Život je jinde*, Sixty-Eight Publishers, Toronto, 365 p.

KUNDERA Milan 2013, *Žycie jest gdzie indziej*, trad. du tchèque par ILLG Jerzy, Wydawnictwo W.A.B., Varsovie, 460 p.

KUNDERA Milan, 1973, *La Vie est ailleurs*, trad. du tchèque par Kerel François, (édition revue en 1985 et 1987), Gallimard, Paris, 468 p.

STASIUK Andrzej, 2006, *Fado*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 176 p.

STASIUK Andrzej, 2009, *Fado*, trad. du polonais par ZAREMBA Charles, Christian Bourgois, Paris, 182 p.

STASIUK Andrzej, 2014, *Wschód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 304 p.

STASIUK Andrzej, 2017, *L'Est*, trad. du polonais par CARLIER Margot, Actes Sud, Arles, 318 p.

Critique

GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 478 p.

GEERTZ Clifford, 2005, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, [L'Interprétation des Cultures. Essais choisis], trad. de PIECHACZEK M.M., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovie, 533 p.

TODOROV Tzvetan, 1993, *On Human Diversity. Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 424 p.

TODOROV Tzvetan, 1989, *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 464 p.

Dans son livre *Wschód* [Orient], Andrzej Stasiuk soutient qu'il a toujours voyagé à l'Est. Comme ses voyages, les écrits de Stasiuk sont une forme de documentation du monde et d'exploration de ses nuances, de ses couleurs et de ses différences. Dans cet article notre attention se portera sur la géographie des textes de Stasiuk, sur la représentation de l'Est de l'Europe, considéré comme marge du Vieux Continent. Mon but est d'expliquer ce que l'Est représente pour Stasiuk du point de vue culturel, mental, voire politique. L'expérience littéraire et celle du voyageur invitent à réfléchir sur la nouvelle géographie de l'Europe après 1989 et sur son identité.

Mots-clefs : voyage, Est, Orient, Stasiuk, identité.

Wschód *Andrzeja Stasiuka*

W swojej książce Wschód Andrzej Stasiuk twierdzi, że wciąż podróżował na wschód. Podobnie jak podróże, pisma Stasiuka są formą dokumentacji oraz eksploracji niuansów, kolorów i różnic, które można rozpoznać w świecie. W prezentowanym tekście skupiam się na geografii tekstów Stasiuka, na reprezentacji Europy Wschodniej uważanej za margines Starego Kontynentu. Celem mojego artykułu jest wyjaśnienie, czym jest Wschód według Andrzeja Stasiuka z kulturowego, mentalnego, a nawet politycznego punktu widzenia. Doświadczenie literackie i podróżnicze zachęca do refleksji nad nową geografją Europy po 1989 r. oraz namysłu nad jej tożsamością.

Słowa kluczowe: podróż, Wschód, Stasiuk, tożsamość.

East of *Andrzej Stasiuk* (2014)

In his book East Andrzej Stasiuk claims that he was still traveling east. Just like traveling, Stasiuk's writings are a form of documentation and exploration of nuances, colors and differences that can be recognized in the world. In the presented text I focus on the geography of texts by Stasiuk, on the representation of Eastern Europe considered as the margin of the Old Continent. The purpose of my article is to explain what the East according to Andrzej Stasiuk is from a cultural, mental and even political point of view. Literary and travel experience encourages reflection on the new European geography after 1989 and reflection on its identity.

Keywords: travel, Orient, identity.

Écrivains polonais en Asie: L'Éventail japonais de Joanna Bator (2004)

Marzena Karwowska

► **To cite this version:**

Marzena Karwowska. Écrivains polonais en Asie: L'Éventail japonais de Joanna Bator (2004). Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200191

HAL Id: hal-03200191

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200191>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Écrivains polonais en Asie : *L'Éventail japonais* de Joanna Bator (2004)

Marzena KARWOWSKA
Université de Łódź, Pologne

Joanna Bator¹ est une écrivaine contemporaine qui jouit ces dernières années d'une popularité grandissante non seulement auprès des lecteurs, mais également auprès de la critique. Son œuvre littéraire a été récompensée par de nombreux prix : pour *L'Éventail japonais*, elle a reçu le Prix des éditeurs. Joanna Bator est également lauréate du prestigieux prix littéraire Nike² : nominée une première fois pour son livre *Le Mont-de-sable*³ [*Piaskowa Góra*] en 2010, puis admise parmi les finalistes de ce prix en 2011 pour *Chmurdalia*⁴ et enfin primée pour le roman *Ciemno prawie noc* [*Il fait sombre, presque nuit*] en 2013.

1. Joanna Bator (née en 1968) est docteur en sciences humaines. Elle a suivi un cursus en études culturelles à l'Université de Varsovie et est également diplômée de l'École des sciences sociales de l'Académie polonaise des sciences. Bator a consacré son doctorat aux aspects philosophiques de la théorie féministe. Entre 1999 et 2008, elle a travaillé comme professeur adjoint à l'Institut de philosophie et de sociologie de l'Académie polonaise des sciences. En 2011, elle a démissionné de son poste pour se consacrer à son œuvre littéraire. Elle a débuté en 2002 avec un livre intitulé *Kobieta* [Une Femme].

2. Le prix littéraire Nike existe en Pologne depuis 1997. Son but est de promouvoir la littérature polonaise moderne. Le concours ne concerne que les auteurs vivants.

3. BATOR, 2014.

4. Le titre de ce roman est dérivé du mot *chmura* qui, en polonais, signifie « nuage », associé au mot *dal* [loin]. *Chmura* est aussi le nom de l'héroïne du roman (Jadzia Chmura). Il fait également référence à un poème de Bolesław Leśmian (1877-1937).

En tant qu'anthropologue et lauréate des bourses de la Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) ainsi que de la Japan Foundation, elle s'est rendue à Tokyo à trois reprises. *Japoński wachlarz* [L'éventail japonais] a été publié en 2004 puis réédité en 2011 sous le titre *Japoński wachlarz. Powroty* [L'Éventail japonais. Retours]. Cet ouvrage est le fruit des voyages asiatiques de l'auteure.

Dans *L'Éventail japonais*, l'auteure a consigné ses impressions personnelles et subjectives de l'expérience de l'altérité culturelle que ressent une Européenne, une écrivaine polonaise, durant la période de son lectorat à l'Université de Tokyo. Dans ce livre, Joanna Bator recourt à une technique de création originale qu'elle appelle : *zuihitsu*, autrement dit « en suivant son pinceau⁵ ». Le livre constitue dès lors une sorte de collection ou ensemble d'images de voyage dont émerge une image du Japon comme « empire des sens⁶ » (cette référence consciente à *L'Empire des signes* de Roland Barthes apparaît à plusieurs reprises dans le livre de Joanna Bator).

Dans la jungle linguistique⁷

Dans *L'Éventail japonais*, la question philosophique de la vision du monde structurée par la langue fait l'objet d'analyses approfondies. Joanna Bator prend pour point de départ de ses réflexions les paroles de Roland Barthes qu'elle cite dans son livre. Après son retour du Japon, celui-ci a commencé à nier l'idée selon laquelle la communication n'est possible qu'au niveau linguistique et, que sans une langue commune, les hommes doivent se sentir perdus dans un pays étranger⁸. Joanna Bator partage la conviction qu'un code linguistique n'est pas nécessaire pour se retrouver dans une réalité culturelle différente. Pour l'auteure de *L'Éventail japonais*, se perdre dans la jungle linguistique japonaise a été agréable, fascinant même, et a constitué l'occasion d'une réflexion épistémologique :

Lunatyczna topografia tokijskich zaułków i semiotyczny gąszcz niezrozumiałych znaków! Brnęłam w przestrzeni pozbawionej drogowskazów i przetartych ścieżek, gdzie każdy kolejny krok przynosił małe prywatne odkrycia. [...] To, co drażni mnie w krajach, których

5. BATOR, 2011, p. 7. Le *Zuihitsu* est un genre littéraire japonais qui se caractérise par une totale liberté de forme et qui permet à l'auteur d'exprimer, au gré de son humeur et de ses impressions, opinions ou expériences, sa subjectivité. Inauguré au x^e siècle par Sei Shonagon, le genre continue d'être pratiqué dans la littérature japonaise moderne.

6. *Ibid.*, p. 189.

7. *Ibid.*, p. 326.

8. BARTHES, 2005, p. 21.

język rozumiem – karykaturalna mowa reklam, idiotyzm nagłówków prasy brukowej, gđakanie polityków i mętna nuda politycznych komentatorów, cały ten perswazyjny szum włączący w uszy i oczy – były dla mnie niesłyszalne w Japonii, co dawało mi zupełnie nowe uczucie wolności od wszystkiego. (Bator, 2011, p. 328-329)

La topographie lunatique des ruelles de Tokyo et le fourré sémiotique des signes incompréhensibles ! J'avancais avec peine dans un espace sans panneaux d'indications et sans chemins tout tracés, où chaque pas apportait de petites découvertes privées. [...] Ce qui m'irrite dans les pays dont je comprends la langue – le langage caricatural des publicités, la stupidité des titres des tabloïds, le caquetage des politiciens et l'ennui confus des commentateurs politiques, tout ce bruissement persuasif pénétrant les oreilles et les yeux – était inaudible pour moi au Japon, et cela m'a donné un tout nouveau sentiment de liberté vis-à-vis de tout.

Pourtant, au fil du temps l'auteur plonge, naturellement, dans « la rivière de la langue⁹ », sa passion pour la recherche anthropologique réveille en elle la nécessité de comprendre la réalité qui l'entoure à l'instar de Ludwig Wittgenstein pour qui les frontières de la langue sont les frontières de la connaissance. Bator essaye de dépasser l'expérience de l'altérité culturelle qu'elle fait en tant que Polonaise à Tokyo en essayant d'apprendre la langue japonaise (« le langage des beaux signes ») qui la tente comme « promesse d'un nouveau monde et d'un autre moi¹⁰ ». Finalement, son expérience linguistique au carrefour des deux cultures – européenne et asiatique – la pousse à conclure que l'homme en tant qu'entité ne peut fonctionner en dehors du cadre de la langue. Bator s'écarte alors de son opinion de départ, qui coïncidait avec la thèse de Barthes, et se rapproche des thèses anthropologiques d'Ernst Cassirer, selon qui la langue, en tant que forme symbolique élémentaire, permet à l'homme de fonctionner dans la culture¹¹. Au Japon, la langue est un médium fondamental en ce qui concerne les relations sociales. Dans son livre, Bator consacre une place importante à la question de la hiérarchisation dans la langue japonaise, qui, selon elle, reflète la hiérarchie sociale, tant au niveau familial que professionnel. Cette hiérarchisation est liée au sexe et à l'âge (« l'homme est

9. [...] *W rzecze języka* [...], BATOR, 2011, p. 329.

10. [...] *Obietnicą jakiegoś innego świata i innego ja* [...], *Ibid.*, p. 330.

11. Voir CASSIRER, 1971.

supérieur à la femme, le plus âgé est supérieur au plus jeune¹² »), mais en tant que femme européenne qui communique avec ses collègues universitaires japonais en anglais, Bator peut y échapper. L'idée selon laquelle la langue japonaise définit des règles très claires concernant communication dans les relations sociales, est perçue par l'auteur comme un obstacle qui rend la communication et le processus cognitif plus difficile :

Nigdy, przenigdy nie mogłabym do swojego o dwadzieścia lat starszego zwierzchnika z uniwersytetu powiedzieć: 'Chodź Satoru, czas na lunch'. Nie mogłabym również zadać mu większości pytań, które mnie interesowały, ani poruszyć połowy tematów, jakie stanowiły codzienną treść naszych rozmów. Przemawiając do niego, używałabym wyłącznie nazwiska i tytułu sensei, profesor, a nieproszona na ogół bym się nie odzywała [...]. (Bator, 2011, p. 337)

Jamais, à l'université, je n'aurais pu dire à mon supérieur qui a vingt ans de plus que moi : « Viens Satoru, c'est l'heure du lunch. » Je n'aurais pas pu non plus lui poser la plupart des questions qui m'intéressaient, ni aborder la moitié des sujets qui étaient le contenu quotidien de nos conversations. En lui parlant, j'aurais utilisé exclusivement son nom et son titre de *sensei*, professeur, et, d'une manière générale, je n'aurais pas dit un seul mot sans y être invitée.

L'altérité culturelle dont Joanna Bator fait l'expérience en tant qu'utilisateur étranger de la langue, communiquant chaque jour avec ses collègues universitaires japonais en anglais, n'est pas jugée négativement. Au contraire, cette altérité est pour elle un privilège et un moyen d'abolir la distance qui est présente dans les relations sociales et qui paralyse le processus cognitif.

Konieczność komunikowania się ze mną po angielsku zmieniała moich japońskich przyjaciół w innych ludzi: ludzi, którzy od pierwszego dnia używali mojego imienia a nie nazwiska i zadawali mi bezpośrednie pytania, jakie w ich języku byłyby niedopuszczalne i niegrzeczne. Nieraz rozmawialiśmy z Satoru o uczuciu transgresji, jakie towarzyszy zmianie jego języka honorifikatorów i eufemizmów na bezpośredni angielski, pozbawiony pewnie finezji japońszczyzny, ale ułatwiający mu spotkanie z gaijinką. (Bator, 2011, p. 338)

12. BATOR, 2011, p. 337.

La nécessité de communiquer avec moi en anglais a fait de mes amis japonais des personnes différentes : des personnes qui, dès le premier jour, ont utilisé mon prénom et pas mon nom, me posaient des questions directes, inacceptables et impolies dans leur langue. Nous avons plus d'une fois parlé avec Satoru du sentiment de transgression qui accompagne le passage de sa langue où abondent les titres honorifiques et les euphémismes à un anglais direct qui, bien qu'il soit privé de la finesse japonaise, lui facilite la rencontre avec la *gaijin*.

Dans le cadre des recherches qu'elle a menées à l'Académie Polonaise des Sciences, Joanna Bator s'est intéressée aux théories féministes. L'écrivaine est toujours attachée au sujet de la condition féminine. Dans ses romans *Piaskowa Góra* [Le Mont-de-sable] et *Chmurdalia*, Joanna Bator a créé le personnage de Jadzia Chmura, dont le nom est dérivé du substantif *chmura* qui signifie « nuage » en polonais (le titre du livre dérive également de ce mot). Cette femme est contrainte de vivre dans la réalité post-communiste pendant la transformation économique et politique. En comparant l'élaboration du système japonais de signes linguistiques avec une hiérarchie des genres dans laquelle l'homme est le sexe supérieur, elle constate que la transgression linguistique, possible grâce au système des signes anglais utilisé au Japon, libère la femme de la subordination à ce niveau¹³. En tant qu'anthropologue, Bator est surtout intéressée par le fait que la langue japonaise diffère visiblement selon le genre et devient un instrument du pouvoir patriarcal. Indépendamment du statut social, l'autorité est exprimée dans un langage réservé à l'homme ; la subordination et la sphère de la maison appartiennent toujours à la femme¹⁴ :

13. Magdalena Lemecha, qui mène des recherches sur les rituels japonais d'entrée dans l'âge adulte et les rituels liés à l'éducation, se référant au livre de Kaibara Ekiken, décrit l'histoire et la stricte répartition des rôles sociaux qui existe encore aujourd'hui au Japon : « Dans le passé, les différences entre le mode de vie des garçons et celui des filles commençait avec le début de leur l'éducation. [...] Les garçons vont à l'extérieur, s'inscrivent auprès d'enseignants, ils apprennent des choses différentes, jouent avec leurs amis et observent les usages en vigueur. Ils ne comptent pas exclusivement sur les enseignements de leurs parents, mais expérimentent aussi beaucoup de choses de façon indépendante. Les filles sont toujours à l'intérieur [de la maison], elles n'ont aucun moyen de sortir à l'extérieur, où elles pourraient imiter l'enseignant et les amis ou observer les règles sociales. Comme elles ne peuvent compter que sur l'enseignement des parents, elles ne peuvent pas s'opposer à leur volonté. » LEMECHA, 2014, p. 53.

14. *Yome*, *kanji* qui veut dire « la mariée » est constitué de deux éléments : « la femme » et « la maison ». Le mot utilisé par le mari quand il parle de sa femme – *kanai* signifie une

Do dziś w Japonii są dwa sposoby postugiwania się językiem, a właściwie dwa 'plciowe dialekty': męski język władzy i kobiety język podległości. Kobieta i mężczyzna w inny sposób mówią 'ja', ucząc się od wczesnego dzieciństwa, że ich miejsce w strukturze jest odmienne. (Ibid., p. 345)

Au Japon, jusqu'à ce jour, on peut distinguer deux façons d'utiliser la langue, ou plutôt deux « dialectes genrés » : la langue masculine du pouvoir et la langue féminine de la subordination. L'homme et la femme disent « moi » d'une manière différente, apprenant dès leur enfance que leur place dans la structure est différente.

La langue n'est plus alors un simple outil de communication. Pour Joanna Bator, une visiteuse européenne, elle fonctionne aussi comme un moyen important pour connaître la culture japonaise¹⁵. Et même si, comme l'écrit Joanna Bator dans le prologue de *L'Éventail japonais*, son livre est écrit sur le modèle du *zuihitsu* (en suivant le pinceau), le phénomène de l'axiologie des genres en rapport avec la hiérarchie sociale, la domination et la soumission ainsi que les phénomènes d'aliénation et de transgression, observés par Joanna Bator au niveau linguistique, deviennent des centres thématiques organisant son texte.

Gaijin

Le mot-clé ouvrant *L'Éventail japonais* est le mot japonais *gaijin*, qui désigne « un étranger », « une personne de l'extérieur », « un forain ». Ce mot, Joanna Bator le portait comme une enseigne lumineuse sur son front européen pendant son séjour en Asie¹⁶ : « Moi, j'étais autre ; eux, ils étaient la référence¹⁷ ». Mais l'écrivaine ne ressent pas de sentiment d'aliénation ni de solitude. Au contraire, dans ses

personne qui se trouve dans la maison, *Ibid.*, p. 344-345.

15. Les observations sociolinguistiques de Joanna Bator sont cohérentes avec les résultats des recherches que Bartosz T. Wojciechowski a menées sur la question de l'image linguistique du monde dans la culture japonaise. Selon Wojciechowski la langue japonaise dispose de mots-clés qui reflètent la mentalité de la société, de la culture et des valeurs morales. Voir B. T. WOJCIECHOWSKI, 2013, p. 13-14.

16. Nicolas Bouvier dans *Chronique japonaise* a écrit : « J'ai bien peur, avec Kipling, que cet Ouest et cet Est ne se rencontrent jamais. » BOUVIER, 2001, p. 42.

17. BATOR, 2011, p. 13.

contacts avec une société différente, elle recherche une « satisfaction cognitive¹⁸ ». C'est avec une passion toute scientifique qu'elle observe cette nouvelle société, en se référant souvent aux contextes philosophiques. L'altérité anthropologique et culturelle des Japonais est fascinante et intéresse Bator plus que sa propre dissemblance :

Po jakimś czasie przeciętny Europejczyk zaczyna rozpoznawać w Japonii odmienne typy antropologiczne, ale są to nadal różnice subtelne. [...] Wizualne doświadczenie „bujnej różnorodności”, w jaką – według Rolanda Barthesa, autora Imperium znaków – przekształca się z czasem przywożony przez nas z Japonii stereotyp Japończyka, w moim przypadku był w oczywisty sposób kwestią przyszłości. Wyteżyłam więc wzrok w pierwszej próbie przeniknięcia tajemnicy, jaką ukrywa cielesna obecność Innego. [...] Ciała te miały w sobie coś roślinno-morskiego raczej niż ssaczego. Nie szpeciły ich żadne fałdy i nawisy tłuszczu. Nie wylewały się na boki ze swoich eleganckich form i siedziały tak, jakby starały się nie zajmować więcej miejsca, niż jest to absolutnie niezbędne. Francuski filozof Jean-Luc Nancy pisze, że w odróżnieniu od zachodnich ciał błonowatych, zamkniętych w sobie, monadycznych (a więc potencjalnie agresywnych), ciała japońskie są czułkowate; przyzwyczajone do ścisku, wypuszczają na boki czułki, badając przestrzeń, ale nie wchodząc pochopnie w kontakt z innymi ciałami. Za pomocą niewidzialnych radarów namierzają zbliżające się inne ciała i odginają się w bok jak ukwiały. (Bator, 2011, p. 14-16)

Après un certain temps, un Européen ordinaire commence à reconnaître au Japon des types anthropologiques différents, même si ces différences restent très subtiles. [...] L'expérience visuelle de cette « diversité luxuriante » en laquelle – selon Roland Barthes, l'auteur de *L'Empire des signes* – se transforment les stéréotypes sur les Japonais que nous rapportons du Japon, était pour moi, bien sûr une question à venir. J'ai essayé de percer le mystère caché dans la présence corporelle de l'Autre. [...] Ces corps tenaient plus du végétal ou du marin que du mammifère. Ils n'étaient pas enlaidis par des replis et des bourrelets de graisse. Ils ne débordaient pas de leurs formes élégantes et se tenaient comme s'ils essayaient de ne pas

18. *Satysfakcji poznawczej, ibid.*, p. 13.

occuper un espace supérieur au minimum nécessaire. Le philosophe français Jean-Luc Nancy écrit que contrairement aux corps membraneux des Européens, enfermés en eux-mêmes, monadiques (et donc potentiellement agressifs), les corps des Japonais sont comme des animaux palpeurs ; habitués à vivre dans la compression, ils sortent parfois leurs antennes, explorent prudemment l'espace, mais n'entrent pas rapidement en contact avec d'autres organismes. Grâce à des radars invisibles, ils repèrent les corps qui s'approchent et s'écartent comme les anémones de mer.

Conclusion

En tant qu'étrangère [*gaijin*], Bator fait l'expérience de la situation d'altérité anthropologique, qu'elle appelle au début « un inconfort corporel¹⁹ », et, par la suite, « une translocation du moi²⁰ », ou encore un cheminement vers la découverte de soi²¹. Cet état est lié à la métamorphose dont Joanna Bator rêvait depuis son enfance. À la suite d'un changement d'environnement, Bator s'est transformée, passant de la petite femme blonde, subtile et délicate qu'elle était en Europe, à une femme grande, forte, plus haute que la plupart des hommes. Le sentiment permanent d'être une victime potentielle a été remplacé par un sentiment de puissance :

En quelque sorte j'ai cessé d'être moi-même, celle du passé. [...] Soudainement, je suis devenue une femme d'une autre taille, une grande blonde au milieu d'une foule pleine des petits hommes aux cheveux noirs. Cette translocation soudaine du « moi » m'a fait prendre conscience du fait que ce voyage au Japon serait différent de tous les autres²².

Cette dernière phrase semble être la clé pour comprendre la relation Moi-Eux présentée par Joanna Bator. Dans *L'Éventail japonais*, la rencontre avec l'altérité

19. [...] *Cielesnym dyskomfortem* [...], *Ibid.*, p. 17.

20. [...] *Translokacja ja* [...], *Ibid.*, p. 18.

21. L'expérience subjective que Joanna Bator rapporte de son voyage au Japon et qu'elle restitue dans *L'Éventail japonais. Retours* est, dans ce domaine, très proche de l'analyse de la relation « Moi et les autres », décrite par Gabriel Marcel dans son livre *Homo viator*. Cf. MARCEL, 1984, p. 17.

22. BATOR, 2011, p. 18.

(« Des corps différents : moi et eux²³ ») est décrite en termes universels, philosophiques. Le monde sensuel, c'est le monde dans lequel un autre homme existe, car grâce à un seul homme autre et à son altérité, mon monde de plaisir devient un monde ayant une signification. La rencontre avec l'Autre modifie ma relation antérieure avec le monde. Le « moi », dans une relation intelligente avec l'Autre, s'élève au-dessus de sa propre existence. En engageant de nouvelles relations avec l'Altérité, le sujet se distancie de lui-même en recherchant une conscience de soi complète :

*Raz po raz próbowałam bez powodzenia zlokalizować swoje „ja”,
coraz głębiej wsysane w tokijski labirynt bez wejścia i wyjścia. Przez cały
czas towarzyszyło mi wrażenie, że płynę pod prąd tłumu poruszającego
się według jakichś innych zasad niż te, które znam.* (Bator, 2011, p. 32)

J'ai essayé plusieurs fois, en vain, de localiser mon « moi », de plus en plus profondément aspiré par le labyrinthe de Tokyo, sans entrée ni sortie. Pendant tout ce temps, j'étais accompagnée du sentiment de nager à contre-courant d'une foule qui se mouvait selon des règles inconnues pour moi.

La relation Moi-Eux analysée par Joanna Bator est proche de la réflexion philosophique sur la relation entre Moi et l'Autre d'Emmanuel Lévinas dans *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (1961). Dans *L'Éventail japonais*, comme dans l'anthropologie de Lévinas, l'Autre reste pour Moi infiniment étranger parce qu'il est infiniment transcendant. Cependant, la relation avec l'homme autre et sa transcendance m'introduit à quelque chose qui n'était pas en moi. L'Autre est pour mon intellect mon premier maître, il force mon cerveau à changer, car un homme, dans un sens ontologique, c'est un être qui existe pour recevoir des enseignements, pour aller au-delà de lui-même, constamment, vers l'Autre. La compréhension la plus complète de l'Autre est possible grâce à la conversation, car l'essence du langage est d'établir une relation avec l'Autre²⁴.

23. *Inne ciała: ja i oni, Ibid.*, p. 13.

24. LÉVINAS, 1998, p. 227-241.

Bibliographie

Œuvres

BARTHES Roland, 2005 [1970], *L'Empire de signes*, Éditions du Seuil, Paris, 160 p.

BOUVIER Nicolas, 2001 [1975], *Chronique japonaise*, Éditions Payot, Paris, 227 p.

BATOR Joanna, 2004, *Japoński wachlarz* [L'éventail japonais], Wydawnictwo Twój Styl, Varsovie, 280 p.

BATOR Joanna, 2011, *Japoński wachlarz. Powroty* [L'Éventail japonais. Retours], Wydawnictwo WAB, Varsovie, 376 p.

BATOR Joanna, 2014, *Le Mont-de-sable* [*Piaskowa góra*, 2009], traduit du polonais par RASZKA-DEWEZ Caroline, Éditions Noir sur Blanc, Montricher, 432 p.

Critique

CASSIRER Ernst, 1971, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. STANIEWSKA A., Czytelnik, Varsovie, 358 p. [*An Essay on Man*. New Haven, Yale University of Press, 1944, *Essai sur l'homme*, trad. de MASSA Norbert, Paris, Minuit, 1975].

LEMECHA Magdalena, 2014, *Obrzędy przejścia we współczesnej Japonii* [Les rituels de passage dans le Japon contemporain], Wydawnictwo Wydziału Teologii UWM, Olsztyn, 158 p.

LÉVINAS Emmanuel, 1998, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci* [*Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, 1961] przeł. KOWALSKA Małgorzata, wstęp SKARGA Barbara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 397 p.

MARCEL Gabriel, 1984, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei* [*Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, 1945], przeł. LUBICZ Piotr, Instytut Wydawniczy Pax, Varsovie, 316 p.

SCHELER Max, 1987, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy* [*Schriften zur Soziologie und Weltanschauungslehre*, 1923/1924; *Problèmes de sociologie de la connaissance*, 1993], przeł. CZERNIAK Stanisław i WĘGRZECKI Adam, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 519 p.

TUBIELEWICZ Jolanta, 1986, *Mitologia Japonii* [La mythologie du Japon], Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsovie, 285 p.

WIELICHOWSKA Sara, 2013, *Ewolucja wizerunku męskiego homoseksualizmu w Japonii w kulturze, literaturze i tekstach prawnych od okresu Edo do czasów współczesnych* [Évolution de la représentation de l'homosexualité masculine au Japon, dans la culture, la littérature, et les textes juridiques, de l'époque Edo jusqu'à l'époque contemporaine], Wydawnictwo Kirin, Bydgoszcz, 152 p.

WOJCIECHOWSKI Bartosz T., 2013, *Dekodowanie ki. Językowa wizja świata wewnętrznego człowieka w japońszczyźnie* [Décodage du Ki. Vision langagière du monde intérieur de l'homme dans la culture japonaise], Wydawnictwo UJ, Cracovie, 346 p.

Joanna Bator est une écrivaine contemporaine, qui jouit ces dernières années d'une popularité grandissante non seulement auprès des lecteurs, mais également auprès de la critique. En tant qu'anthropologue et lauréate des bourses de la Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) ainsi que de la Japan Foundation, elle s'est rendue à Tokyo à trois reprises. Publié en 2004 (réédition en 2011), *Japoński wachlarz* [*L'Éventail japonais*] est le fruit de ces voyages asiatiques. *L'Éventail japonais* constitue la trace personnelle et subjective de l'expérience de l'altérité culturelle vécue par une Européenne, une écrivaine polonaise, pendant la durée de son lectorat à l'Université de Tokyo. Dans ce livre, Joanna Bator recourt à une technique de création originale qu'elle appelle *zuihitsu*, autrement dit « en suivant le pinceau ». Le livre constitue dès lors une sorte de collection ou ensemble d'images de voyage dont émerge une image du Japon.

Mots-clefs : Joanna Bator, *L'Éventail japonais*, littérature polonaise du XX^e siècle, Roland Barthes, Emmanuel Lévinas, Asie.

Polish writer in Asia: The Japanese Fan by Joanna Bator

Joanna Bator is a contemporary writer, who has in recent years become increasingly popular not only among readers but also with critics. As an expert of culture and a scholarship winner of the Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) and the

Japan Foundation, she visited Tokyo three times. Published in 2004 (reprint 2011), Japoński wachlarz [The Japanese Fan] is the result of Bator's Asian travels. The Japanese Fan is a personal and subjective recording of the experience of cultural otherness that feels an European, Polish, writer while working as a lecturer at the University of Tokyo. In this book, Joanna Bator use an original creative technique she calls: zuihitsu, "as the brush guides." The book constituted a sort of collection or set of travel pictures from which emerges an image of Japan.

Keywords: Joanna Bator, The Japanese Fan, 20th Century Polish Literature, Roland Barthes, Emmanuel Lévinas, Asia.

Polscy pisarze w Azji : Japoński wachlarz Joanny Bator

Joanna Bator jest współczesną pisarką polską, która w ostatnich latach nie tylko cieszy się rosnącą popularnością wśród czytelników, ale jest też doceniana przez krytyków literackich. Jako kulturoznawca i naukowiec trzykrotnie przebywała w Tokio jako stypendystka JSPS (Japan Society for the Promotion of Science) oraz Japan Foundation. Efektem azjatyckich podróży Joanny Bator jest książka Japoński wachlarz, wydana po raz pierwszy w roku 2004, wznowiona w roku 2011 w wersji uzupełnionej i poszerzonej pod tytułem Japoński wachlarz. Powroty. Japoński wachlarz Joanny Bator to książka, która stanowi osobisty i subiektywny zapis doświadczenia kulturowej inności, jakiego doznaje Europejka, polska pisarka, podczas swojej pracy wykładowcy na uniwersytecie w Tokio. Na uwagę zasługuje oryginalna technika twórcza zastosowana w książce, według słów Joanny Bator Japoński wachlarz kreślony jest wzorem zuihitsu – tj. tak, „jak pędzel prowadzi”. Książka stanowi zatem rodzaj kolekcji obrazków z podróży, z których wylania się zapamiętany przez autorkę wizerunek Japonii.

Słowa kluczowe: Joanna Bator, Japoński Wachlarz, Literatura polska XX wieku, Roland Barthes, Emmanuel Lévinas, Azja.

À Suwalki en Pologne et au Canada. Tziganes, Indiens, métis et êtres hybrides. Du cliché de l'étranger à l'hybridité exilique constitutive de la condition humaine

Piotr Bilos

► **To cite this version:**

Piotr Bilos. À Suwalki en Pologne et au Canada. Tziganes, Indiens, métis et êtres hybrides. Du cliché de l'étranger à l'hybridité exilique constitutive de la condition humaine. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200385

HAL Id: hal-03200385

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200385>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



À Suwałki en Pologne et au Canada. Tziganes, Indiens, métis et êtres hybrides. Du cliché de l'étranger à l'hybridité exilique constitutive de la condition humaine

Piotr BILOS
Inalco

Dans *Exil et modernité* (Bilos, 2012), j'interrogeais la façon dont un exil de nature initialement, semblait-il, géo-politique, et impliquant la rupture physique avec la culture (nationale) des origines, s'associait au phénomène de l'exil moderne tel que le concevait par exemple Emmanuel Kant (renoncement à la patrie de l'enfance au bénéfice de l'édification d'une société qui se voudra rationnelle). Cet exil avait pour corollaire des stratégies d'écriture novatrices (journaux et essais principalement), lesquelles venaient assouplir la dichotomie patrie/société née des Lumières avec le dessein de dépasser celle-ci. Dans cette perspective, le sujet scripteur se voyait imposer un éloignement du « pays » des origines lui donnant la possibilité de se reconstruire au sein de l'espace d'arrivée mais aussi en décalage par rapport à celui-ci.

Cet article, d'une façon plus ciblée, interroge deux ouvrages qui, s'ils adoptent eux aussi l'altérité comme objet d'exploration et opèrent – pour ainsi dire – en situation d'altérité, sont portés par un sujet scripteur qui, apparemment, ne tombe pas lui-même sous le coup de l'exil : libre de ses mouvements, c'est en vertu d'une décision pleinement volontaire qu'il orchestre sa rencontre avec l'altérité. Néanmoins, le décentrement du point de vue, force motrice du projet d'écriture lui-même, s'avère indissociable dans les deux cas d'une fréquentation tous azimuts et prolongée de l'autre, laquelle a pour effet de remettre en question les clichés

et les clivages hérités de la culture d'appartenance ou produits tout simplement par l'ignorance. Certes, le sujet scripteur s'immerge dans la vie de communautés étrangères (de son point de vue), en tant qu'observateur appartenant à un cadre de référence externe (du point de vue de ces communautés), mais l'empathie tout autant que le regard critique qu'il porte sur elles, le *déportent* vers des problématiques telles que le brouillage des frontières et le métissage ainsi que l'hybridité. Ainsi, il est amené à prendre ses distances à l'égard de ce que l'on pourrait nommer une logique binaire essentialiste. Vouloir fréquenter l'autre, chercher à le comprendre tout en gardant les yeux ouverts sur ce qui sera perçu comme des défauts ou des faiblesses, cette aventure ne laisse pas indemne.

Les « voyages » initiatiques (l'un réel et géographique, l'autre davantage mental et né de la fréquentation sur place de communautés allogènes) auquel cet article se réfère, tout en faisant ressortir la valeur opératoire de la frontière entre le chez-soi et l'autre, déstabilisent celle-ci et ouvrent les vannes à une compréhension de la condition humaine en tant qu'exilique dans un sens qui rejoint les réflexions d'Edward Saïd (Saïd, 1996, p. 68-69) :

Métaphysiquement parlant, l'exil est pour l'intellectuel un état d'inquiétude, un mouvement où, constamment déstabilisé, il déstabilise les autres. Pas plus qu'il ne lui est possible de revenir en arrière et de retrouver la stabilité de son « chez-soi », il ne peut davantage, hélas, se reconnaître pleinement dans son nouveau pays » ; « aux limites de la pathologie », l'intellectuel fait de son exil « un lieu d'existence à part entière, fût-il provisoire ».

Le premier ouvrage, *Chyba za nami nie traficie* [Je doute que vous parveniez à nous suivre, Milewski, 2013] est un recueil de quatorze « récits tziganes » de Jacek Milewski ; son auteur, un Polonais, a cofondé et dirigé l'unique école bilingue romani-polonais dans son pays (de 1993 à 2009)¹. Milewski élabore des fictions

1. Comme l'indique Jacek Milewski dans un entretien paru dans un bulletin spécialisé dédié aux Tziganes polonais, cette école se distinguait des nombreuses classes roms existant dans tout le pays, adossées à des établissements scolaires publics standards. Ces dernières ont été supprimées en 2008 par le ministère inquiet des risques de « ghettoïsation ». L'école de Suwałki, elle, constituait une entité parfaitement autonome. Selon Milewski, le problème de la scolarisation des élèves tziganes s'avère particulièrement complexe. Quels que soient les avantages liés à l'assimilation, celle-ci entraîne à terme le risque d'une perte de leur identité culturelle. Milewski, pour sa part, a commencé à fréquenter les Tziganes à partir de 1992, lorsqu'après des études de théologie à Varsovie, il rejoint sa ville natale de Suwałki (ville de l'extrême nord-est de la Pologne actuelle) et découvre, grâce au père Jerzy Zawadzki,

censées dire la vérité et s'il se réserve le droit de lâcher la bride à son imagination, il n'a de cesse d'exploiter les observations récoltées au cours de sa longue fréquentation des différents milieux tziganes polonais ainsi que sa connaissance intime de cette culture allogène et de son histoire². Ces récits n'obéissent pas à un schéma unique, et l'ensemble revêt une allure résolument polymorphe. Le cycle tzigane milewski favorise la narration à la troisième personne tout en autorisant l'apparition occasionnelle d'un « je », *alter ego* de l'auteur dont la fonction principale reste toutefois la mise en valeur des personnages tziganes. Ce qui ressort également est l'oralité truculente des échanges dialogués³ et le lyrisme des parties narratives⁴ pouvant s'associer à la poétique des contes de fées. Un autre composant

l'analphabétisme des enfants tziganes, lesquels ne fréquentent pas l'école. C'est alors que naît l'idée d'une école adaptée à leurs besoins. Progressivement, Milewski s'immerge dans ce milieu jusqu'à y découvrir une vocation. Voir MILEWSKI, 2014.

2. Je traduis toutes les citations provenant des ouvrages de Fiedler et Milewski.

3. Milewski a pris le parti d'utiliser le polonais dans les dialogues, mais il émaille ceux-ci de phrases retranscrites à partir du dialecte romani de la communauté Polska Roma, la plus ancienne installée en territoire polonais, la plus attachée aux traditions et conservatrice dans ses comportements. Alors qu'une partie des Tziganes tend à perdre l'usage de leur langue, ceux de la région de Suwałki où Milewski a fondé son école parlent majoritairement le dialecte, lequel reste vivace au sein de cette communauté en général. En réponse à ma question, Milewski affirme que les Tziganes Polska Roma parlent le dialecte mais emploient à l'occasion des termes polonais (bien que déclinés à la façon romani), surtout lorsqu'il s'agit de termes dénotant des réalités nouvelles non prises en charge par le dialecte. Cela signifie que les proportions polonais-dialecte romani telles qu'elles apparaissent dans le livre (au bénéfice du polonais) sont en raison inverse de ce que l'on observe dans la réalité.

4. Dans le récit intitulé « Bonne nuit les enfants » [*Dobranocka*], lorsqu'un grand-père endosse le rôle du conteur-narrateur et entreprend de raconter « la geste » des Tziganes à ses petits-enfants à l'heure du coucher, son récit se charge de lyrisme. Les phrases adoptent un rythme musical, travaillées par l'influx vital d'un discours visant à suspendre le temps extra-verbal, apaiser les souffrances et, au bout du compte, apprivoiser la mort, puisque après avoir évoqué le voyage en tant qu'expérience de contact privilégié avec le monde, les différentes activités professionnelles des Tziganes (notamment à la cour du roi Jean Sobieski), le récit bifurque vers le « Porajmos », c'est-à-dire l'Holocauste des Tziganes. Le lecteur apprend alors que la scène se passe à Berlin (bien que les protagonistes soient des Tziganes polonais) et s'achève sur une note philosophique et empreinte de merveilleux : alors que les enfants savourent enfin la paix du sommeil, la lune reprend le fil du récit et s'adresse en polonais au grand-père en ces termes : « Tu n'as pas lu Andrzej Bobkowski, mais après toutes ses années, tu devrais savoir que les Allemands nous ont pardonné tout ce qu'ils nous ont infligé ; rien de sert de se fâcher/*Nie czytałeś Andrzeja Bobkowskiego, ale po tylu latach powinieneś wiedzieć, że Niemcy nam wybaczyli wszystko, co nam zrobili – nie ma co się gniewać* », MILEWSKI, 2013, p. 144.

essentiel est la satire tantôt empathique, tantôt distanciée et mordante (ayant pour cible des comportements politiques inappropriés, qu'ils émanent de milieux non tziganes, tziganes ou d'individus pour lesquels cette étiquette est surtout un moyen commode pour tirer profit des aides proposées par les pouvoirs publics). Le second ouvrage, quant à lui, se rapporte à des communautés et des espaces considérés comme « lointains », en l'occurrence, le Canada et ses forêts peuplées d'Indiens, que l'auteur explora dès les années 1930. *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada qui sent bon la résine] d'Arkady Fiedler se présente sous la forme d'une trilogie⁵ regroupant des récits de voyage et des reportages littéraires publiés pour la première fois en 1935 et réédités à de multiples reprises par la suite⁶. Cet ouvrage a été traduit en neuf langues étrangères, mais pas en français⁷. Cette fois-ci, le « je » scripteur est présent de manière explicite, et ce sont ses activités qui constituent le fil permettant d'enfiler les épisodes successifs.

Les deux écrivains, chacun à sa manière, deviennent des exilés, en ce sens qu'ils se déplacent – qu'importe que chez eux ce soit délibéré (on pourra parler d'exil volontaire) – en dehors de leur groupe d'appartenance, d'où résulte une contestation des cadres de représentation de celui-ci. Tous deux, ils visent à créer d'autres cadres, des cadres autres, à la faveur d'une expérience commune avec l'autre/(l')étranger, de fréquentation directe de cet autre. Dans les deux cas, la découverte de l'altérité progresse le long d'un axe qui est celui de l'exil par rapport à sa communauté d'appartenance et ses cadres de représentation, voire ses mécanismes d'exclusion. Notons toutefois que les visions stéréotypées sont réversibles et que les deux écrivains ont conscience que les Indiens, d'un côté, et les Tziganes, de l'autre, ont élaboré des concepts qui leur servent à se couper de « leurs » étrangers : les « gadje » et les « visages pâles ». Chez les deux écrivains, la fréquentation de l'autre suscite une représentation de celui-ci en tant qu'être multiple, à bien des égards hybride, chez qui la pluralité s'avère constitutive aussi bien à travers l'histoire

5. L'exploration de l'espace canadien est scandée en trois étapes, à l'origine d'une division de l'ouvrage en trois grandes parties intitulées respectivement : « Il commence à sentir bon » [*Zaczyna pachnieć*], « L'excursion » [*Wyprawa*] et « Un paradis pour les chasseurs » [*Raj myśliwski*].

6. La première réédition du *Canada qui sent bon la résine* affranchie de la censure communiste et intégrant les ajouts apportés par l'auteur au fur et à mesure des rééditions successives encore censurées ne voit le jour qu'en 2009, soit – finalement – à peine quatre ans avant la publication de l'ouvrage de Milewski. FIEDLER, 2009.

7. En 1974 (dernières données disponibles consultées), les ouvrages de Fiedler avaient été traduits en 23 langues. Voir : <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/988376,Arkady-Fiedler-Bylem-wielkim-marzycielem>.

que dans l'instantanéité. D'autre part, cet autre révèle son potentiel de proximité au sein même de l'altérité. Né du franchissement des frontières, l'exil invite à déstabiliser celles dans lesquelles a tendance à s'enfermer l'espace natal, domestique et familier par rapport à un « étranger » dont ne sait pas grand-chose sinon qu'il s'oppose au « nous », il devient un moyen permettant d'échapper à la logique binaire et essentialiste adoptée par les collectivités vivant sur le mode de la séparation et du refus de coopérer. Dès lors, l'écrivain et, à sa suite, le lecteur autochtone qui reste le destinataire principal, projeté et « sous-jacent » de ses textes, sont amenés à relativiser la frontière séparant l'altérité du chez-soi et à s'interroger sur les limites de la stabilité ontologique des identités respectives. Ce que ces ouvrages découvrent, n'est-ce pas – au bout du compte – une forme d'égalité des hommes vis-à-vis d'une condition exilique intrinsèque et transfrontalière ?

Aussi bien chez Fiedler que chez Milewski, le projet littéraire, qui s'origine dans la décision prise par le sujet-scripteur de s'extraire en dehors de sa communauté d'appartenance en vue de (ré)apprendre à vivre auprès d'étrangers (et dans une certaine mesure avec eux), devient le vecteur de la mise en forme de cette dimension essentielle.

Notre étude va donc privilégier une problématique à deux volets. Tout d'abord, nous partirons du constat que les deux ouvrages développent leurs architectures respectives à partir de la figure centrale incarnée dans le désir d'approcher un groupe de dominés sur le plan symbolique, matériel, social et historique. Sur ce plan, le regard des deux écrivains sur les autochtones et allogènes dominés s'avère étonnamment proche.

Toutefois, aussi bien les Tziganes que les Indiens ainsi que les autres groupes dominés et minoritaires n'incarnent pas uniquement une forme d'altérité et d'étrangeté ; leur existence plonge ses racines dans un mode de vie et des cultures jugés archaïques et démodés selon les normes de la société occidentale moderne. Se rapprocher d'eux signifie donc non seulement s'ouvrir à une altérité dominée, mais aussi, d'une certaine manière, faire marche arrière par rapport aux progrès de la civilisation. Ainsi, le sujet de la fréquentation des groupes de dominés mène directement à la dernière partie dédiée au questionnement sur les rapports nature/ progrès qui est l'autre grande problématique autour de laquelle les deux ouvrages gravitent. Faut-il en conclure que Fiedler et Milewski font l'apologie exclusive du retour à un mode de vie naturel et traditionnel qui serait une manière d'enrayer les dysfonctionnements et les désastres causés par des sociétés engagées sur la voie de la modernisation et du progrès technique ?

Mais il y a plus : puisque le « je » scripteur (ou l'auteur) a adopté le principe d'une sortie en dehors de l'espace originel d'appartenance, ne serait-ce que parce qu'il souhaite enrichir sa communauté d'une connaissance plus juste d'un étranger

relégué jusque-là dans le brouillard, on comprend pourquoi les deux écrivains, par-delà les seuls Indiens ou Tziganes, accordent une importance capitale à ceux que l'on pourrait qualifier d'autres au second degré : des autres par rapport à ces premiers autres que sont les Tziganes et les Indiens eux-mêmes. Tout d'abord, les métis, ensuite toutes sortes d'êtres hybrides, ceux à qui eurent à essuyer l'accusation de renégats, de traîtres ou qui font figure d'excentriques, d'originaux. Bref, nous retrouvons ici la figure de l'*outsider* dont parle Saïd, une composante essentielle, selon lui, du statut de l'intellectuel, *outsider* et exilé à la fois.

Plus fondamentalement, on en arrive à se demander si la découverte de l'hybridité ne contient pas une valeur opératoire universelle : elle affecte les communautés dominées aussi bien que les groupes dominants, quand bien même ces groupes pourraient refuser de le reconnaître.

C'est pourquoi la partie centrale de cette étude se focalise, par-delà la rencontre entre l'auteur et les minorités dominées du Canada telles qu'Indiens, métis et Français, sur un personnage intermédiaire et problématique lui-même : le guide-trappeur, ermite Stanislaw, compagnon de route que s'est choisi Fiedler. Stanislaw, c'est l'Européen, le blanc, le Polonais devenu canadien qui s'est réinventé à partir d'éléments qui, au départ, signifiaient l'étrangéité et la non-appartenance ; son expérience, exemplaire, condense ce que les deux écrivains ont chacun voulu explorer et faire ressortir, à savoir la tendance au métissage et à l'hybridation propre à chaque population en vertu de la pente exilique de l'expérience humaine. Ces individus hybrides incarnent de la façon la plus tangible la déstabilisation du bel ordonnancement des frontières préétablies entre le chez-soi et l'étranger. Or c'est (aussi) cette déstabilisation que souhaitent offrir en représentation à leurs lecteurs ces deux écrivains.

Notre étude ne sera donc pas comparative au sens où par comparaison il faudrait entendre une « étude contrastive », parce que ces deux ouvrages loin de s'opposer, de s'écarter l'un de l'autre, ont été « rapprochés » précisément parce qu'ils développent une optique commune en vertu de laquelle ils se complètent l'un l'autre.

Une logique qui échappe au binarisme et marquée par l'hybridité

Ce qui rapproche le plus efficacement l'ouvrage de Fiedler et celui de Milewski est que tous les deux privilégient l'optique d'un regard, à la fois compréhensif et distancié, qu'un observateur venu du dehors, appartenant lui-même à un groupe ethnique qui le rapproche des dominants, porte sur des communautés que le cours de l'histoire a eu pour effet d'aliéner, de déposséder d'un chez-soi auquel s'identifier et qui se retrouvent marginalisées face à des cultures dominantes, voire colonisatrices.

Arrêtons-nous un instant sur cette notion de « chez-soi ». Quelqu'un pourrait en effet objecter que celle-ci n'est que difficilement transposable à des communautés perçues comme essentiellement nomades telles que les Indiens ou les Tziganes. C'est l'occasion de remarquer qu'un tel cliché représente une première manière d'opposer les « dominés » et/ou les « minoritaires » aux « dominants ». Ainsi, on sera sensible à la façon dont les deux auteurs abordent cette question avec l'intention de contester la rigidité de l'opposition ; à les lire, il devient évident que cette question de la sédentarité/sédentarisation a connu plusieurs phases, autrement dit, qu'elle revêt une dimension historique, et que de surcroît, quelle que soit l'époque considérée, aussi bien les allogènes que sont les Tziganes ou les autochtones minorisés que sont les Indiens, ces deux communautés ont toujours cultivé la notion de chez-soi et que leurs liens avec un mode de vie sédentaire sont beaucoup plus importants que ce qu'on pourrait penser.

Fiedler évoque cette question à propos des Iroquois et son rappel historique s'effectue en trois temps, au moins (Fiedler, 1973, p. 74-75) :

Budowali wielki osiedla i zajmowali się rolnictwem, lecz mimo to wojownicy spędzali większą część życia na koczowniczym rozbójnictwie.

Ils construisaient de grands villages et pratiquaient l'agriculture, mais malgré cela, leurs guerriers consacraient l'essentiel de leur temps au brigandage nomade.

[...] Nie zawsze byli silni i bitni. Zachowane tradycje i inne źródła pozwalają przypuszczać, że jeszcze na początku XVI wieku ojczyzna ich były lasy na północ od rzeki Św. Wawrzyńca. W pewnym okresie ulegli tam przemocy Algonkinów, którzy ich sobie podporządkowali, bądź też częściowo wyparli na południe.

Les Iroquois n'avaient pas toujours été puissants et combattifs. Les traditions conservées et d'autres sources permettent de supposer qu'au début du XVI^e siècle encore, leur patrie se trouvait dans les forêts au nord du fleuve Saint-Laurent. À une certaine période de leur histoire, ils y succombèrent à la violence des Algonquins qui soit les soumièrent, soit les contraignirent à se replier vers le sud.

Zjawisko pozornie niezrozumiałe [...] a jednak prawdziwe. Nad Irokezami najzuchwalszymi i najbardziej męskimi Indianami panowały kobiety. Matrony doszły do takiego znaczenia, że one

wpływały na mianowanie wodzów. Do nich należała ziemia, ognisko, dom, wszelki sprzęt i wszelka zdobycz.

C'est un phénomène en apparence incompréhensible [...] et pourtant authentique : ce sont les femmes qui régnaient sur les Iroquois, les plus téméraires et les plus virils des Indiens. Les matrones avaient acquis une telle importance qu'elles influèrent sur le choix des chefs. Ce sont elles qui possédaient les terres, les foyers, les maisons, tous les équipements et toutes les choses acquises en butin.

Ces quelques extraits se référant aux temps passés suffisent à montrer comment Fiedler *problématise* la question du rapport à la terre et au chez-soi, à une « patrie » lorsqu'il dépeint les Indiens. Ici, nous apprenons que le mode de vie sédentaire n'avait pas été étranger aux Iroquois et lorsque les hommes se trouvaient accaparés par la guerre, les femmes exerçaient le rôle de gardiennes du foyer. De plus, Fiedler ne manque pas d'insister sur la dépossession de leur « patrie » septentrionale dont cette tribu fit l'objet par le passé ; c'est un élément intéressant, d'une part parce qu'il indique qu'en effet, les territoires dont les Iroquois revendiquaient la possession étaient assimilés à un « chez-soi » (souvenons-nous de la citation d'Edward Saïd) situé dans les forêts au nord du fleuve Saint-Laurent, d'autre part, parce qu'il constitue une allusion discrète à l'histoire de la nation dont Fiedler est issu : la perte que les Polonais eurent à déplorer de leur propre État tout au long du XIX^e siècle. C'est un élément de rapprochement et d'identité entre les Iroquois et ce « visage pâle » d'un type particulier puisqu'il est le représentant d'une nation victime de la colonisation.

Les extraits cités renvoyaient à l'histoire, mais l'essentiel du récit de Fiedler concerne le présent et s'attache à dépeindre les conditions de vie dans lesquelles les Indiens vivent actuellement (en 1935). De ce point de vue, on retiendra deux moments de l'ouvrage qui insistent sur leur mode de vie *désormais sédentaire*. Dans le premier passage, l'auteur nous emmène à Caughnawaga, une banlieue de Montréal située sur la rive droite du fleuve Saint-Laurent où sont installés les descendants d'anciens guerriers Iroquois ; dès le premier voyage de Fiedler effectué dans les années 1930, ils vivent surtout des aides de l'État et des touristes auprès desquels ils se livrent à une forme indirecte de mendicité (recevant des gratifications en argent de la part des Américains surtout, très friands de la camelote qu'ils proposent et toujours prêts à récompenser d'une poignée de dollars la possibilité de se faire prendre en photo aux côtés d'un guerrier menaçant ou d'une belle Indienne). Comme on peut le voir à partir de cet exemple, la sédentarité n'entraîne pas une amélioration automatique des conditions de vie. Le second passage concerne une

autre communauté d'Indiens, les Cris (ou Eeyou) installés plus au nord, au bord du lac Obijuan/Obedjivan⁸ dans un village construit autour d'un poste ou comptoir de traite de la Hudson's Bay Company. Fiedler et son guide Stanisław sont ébahis de découvrir ce village imposant après avoir parcouru plusieurs jours d'affilée des territoires entièrement vierges de toute présence humaine. Les Indiens y utilisent sans réticences les bienfaits de la technologie, et Fiedler relève avec humour qu'à cet endroit, il semblerait qu'ils se déplacent uniquement en bateau à moteur alors que les blancs (c'est-à-dire lui-même et son compagnon) sont condamnés à faire usage de leurs bras pour ramer ; cette observation humoristique est due au fait qu'avant d'accoster, leur canoë croise coup sur coup deux bateaux à moteur conduits par des Indiens (le premier conducteur, interrogé par Fiedler, a juste le temps de répondre qu'il en est le propriétaire avant de filer à toute allure), mais elle doit également être comprise comme faisant pendant à l'image de décadence sociale projetée par les Iroquois de Caughnawaga. On apprendra plus tard que ce village est approvisionné chaque jour par un hydravion et que seuls deux blancs y vivent, Mr. Frankland, l'agent de la HBC, et une enseignante, une Française, femme d'un certain âge alors déjà.

Chez Milewski, la question de la sédentarité et du rapport au chez-soi, semble, au premier abord, plus discrète. Il est vrai qu'il y a des raisons objectives qui permettent d'associer les Tziganes, bien plus fermement encore que les Indiens, au nomadisme. À cet égard, le titre même (certes polysémique) *Je doute que vous parveniez à nous suivre* s'avère éloquent et on remarquera que le recueil contient des passages faisant l'apologie de la vie nomade et permettant de justifier celle-ci (Milewski, 2013, p. 136) :

Gadże nigdy nas nie lubili. Bo jak można lubić tych – powiadają – co wszędzie zachowują się jak u siebie? A przecież my jak ptaki. Nie takie, co w klatce śpiewają na rozkaz, na zadanie wyuczona melodie, piosenkę. Nie jak gołębie – głupie ptaszyska, co bez wytchnienia gnają tam, gdzie im kazali, ale jak te ptaki, co same sobie trasę lotu wyznaczają, przelatują z drzewa na drzewo, z lasu do lasu, a gdy groźna zima idzie, odlatują tam, gdzie cieplej i bezpiecznej.

8. Le nom de ce lac a connu des variations d'orthographe importantes. Fiedler utilise l'orthographe « Obidjuan » forme altérée d'« Obedjivan » dont la transcription dans la langue atikamekv standardisée est : « Opitciwan ». Cette appellation provient des racines *oba* ou *obe* signifiant « détroit », et *djwan* correspondant à « courir ». Ainsi, elle peut être traduite par « courant du détroit ».

Les Gadje ne nous ont jamais aimés. « Comment aimer en effet ceux qui se comportent partout comme s'ils étaient chez eux ? », ont-ils coutume de dire. Pourtant, nous sommes semblables aux oiseaux. Pas à ceux qui, enfermés dans une cage, entonnent à la demande, une mélodie, une chanson apprise par cœur. Pas aux pigeons, ces oiseaux stupides qui courent à perdre haleine là où on leur ordonne d'aller, mais comme les oiseaux qui choisissent de leur plein gré leur trajectoire de vol, vont d'un arbre à l'autre, d'une forêt à l'autre et, à l'approche d'un hiver vigoureux, s'envolent là où il fait plus chaud et où ils seront plus en sécurité.

Néanmoins, on remarquera tout d'abord que Milewski, sur un mode qui est à la fois poétique et philosophique, assouplit l'opposition entre itinérance et sédentarité : « La route avait fini par devenir leurs racines⁹ » (Milewski, 2013, p. 133).

De même, Milewski, qui connaît parfaitement l'histoire des Tziganes polonais, garde en souvenir le décret de sédentarisation imposé en 1964 par le pouvoir communiste, mais aussi les différentes politiques entreprises depuis 1989 visant à la fois à promouvoir la sauvegarde de l'identité, de la langue et de la culture des Roms et leur insertion dans la société polonaise (voir note 18). Mais il y a plus. On peut interpréter le recueil *Je doute que vous parveniez à nous suivre* comme entièrement sous-tendu par la recherche, ayant un caractère à la fois drôle et mélancolique, d'un chez-soi. Les anecdotes et les histoires rapportées, adaptées et transformées par Milewski traitent toutes de l'exil, de la chaleur (parfois perdue) du foyer, des tentatives de rétablir les liens perdus avec la communauté, voire la communauté elle-même. Le récit « Bonne nuit les enfants » fait allusion à l'époque reculée et enveloppée d'un brouillard que les historiens s'efforcent encore aujourd'hui de dissiper, celle ayant précédé le départ d'Inde ; elle était marquée par la sédentarité (Milewski, 2013, p. 134) :

Szczęśliwie im się żyło w tych Indiach naszych kochanych. W zgodzie z sąsiadami, uprawiając roślinki, hodując zwierzęta, ptasiego mleka tylko im brakowało. A może nawet i nie. Gdyby byli zmęczeni, siadali sobie w południe pod palmami, chłodząc nogi w morzu, w oceanie wielkim i popijali mleko ze ściętych z krzaka kokosów. A

9. *Aż wkorzenieli się w drogę.*

zagryzali ananasem, brzoskwinia soczystą rosnącą na wyciągnięcie ręki. Winogronami, chałwą i melonem. Pili palmowe wino, tańczyli i śpiewali przy ogniskach. I śmiali się do gwiazd, co wesolo mrugały do nich i przyjaźnie.

Żyło im się jak w raju, aż nadeszły złe czasy. Dlaczego? Roznie powiadają.

Ils avaient vécu heureux dans cette Inde bien aimée. En harmonie avec leurs voisins, en cultivant des plantes, en élevant des animaux, il ne leur manquait que « les p'tits laits d'oiseaux », notre guimauve polonaise. Ou peut-être même pas. Quand ils étaient fatigués, ils s'asseyaient à midi sous les palmiers, en rafraîchissant leurs jambes dans la mer, dans un immense océan, et ils buvaient du lait de noix de coco cueillies dans des arbustes. Ce lait, ils l'accompagnaient d'un ananas, d'une pêche juteuse qui poussait là, à portée de main. De raisins, d'un morceau de halva et d'un melon. Ils buvaient du vin de palme, ils dansaient et chantaient autour d'un feu. Ils riaient en s'adressant aux étoiles qui leur clignaient de l'œil amicalement.

Ils vécurent comme au paradis jusqu'à ce que le mauvais temps vienne. Pourquoi ? On raconte à ce sujet toutes sortes de choses.

Dans la péripétie finale, où sont évoquées les circonstances du génocide tzigane durant la Seconde Guerre mondiale, on apprend que ce monologue provient d'un récit oral qu'un grand-père adresse à ses petits-enfants, et, par le biais d'une lune parlant polonais dans le ciel au-dessus de Berlin, on en déduit que les personnages sont des Tziganes polonais en proie à la nostalgie de la Pologne, ce qu'avait déjà indiqué la référence citée ci-dessus aux « p'tits laits d'oiseaux », guimauve typique de ce pays. Plus généralement, tous ces récits nous montrent des Tziganes extrêmement sensibles aux liens familiaux et à l'idée de foyer, quant au premier récit « Konopnicki et les autres », il permet de rattacher les protagonistes à un lieu précis sur la carte de la Pologne auquel ils se montrent eux-mêmes très attachés, la ville de Suwałki qui revêt une importance particulière pour l'auteur puisque c'est là qu'il a codirigé de 1993 à 2009 une école tzigane.

Ainsi, les deux ouvrages font glisser les Tziganes et les Indiens en dehors de l'opposition sédentarité/nomadisme ; c'est là une première façon de brouiller la frontière, par essence, binaire et dualiste, qui, dans une vision stéréotypée, oppose ces groupes de minorités dominées aux groupes dominants. De fait, la non-sédentarité a longtemps été utilisée comme une arme de propagande contre ces groupes. Il est important de noter que sur ce plan, l'approche des deux écrivains coïncide

avec les recherches récentes menées sur ces populations. Jolanta Drużyńska, dans *Ostatni tabor* [Le dernier convoi de roulottes], rapporte sur ce point les propos d'un sculpteur et poète tzigane polonais célèbre, Karol Parno Gierliński :

— *Ta nasza wędrówka to była wielowiekowa tradycja – podkreśla Karol Parno Gierliński. — Ja miałem w rodzinie cyrkowców i często rozmawialiśmy na ten temat, bo życie cyrkowca też polega na ciągłym przemieszczaniu się. Nasze koczownictwo wynikało raczej z konieczności, jakie nam w Europie stworzono. [...] Tam, gdzie były warunki, gdzie mogliśmy się zatrzymać na dłużej, to myśmy zostawali na stałe. Nasze chęci do koczownictwa wzbudzały raczej różne dekrety antycygańskie. Więc można powiedzieć, że to wędrowanie, koczownictwo było już od początku wymuszone. Do dziś mamy całe wioski czy miasteczka na Balkanach zamieszkałe przez Romów, którzy już nie pamiętają od którego pokolenia prowadzą osiadły tryb życia. Podobnie w Szwecji czy w Anglii nigdy nie było zakazu koczownictwa, a i tak większość prowadzi osiadły tryb życia.* (Drużyńska, 2015, p. 48)

— Notre voyage s'inscrit dans une longue tradition, souligne Karol Parno Gierliński. Dans ma famille, il y avait des gens du cirque et nous évoquions souvent ce sujet, car la vie du cirque repose sur des déplacements constants. Notre nomadisme résulte plutôt de choses qui nous ont été imposées en Europe. [...] Là où les conditions s'y prêtaient, où nous pouvions rester plus longtemps, nous nous fixions. Ce sont les divers décrets anti-tziganes qui nous ont poussés à adopter une vie nomade. Ainsi, on peut dire que cette itinérance, ce nomadisme ont été depuis le début forcés. À ce jour, nous avons des villages ou des bourgades entières dans les Balkans habités par des Roms qui ne savent plus à partir de quelle génération ils mènent un mode de vie sédentaire. De même, en Suède et en Angleterre, le nomadisme n'a jamais été interdit et, pourtant, la majorité mène une vie sédentaire.

À cela s'ajoute que le peuple ancestral installé au nord de l'Inde au v^e siècle, qui avait franchi les montagnes afghanes et rejoint les Balkans, était en effet, à l'origine sédentaire. De même, les chercheurs qui redécouvrent l'extraordinaire diversité des Indiens d'Amérique du Nord et de leur mode de vie font remarquer que c'est l'arrivée du cheval importé par les Européens qui intensifia la pratique du nomadisme, car le cheval permettait de traquer le bison sur de plus longues

distances. Auparavant, il était fréquent que les Indiens fussent sédentaires ou simplement semi-nomades (tels les Anasazis du sud-ouest de l'Amérique du Nord)¹⁰. De plus, différents groupes d'intérêts aux États-Unis et au Canada ainsi que les hommes politiques ont pendant longtemps contribué à répandre le mythe selon lequel les peuples indigènes d'Amérique du Nord avaient une compréhension limitée et assez floue des droits de propriété, en particulier de ceux relatifs à la terre. Les recherches récentes conduisent à réviser totalement ce jugement¹¹.

L'espace canadien : subdivisions et antagonismes

Arkady Fiedler, attentif à scruter en vis-à-vis les péripéties historiques et les réalités contemporaines, est amené à montrer les limites d'une opposition simplement binaire et duale entre blancs et Indiens ou « Premières Nations » [*First nations*], terme sous lequel il arrive qu'ils soient aujourd'hui désignés de manière officielle. Plus exactement, son exploration méthodique de l'espace canadien tend à démontrer que l'opposition binaire et duale Indiens/hommes blancs ou « visages pâles » ne fonctionne qu'à un certain niveau de la réalité. Le récit fiedlerien, d'emblée, fait basculer le dualisme originel dans ce que l'on pourrait appeler la topographie d'une logique hybride. De fait, si son récit remonte la pente du temps, les références les plus lointaines restent indissociables des expéditions européennes ; abstraction faite du viking Erikson évoqué brièvement, le curseur du temps ne démarre qu'à la toute fin du XV^e siècle et l'expédition de Jean Cabot et ne s'affirme véritablement qu'au début du XVII^e siècle avec l'établissement des premières, encore modestes, colonies. La conséquence de cette optique « post-colombienne » est que l'espace canadien donné à voir par Fiedler est façonné par une constellation de communautés nombreuses et très variées. Quant au groupe des dominés, il est lui aussi multiple et se subdivise en catégories parfois non seulement antagonistes, mais aussi contradictoires. Certes, il y a les Indiens, mais ceux-ci sont les descendants de tribus alliées tantôt avec les Français, tantôt avec les Anglais (et, de façon beaucoup plus discrète, les Hollandais) : les deux puissances colonisatrices majeures du passé. Font également partie de ce groupe les communautés francophones elles-mêmes étant donné que celles-ci – comme le rappelle Fiedler – ont perdu la bataille de la suprématie sur ces territoires. Très vite, une place importante revient aux métis, descendants de couples mixtes, indiens et européens. L'action conjointe, mêlée et

10. La bibliographie en anglais sur les Indiens sédentaires d'Amérique du Nord est assez riche. Voir un aperçu à la fin de cet article.

11. Voir RODRIGUEZ, GALBRAITH & STILES, 2006.

conflictuelle, de toutes ces communautés, dessine ainsi un tableau riche et contrasté, en rupture avec la vision traditionnelle liée à l'idée de « Frontière » :

La *Frontière* est pour le *Pionnier* cette ligne mobile qui avance tous les jours vers l'Ouest vers l'*Eldorado* vers le Pacifique. Elle sépare les territoires de la nature sauvage, de l'Indien et de son mode de vie respectueux de la *Terre mère* de ceux du *Pionnier*, que ce dernier considère comme la civilisation. D'un côté, se situe la nature sauvage, de l'autre le peuple élu par Dieu.

La *Frontière*, c'est les terres vierges de l'innocence et du paradis perdu, l'image de la civilisation pastorale idyllique par opposition à l'univers urbain aliénant. C'est la caution de la pureté qui lave l'Amérique de ses péchés, du capitalisme, de l'industrialisation, de ses villes inhumaines. C'est la Terre où l'utopie se réalise, où l'homme blanc devient « le bon sauvage » dont rêvait le siècle des Lumières¹².

À l'inverse de cette logique binaire, le « je » de l'explorateur polonais des années 1930 tire les conséquences engendrées à long terme de ce qu'on pourrait appeler une colonisation... hybride, car fondée sur des alliances croisées. Telle ou telle tribu indienne choisit de pactiser tantôt avec les Français, tantôt avec les Anglais, mais il arrive aussi qu'au sein d'une communauté globalement acquise à une alliance, pour des raisons liées à des circonstances locales, émerge une faction qui va se prononcer en faveur du rapprochement avec la puissance majoritairement considérée comme ennemie. Ainsi, explique Fiedler, les Iroquois étaient devenus les ennemis jurés des Français et s'étaient alliés avec les Anglais en vertu d'intérêts respectifs convergents : les Anglais voulaient surtout conquérir des terres tandis que les Français s'adonnaient en priorité à la traite des peaux de bêtes au poil soyeux et s'étaient alliés aux premières tribus rencontrées, Hurons et Algonquins. Or les Iroquois menaient la guerre à ces tribus. Pourtant... parmi les Iroquois, ceux qui étaient installés à Caughnawaga sur la rive droite du fleuve Saint-Laurent, à proximité de ce qui allait devenir Montréal, parce qu'eux s'étaient retrouvés en butte à l'hostilité des Anglais, préférèrent recevoir le baptême de la part des Français et se convertir au catholicisme ! Ainsi que nous l'avons vu, ce sont leurs descendants que Fiedler rencontra à Caughnawaga, un faubourg de Montréal (Fiedler, 1973, p. 73-82).

12. BRUN, 2013, p. 18.

La logique exploratrice du récit lui-même, telle qu'elle est développée dans le *Canada qui sent bon la résine*, conduit au constat que la colonisation eut pour effet d'engendrer des alliances à géométrie variable, hybrides, croisées, parfois contradictoires. En effet, si les alliances engagent des communautés entières, Fiedler rappelle qu'au sein de celles-ci, il n'était pas rare de voir se constituer des factions opérant des choix antithétiques à la majorité, entraînant des accords « contre-nature » (puisqu'en s'alliant avec l'ennemi, on risquait de combattre ceux des siens restés dans le camp opposé et donc d'être combattus par eux). Ainsi, le récit fiedlerien fait ressortir une triade Indiens, francophones, métis dont la structure déborde le stéréotype d'un affrontement binaire entre « visages pâles » et « peaux rouges ».

Les Tziganes milewskiens : une communauté proche et lointaine ; lointaine et pourtant si proche

Une différence majeure semble néanmoins séparer les deux ouvrages qui nous occupent. Arkady Fiedler s'écarte de son lieu propre à double titre : il quitte la Pologne et, en même temps, il quitte l'Europe. Chez Jacek Milewski, c'est la Pologne qui fournit le cadre des principaux faits et péripéties même si d'autres États voire continents sont évoqués. Toutefois, en dépit de l'arrivée ancienne des Tziganes sur le sol polonais (et d'une histoire des rapports polono-tziganes plutôt moins difficile que dans d'autres pays)¹³, leur culture n'en demeure pas moins perçue comme

13. Comme le rappelle Jolanta Drużyńska, les Tziganes sont arrivés en Pologne au xv^e siècle. Un siècle plus tard, des édits anti-Roms sont mis en place face à l'afflux de Tziganes fuyant les persécutions à l'Ouest de l'Europe. Le xvii^e siècle, catastrophique du point de vue de l'ancienne *Respublica* (qui doit faire face à des calamités sans précédents : soulèvements cosaques, invasions, guerres, etc.), s'avère paradoxalement favorable à leur acclimatation sur ces terres, puisque c'est l'époque où les rois de Pologne donnent leur accord à l'institutionnalisation de la fonction de dirigeants tziganes (chefs, anciens et roi) ainsi qu'à des formes d'autogestion (impôts, tribunaux). Au xviii^e siècle se met en place l'académie Smorgonska (actuellement, Belarus) sous le patronage de Karol Stanisław Radziwiłł où des Tziganes dresseurs d'ours sont employés. En 1791, la *Respublica* accorde les droits civiques aux Tziganes : ils acquièrent le droit de se déplacer et de s'installer librement en Pologne. Au même moment, Marie-Thérèse d'Autriche, la Hollande et les États germaniques prennent la décision d'interdire le nomadisme et ordonnent la sédentarisation forcée des Tziganes. À la fin du xix^e siècle, dans l'Allemagne du chancelier Bismarck, cette politique sera encore plus brutale. Quant à la Roumanie, ce n'est qu'en 1856 qu'elle met fin à l'esclavage des Tziganes. La II^e République (1918-1939) est marquée par les élections des rois tziganes qui attirent les foules et les autorités polonaises ainsi que des observateurs et des journalistes étrangers (plus précisément, le régime de la « Sanacja » mis en place par Piłsudski en 1926 jusqu'à sa mort en 1935, apporte un soutien ostensible aux Tziganes). Voir sur ce point Jerzy Ficowski

étrangère par la culture autochtone dominante. À cela s'ajoute que Milewski ne se met qu'exceptionnellement en scène lui-même, et toujours de manière non-explicite (on a parfois l'impression que c'est lui que se cache derrière le « je », mais cela reste exceptionnel ; inversement, dans le onzième récit, on devine que le « il » du père de deux adolescentes croisées par une Tzigane dans un tram renvoie à lui¹⁴) et fait « directement » parler ses personnages. Ainsi, Milewski déstabilise lui aussi le clivage eux/nous en engendrant un effet de familiarité paradoxale venant briser le mur d'étrangeté qui sépare le lecteur « autochtone » des Tziganes.

Dans le premier récit, cet effet est encore renforcé par le fait qu'une icône du patriotisme insurrectionnel, linguistique et polonais (luttant contre la politique anti-polonaise des puissances partageantes et l'injustice sociale), est « interceptée » par la communauté tzigane : il s'agit de l'écrivaine et poétesse Maria Konopnicka (connue également pour ses contes pour enfants et nouvelles pour la jeunesse), liée à la ville de Suwałki, « petite patrie » de l'auteur et siège de l'école bilingue romani-polonais qu'il a dirigée pendant des années (voir notes 1 et 3). Ce récit nous immerge dans un échange oral entre les membres d'une communauté plurigénérationnelle. Le lecteur est ainsi introduit *in medias res* dans un milieu qu'il percevra, s'il n'est pas tzigane lui-même (et on suppose que ce sera majoritairement le cas, puisque le livre est écrit en polonais), comme décentré. Pourtant, en vertu des pouvoirs de la littérature, il peut entendre en temps réel ce qui s'y dit, et l'écart culturel mentionné à l'instant, du fait de la structure même d'un récit mimétique d'un échange verbal entre initiés, est comme en partie résorbé. L'auteur est invisible, et pourtant, c'est bien lui qui tire les ficelles. La structure et la dynamique de cet épisode vise non seulement à déconstruire le mur d'étrangeté séparant le lecteur « autochtone » des Tziganes, mais aussi, plus subtilement, à montrer que cette communauté, par-delà ses faiblesses, reste dépositaire de certaines valeurs interhumaines mises en péril par le progrès de la société moderne. Il semble que Milewski ait pris le parti de ne pas s'attaquer de front aux représentations stéréotypées que le lecteur pourrait avoir de la communauté tzigane (comment, en effet, convaincre ceux qui pensent déjà savoir et avoir raison ?) ; en revanche, il décide de

(1985, 1989) et les travaux plus récents (qui discutent certaines thèses de Ficowski) d'Alicja Gontarek (2016). Ensuite, ce sera l'Holocauste des Tziganes d'Europe perpétré par les Allemands nazis. En 1964, le pouvoir communiste introduit un décret ordonnant la sédentarisation. Depuis 1989, beaucoup a été fait par les pouvoirs publics de façon à améliorer la scolarisation et l'insertion professionnelle ainsi que l'intégration des Tziganes dans la société.

14. Voir le récit „Ciotka Farfurka jest zdziwiona” [La Tante Farfurka est frappée d'étonnement], dans MILEWSKI, 2013, p. 174-184.

prendre son lecteur à revers, car les échanges verbaux dans la confiance desquels il place celui-ci évoluent dans le sens d'une peinture critique de la société polonaise, européenne, sédentaire à laquelle le lecteur « majoritaire »/« gadjo » s'identifie.

Qu'est-ce qui dans ce récit donne l'impulsion à cette série d'échanges dialogués, apparemment tous axés autour du thème de la mort et des esprits ? Des individus ont « décapité » la statue de Maria Konopnicka se trouvant dans un parc du centre-ville de Suwałki. Selon les Tziganes, réunis pour une veillée vespérale dans une pièce éclairée par une simple lampe de plafond, les journalistes sont « comme des vautours », eux qui sont toujours à l'affût de la moindre information un peu sensationnelle. En dépit du caractère dramatique de ces événements, l'humour s'invite lui aussi par le biais de l'un des participants ignorant du fait qu'il s'agissait d'une statue et qui demande quelle a été l'attitude des ambulanciers. Mais alors que le conteur principal, Zoga, signale que les malfaiteurs (ils étaient deux) ont été repérés par la police, un autre participant, Kapralo, s'étonne qu'il puisse s'agir de « notre police » (Milewski, 2013, p. 9), ce qui fait que *la petite assemblée* s'engouffre dans la brèche et entame une série de plaintes contre la mesquinerie des forces de l'ordre, qui préfèrent s'en prendre aux Tziganes et à leurs représentants les plus faibles pour des actes au bout du compte assez anodins alors qu'ils font preuve d'indulgence à l'égard d'affaires autrement plus graves commises par les « gadjé » (Milewski, 2013, *ibid.*).

Comme indiqué en note 3, Jacek Milewski émaille les échanges oraux d'énoncés en romani. Ce choix engendre un double effet venant renforcer la tendance générale à remettre en question l'irréversibilité des clivages. Si les emprunts au romani (systématiquement traduits dans les notes de bas de page) semblent renforcer le sentiment d'authenticité et d'étrangéité qui résultait déjà de l'identité culturelle des protagonistes, en revanche, les thèmes abordés au cours de la conversion témoignent de la participation de la communauté tzigane à la même société polonaise que le lecteur « gadjo » ; de plus, elles illustrent sa connaissance de l'histoire et des phénomènes relatifs à la culture populaire contemporaine (films d'Hollywood et de Bollywood, chansons de variétés, tabloïds, chaînes de magasins, etc.). Un effet similaire est produit par l'adjectif possessif « notre » associé au substantif « police » : les Tziganes, quel que soit leur rapport à la nation polonaise, font partie de la société polonaise. L'étrangéité apparaît à partir de là relative, et le texte laisse entrevoir la possibilité d'un échange fondé sur des points de convergence et une compréhension commune de réalités partagées.

Mieux, l'épisode initial, le premier d'une suite de récits axés, comme nous l'avons dit, sur la mort et les esprits permet aux divers participants à la veillée d'exprimer leur profond attachement à des valeurs que le « progrès » de la société moderne met en péril. Le lecteur « éclairé » découvrira avec une certaine stupéfaction que

la croyance en l'existence des esprits semble être une chose assez universellement partagée chez ces Tziganes (ceux-là en tout cas). Toutefois, ces récits de fantômes et de revenants sont autant d'apologues où l'on voit fleurir des valeurs interhumaines telles que par exemple l'affection filiale et ou conjugale (si forte qu'elle parvient à surmonter la mort de l'une des parties), la loyauté et l'empathie (évoquant la miséricorde en un sens chrétien). De même, le motif du suicide invite à s'interroger sur la fragilité consubstantielle à l'être humain en tant qu'individu séparé et à l'importance subséquente des liens avec les autres, voire avec une communauté. Or l'on sait à quel point la pensée des rapports entre l'individu conçu comme sujet libre et autonome et le collectif représente un enjeu problématique pour l'homme moderne. Ainsi, la communauté tzigane, par-delà ses faiblesses, s'avère dépositaire de certaines valeurs interhumaines susceptibles de revêtir un sens universel.

L'hybridité par-delà le dualisme et le (simple) métissage : Stanistaw et les autres

À la différence du recueil de Milewski, l'ouvrage d'Arkady Fiedler met en scène le « je » scripteur dans le rôle d'un aventurier-voyageur¹⁵, lequel entreprend d'affronter les flots tumultueux du grand océan¹⁶ pour se rendre de l'autre côté, *overseas*, comme disent les Anglo-Saxons. Ici, le dépaysement est immédiat car c'est non seulement un autre pays, mais aussi un autre continent que va explorer le « je ».

Fiedler situe son récit entre, d'un côté, la nature – omniprésente et valorisée pour la façon dont elle est animée par le principe de préservation des divers équilibres que l'homme, pour sa part, en tant qu'il subit la pression de passions sociales irrationnelles, n'aura de cesse de transgresser – et le Ciel de l'autre côté. Toutefois, la sphère du divin reste beaucoup plus discrète, et l'on sent en outre que l'auteur analyse de façon distanciée les manifestations de la foi individuelle et l'organisation sociale mise en place autour des différentes églises et contrôlée par celles-ci (dans la plupart des cas, il s'agit d'églises catholiques, puisque la population francophone du

15. L'auteur, au moment de partir pour le Canada, peut se prévaloir de nombreuses expéditions, au Brésil, en Amazonie et dans la cordillère des Andes en particulier.

16. Le voyage s'effectue en effet par bateau à partir du port de Gdynia. En tout, Arkady Fiedler aura effectué durant sa vie six voyages au Canada. Le plus ancien, qui va donner naissance à cet ouvrage, a eu lieu en 1935. Les suivants se produisent en 1945, 1961, 1972, 1975. Le tout dernier eut lieu en 1980 alors que l'écrivain allait sur ses 86 ans.

Canada était alors très majoritairement catholique¹⁷). De cette peinture il résulte une image contrastée, car si les prêtres contribuent à instaurer un certain équilibre, ils entendent exercer en contrepartie un pouvoir sur leurs ouailles qu'ils tiennent enfermés, dans les cas extrêmes, « comme sous une cloche de verre en les tenant à l'écart des courants du progrès¹⁸ ».

Toutefois, les questions liées à la spiritualité se manifestent également sur un plan non institutionnalisé. Cela se produit par l'entremise du personnage de Stanisław, un trappeur solitaire vivant dans une cabane située à quelques 150 kilomètres au nord d'Ottawa, perdue, comme on l'a vu, au milieu des forêts quelque part au bord de la rivière du Lièvre. Fiedler va s'installer dans cette cabane et construire avec Stanisław une relation fondée sur la confiance réciproque. C'est en compagnie de ce chasseur invétéré que l'écrivain-reporter effectue l'essentiel des expéditions servant de points d'appui à la structure de l'ouvrage.

Certes, Stanisław est un exilé polonais. Fiedler nous apprend qu'il est né dans le tronçon de l'ancienne Pologne annexé par la Prusse (à l'instar de Fiedler lui-même) et que c'est parce qu'il refusait d'être enrôlé, au moment du service militaire, dans les rangs de l'armée prussienne qu'il avait décidé de s'enfuir en Amérique où il exerça toutes sortes de petits métiers avant de rejoindre une communauté de Kachoubes installés à Otter Lake où il apprit l'art de la chasse. Abandonnant cette communauté, il partit vers l'ouest en direction de la rivière Lièvre et, dans une clairière bien abritée, il finit par construire cette cabane où il s'établit avec un chien pour seul compagnon. Certes, il lui arrivait d'accueillir des chasseurs venus de la lointaine Montréal, mais c'était uniquement pour l'automne et, à d'autres occasions, il pouvait aider des voisins installés sur les rives de la Lièvre.

Fiedler souligne que bien que Stanisław eût choisi cette vie de solitude, il était d'un naturel plutôt sociable. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles il aborde cette figure avec une sympathie sincère mêlée de distance, car Stanisław reste pour lui un mystère. Il se demande qu'elles ont pu être les raisons véritables l'ayant poussé à choisir cette vie (cet ermitage) en retrait de la société ? Certes, elle favorise une très forte proximité avec la nature tout en initiant Stanisław à une spiritualité orientée,

17. Fiedler évoque en particulier les églises Saint-Joseph de Montréal et Sainte-Anne à Beauport près de la ville Québec avec lesquelles est lié le destin de Stanisław car celui-ci a été guéri de ses maux d'estomac par le curé de Saint-Joseph et de son eczéma au doigt après avoir fait un pèlerinage à Sainte-Anne à Beauport (FIEDLER, 1973, p. 27). Un autre lieu marqué par l'influence de l'église catholique est la paroisse de la cité du Val des bois (FIEDLER, 1973, p. 28-33).

18. *Zamykani ich równocześnie jak pod kopułą szklaną z dala od nurtów postępu*, FIEDLER 1973, p. 180.

elle, plus spécifiquement vers le ciel, y compris en un sens transcendant, mais pour l'écrivain-reporter, il est possible qu'elle cache autre chose. Ce personnage s'avère en effet fondamentalement problématique et, plus encore, il incarne la figure de l'hybridité, de l'ambivalence identitaire qui, il faut le dire, résonne *fortissimo* dès les premières pages du *Canada qui sent bon la résine* et constitue l'un des *leitmotiv* de cet ouvrage.

Certes, Stanisław, par-delà ses origines polonaises, incarne avant tout l'homme ayant opéré un retour à la nature (ses gestes sont lents et mesurés, il fabrique tous ses ustensiles lui-même et vit de chasse et de pêche). Ayant réglé son mode de vie sur celui de la nature canadienne, pour Fiedler, il joue le rôle d'un guide-initiateur à cette nature ; ainsi, l'excursion entreprise par ce dernier vers le nord du Canada à partir du hameau de Oskélanéo, en canoë le long de la rivière du même nom, n'advient que parce que le trappeur a accepté d'être de la partie et de prêter main forte à l'écrivain-reporter¹⁹.

Mais ce n'est pas tout. Stanisław n'est-il vraiment que ce trappeur-ermite ? Au cours d'une scène d'*anagnorisis* [reconnaissance], Stanisław finit par révéler l'origine véritable de sa vocation. Le lecteur apprend alors qu'il est un avatar du héros romantique ayant été entravé dans sa vocation à une vie sociale active et respectueuse de l'ordre établi à cause d'amours contrariées. Mais à la différence de Giaur, le héros byronien, ou de Jacek Soplica/Robak²⁰, celui de Mickiewicz (Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, 1992/1834), Stanisław semble avoir renoncé à la violence. En même temps, il n'a jamais totalement fait le deuil d'un amour de jeunesse malheureux (ayant occasionné un double parjure) et, finalement, c'est surtout à lui-même qu'il fait violence. Quant à sa retraite, elle apparaît comme une chape posée sur une souffrance refoulée. Pour l'écrivain-voyageur, il devient alors clair que les rituels religieux auxquels s'adonne Stanisław sont le résultat de la sublimation de cette souffrance et semblent offrir un exutoire au personnage.

19. Celle-ci débute avec la deuxième partie de l'ouvrage intitulée précisément : « Excursion », FIEDLER, 1973, p. 89 : „Wyprawa”.

20. Jacek Soplica a renoncé à son identité et à toute vie privée (ainsi, il s'interdit d'entretenir des contacts avec son fils). Son rôle en tant qu'organisateur de l'opposition armée contre l'occupant se fait non seulement *incognito* mais aussi à partir d'une identité de substitution (censée annuler la précédente) : Soplica était un « szlachcic » aux ambitions privées et sociales, Robak est un prêtre dont les ambitions restent communautaires et nationales. L'ouvrage de Mickiewicz tisse subtilement une antithèse Soplica/Robak tout en faisant ressortir ce paradoxe qu'il s'agit du même individu. C'est en cela que le personnage du récit de Fiedler se rapproche de celui de Mickiewicz, puisque dans un cas comme dans l'autre, l'élément déclencheur, ce sont des amours contrariées.

Fiedler, tout en respectant la profonde religiosité que dégage son hôte, n'en est pas dupe.

Que ce personnage acquière une importance majeure sur le plan de l'histoire est indéniable : guidant l'écrivain-reporter à travers la nature canadienne, surtout celle, sauvage, du nord, Stanisław est une sorte d'*alter ego*, à la fois proche et très différent de l'auteur. Mais son rôle s'avère tout aussi crucial sur le plan de la structure de l'ouvrage. L'histoire de Stanisław fixe deux jalons essentiels de celle-ci, réunis ensemble par la chaîne des aventures de l'expédition commune en canoë vers le nord. Fiedler avait fixé le premier jalon très tôt, en faisant part au lecteur de ses doutes concernant le fait que cet homme « qui vivait dans la proximité la plus intense avec la nature, n'avait pourtant pas subi son empire le plus grand, à savoir l'instinct de reproduction²¹ ». Cette question posée à Stanisław avait suscité une réponse évasive prétextant l'absence d'intérêt pour avoir des enfants. C'était une pierre d'attente pour le lecteur. Mais ce n'est que 140 pages plus loin que Stanisław, inspiré par les murmures des forêts et des lacs et se remémorant ses Kachoubes du Canada, finit par avouer que la jeune Polonaise qui avait accepté sa demande en mariage avait suivi un prêtre irlandais cherchant une gouvernante pour remplacer la sienne, et venait de convoler en justes noces. Officiellement, il n'était question que d'un travail provisoire, mais, non sans avoir bercé d'illusions son ancien amoureux, Agnieszka (ainsi se prénomait la jeune fille), ne revint plus jamais de son presbytère éloigné d'une centaine de kilomètres. C'est surtout ce second épisode, scène d'aveu et de reconnaissance, qui rapproche Stanisław du Jacek Soplica/Robak du *Pan Tadeusz* de Mickiewicz.

Bien sûr, de la part de Fiedler, il s'agit d'un procédé de retardement et de suspens classique : le premier épisode suscite une attente qui dynamise la lecture. Mais, en même temps, il faut se demander si, là aussi, comme avec la posture érémitique de Stanisław, il n'y a pas autre chose. Qu'incarne en effet Stanisław dans la perspective du projet littéraire de Fiedler et de la modalité du regard qu'il privilégie ? Nous avons vu comment dans un premier temps, le dualisme eux/nous, avait été supplanté par la triade : Indiens (répartis en tribus et en factions antagonistes), hommes blancs, métis. Par le biais de personnages tels que Stanisław, nous assistons à une nouvelle évolution. La catégorie « métis », renvoyant à des phénomènes naturels, généalogiques et génétiques, se trouve elle-même dépassée par des phénomènes culturels et existentiels : le métissage (entendu en un sens avant tout biologique) cède la place à la notion d'hybridité que l'on comprendra comme l'expression culturelle

21. [...] *Żył w najbliższej styczności z przyrodą, sam na sobie nie doznał największej władzy tej przyrody : popędu rozrodczego*, FIEDLER 1973, p. 26.

(et non seulement biologique) d'un choix personnel. Or Fiedler, en choisissant de se rapprocher au maximum du Canada et, par l'intermédiaire de Stanisław, de *s'immerger*, pour ainsi dire, dans son être intime (on notera la valeur symbolique de l'eau des fleuves, support principal de l'expédition en direction du nord) bouscule le clivage chez soi/étranger, et c'est pourquoi – logiquement – l'écrivain-reporter manifeste son intérêt pour l'hybridité. Celle-ci devient très vite un objet d'étude privilégié. Pour Stanisław, l'hybridité s'incarne dans une série de tensions qui, au sens fort du terme, habitent le personnage : tension entre des origines polonaises et une vie canadienne, entre la nature et le ciel (l'infini qu'il dévoile), entre une nature sociable et une vie d'ermite, entre la spiritualité et la violence des passions terrestres.

En fait, Fiedler nous mettait depuis longtemps sur la piste de l'hybridité comme principe explicatif susceptible de rendre compte de la nature composée de Stanisław : très vite, il brosse des portraits de personnages incarnant de la façon la plus tangible la déstabilisation du « bel ordonnancement des frontières préétablies entre le chez soi et l'étranger » signalée en introduction. En voici quelques exemples. Le premier, qui renvoie à la figure d'un grand explorateur, constructeur de forts, stratège et aventurier indomptable, bien que finalement malchanceux, ne marque encore qu'une première étape en direction de l'hybridité. René-Robert Cavelier, sieur de La Salle, né à Rouen à l'époque de Louis XIV, a rejoint le Canada à l'âge de vingt-trois ans où il se mit en devoir d'explorer les forêts le long des rives du Saint-Laurent et d'apprendre, comme le souligne Fiedler, les langues indiennes. Cavelier avait réussi à gagner la confiance de Louis XIV et à le convaincre non seulement de lui accorder une concession pour le commerce des peaux de castors, mais aussi de le laisser construire une chaîne de forts le long des Grands Lacs jusqu'au Mississippi, un fleuve dont il va devenir l'un des premiers explorateurs. Ses efforts vont l'amener à découvrir et à fonder la Louisiane en l'honneur de Louis XIV. Ayant à plusieurs reprises joué de malchance et subi les menées de rivaux jaloux, il finit par mourir assassiné par des membres de son propre équipage, le 16 mars 1687. Fiedler lui consacre le chapitre 7 de la première partie de son ouvrage (Fiedler, 1973, p. 33-37). La deuxième figure apparaît elle d'emblée marquée du sceau de l'hybridité : il s'agit d'Archibald Belaney, surnommé « Grey Owl » ou « Wa-sha-quon-asin » qui veut dire la même chose en ojibvé. Né en 1888, son père était un Anglais d'origine écossaise, et sa mère, sœur cadette de la première épouse du père tôt décédée (le mariage avait été contracté lors d'un séjour aux États-Unis), était quant à elle anglaise. Archibald avait prétendu qu'elle était Indienne, originaire de la tribu des Apaches, mais lorsqu'il mourut en 1938, on découvrit qu'il avait trafiqué son autobiographie pour se construire une identité exclusivement amérindienne. Entretemps, Grey Owl avait épousé une métisse iroquoise de dix-neuf ans ayant impulsé la conversion de ce trappeur

invétéré en défenseur de la cause de la sauvegarde des castors : Anahaero, c'était le nom de la jeune femme, avait incité son mari à élever un couple de jeunes castors, et c'est à partir de cet épisode que celui-ci évolua vers l'écriture jusqu'à devenir un écrivain et conférencier très populaire, chantre de la préservation de la nature. Que Grey Owl se soit inventé une identité amérindienne, mettant tout en œuvre pour la rendre crédible comme lorsqu'il se présentait au public en habit traditionnel indien, ne fait que renforcer l'hybridité de ce personnage. Évoquons pour finir une troisième figure, celle d'Etienne Brûlé, fils d'un paysan de Champigny-sur-Marne, devenu un « Huron blanc » (Fiedler, 1973, p. 50). Cela a déjà été dit, les Français étaient moins intéressés par l'acquisition de terres pour s'y installer que par le commerce des peaux de castors. Ainsi, plus que les Anglais, ils avaient besoin de la collaboration des Indiens en tant que chasseurs et leur choix s'était tourné vers les Hurons et les Algonkins. À cet égard, on notera que Fiedler insiste sur le rôle des traducteurs :

Gdy twórca francuskiej kolonii kanadyjskiej, Samuel Champlain, w roku 1608 zakładał podwaliny pod stolicę Quebec, posiadał w stosunku do Indian jasny program: zdobyć przyjaźń i współpracę Algonkinów [...] Champlain posyłał więc do nich swych najzdolniejszych ziomeków, których nazywanych interpretēs – tłumaczami, pośrednikami.

Lorsque le fondateur de la colonie française au Canada, Samuel Champlain, jetait les bases en 1608 de ce qui allait devenir la capitale, Québec, il suivait une feuille de route claire à l'égard des Indiens : conquérir [leur] amitié et [leur] collaboration [...]. [II] se mit donc à leur envoyer ses compatriotes les plus doués appelés « interprètes » – c'étaient des traducteurs, des intermédiaires.

Or les Hurons étaient installés à l'Ouest dans des zones encore non apprivoisées et Champlain prit la décision de placer à la tête de l'expédition Etienne Brûlé qui n'était alors qu'un jeune homme de dix-neuf ans mais qui, écrit Fiedler, « jurait déjà comme un charretier, buvait comme un évier et fricotait avec les Indiennes tel un lièvre en rut, et, allez savoir, ne croyait peut-être même pas en Dieu. Un voyou, un écervelé sans aucune morale²² ! » (Fiedler, 1973, p. 51). Fiedler insiste sur l'apprentissage et la métamorphose du jeune homme : celui-ci réussit en effet à se concilier les faveurs des Hurons en lutte contre les Iroquois et en proie à la menace

22. [...] *Klął jak stary, pił jak koń, za dziewczkami Indiańskimi się uganiał jak gach w marcu, i kto wie, czy w ogóle wierzył w Boga. Nicpoń, zepsuty wartogłów.*

d'une sédition intestine. Il devint surtout populaire auprès des jeunes, révoltés contre l'autoritarisme des sages de la tribu. Il saura tirer profit de ces tensions en adoptant une attitude politique lucide et mesurée : allié aux jeunes, il ménage la susceptibilité des sages en refusant le titre de chef lui-même, n'oubliant pas son but principal qui est de ramener la plus grande quantité possible de peaux de castors. Et lorsque ce sera chose faite et que Champlain lui offrira un gîte à la hauteur de ses exploits à Québec, Brûlé rétorque aussitôt qu'il préfère rentrer chez les Hurons. Fiedler attribue explicitement le motif de l'hybridité à ce personnage (Fiedler, 1973, p. 53) :

Był to niepospolity junak, nad wiek dojrzały. Dziarski i niepohamowany – zmysłowy, rozwiązły i przebiegły – niespożyty, przedsiębiorczy, szalony, wesoły i braterski. [...] Był przedziwnym skrzyżowaniem – jednakowo żaru i stali; połączenie blahych kaprysów, wzniosłych polotów i rzemiennej twardości.

C'était un cœur vaillant, étonnamment mûr pour son âge. Vif et indomptable ; sensuel, lascif et rusé ; entreprenant, fou, joyeux et fraternel. [...] Sa personnalité formait un exceptionnel mélange – elle était marquée à la fois par l'ardeur et l'acier, résultat d'une alliance entre des caprices insignifiants, des envolées sublimes et une dureté grossière.

Deux épisodes de son destin tel qu'il est rapporté par Fiedler, fait d'exploits triomphaux, mais dénoué par une fin tragique, achèvent de hisser ce personnage au rang du symbole de l'hybridité. Le premier intervient lorsque les Français alliés aux Hurons peinent à prendre d'assaut un village iroquois et qu'Etienne est fait prisonnier. Il supporte sans broncher les supplices physiques qui lui sont infligés, mais lorsque le chef Iroquois s'apprête à lui arracher son collier orné d'un crucifix, Brûlé fait mine d'être horrifié et a cette réplique de génie : « Si tu touches à cet objet, tu perdras la vie au cours de la prochaine bataille²³. » Certes, on peut dire que c'est le crucifix qui a sauvé la vie d'Etienne, mais ce n'est que parce que son détenteur lui a fait endosser le rôle d'une amulette païenne ! Toutefois, la témérité tous azimuts dont fait preuve le « Huron blanc », y compris à l'égard de la religion, va finir par lui être fatale. Comme le rappelle Fiedler, Etienne avait attiré sur lui l'ire d'un groupe d'acteurs de plus en plus important dans un contexte marqué par la conversion au catholicisme des Indiens alliés aux Français contre les Iroquois : les

23. *Jak psa.*

missionnaires. La posture « païenne » d'Etienne est vite devenue une épine au pied de ces missionnaires, au demeurant jaloux de sa popularité auprès des Indiens. Bien qu'Etienne lui-même s'efforçât d'avoir des relations correctes avec ces missionnaires, les Jésuites en particulier, ceux-ci, écrit Fiedler « voulaient le rabaisser en refusant de reconnaître ses services et ses qualités, préférant au contraire grossir ses péchés tout en cherchant à miner sa popularité auprès des Indiens²⁴ » (Fiedler, 1973, p. 56). Sur ces entrefaites, en 1629, les autorités françaises durent se retirer du Canada après une victoire militaire des Britanniques, et Etienne Brûlé, qui avait décidé de rester sur place, proposa ses peaux de castors aux nouveaux maîtres. Champlain, témoin de cette scène le jour même de son départ, apostropha Brûlé en l'accusant d'être un traître, ce à quoi Brûlé répondit qu'il était un Huron. Les missionnaires utilisèrent ce prétexte pour « neutraliser » cet impertinent lorsque trois années plus tard les Français reprirent la main au Canada : ils firent croire aux Hurons qu'il était urgent qu'ils se débarrassent de « ce dangereux traître » s'ils voulaient s'assurer de l'appui de Champlain. Les sages, eux aussi, firent entendre leur voix et un procès fut intenté par les Indiens à Brûlé qui s'acheva par une condamnation à mort, laquelle fut exécutée d'une manière assez peu conforme aux usages des missionnaires qui n'en demandaient sans doute pas tant : Etienne Brûlé fut offert en repas aux juges !

Chez Milewski, le motif de l'hybridité s'avère également important même s'il ne revêt pas la forme d'une série de portraits réalisés en pied comme chez Fiedler. Néanmoins, l'auteur contemporain n'a de cesse d'interroger les modalités d'échanges identitaires possibles d'une communauté à l'autre, ce qui ne l'empêche pas, en parallèle, de jeter la lumière sur les obstacles ou les malentendus qui rendent ces opérations extrêmement périlleuses et parfois vouées à l'échec. Nous nous contenterons d'évoquer deux moments. Un fait supplémentaire vient agrémente le premier, occasion d'un rapprochement direct entre Pologne et Canada : nous apprenons en effet qu'un Polonais, Wiesław, responsable mais non-proprétaire d'une boulangerie, faisait régulièrement appel aux services de Parno, un Tzigane, pour étamer et blanchir les chaudrons de sa boulangerie. Mais cinq années avant sa retraite, Wiesław a été licencié « comme un chien » (Milewski, 2013, p. 24), ce qui l'a poussé à boire et alors sa femme l'a congédié à son tour. Lorsque Parno rentra du Canada (!), voyant la détresse de cet homme qui l'avait toujours traité d'une manière équitable, il décida de lui venir en aide et lui aménagea un petit logement dans la cave de sa maison ne lui demandant en échange que d'effectuer de petits travaux dans la propriété. Les paroles de Parno sont éloquentes eu égard au motif

24. *W oczach Francuzów starali się umniejszać jego zasługi, odmawiać mu zalet, wyolbrzymiać jego grzechy, natomiast u Indian — podkopywać jego popularność.*

de l'hybridité : « [...] tous nous étions contents. Il était comme l'un des nôtres, et malgré cela, il semblait un peu différent, c'était de son propre gré²⁵ » (Milewski, 2013, p. 25). Wiesław meurt lui aussi d'une manière tragique : convié au réveillon de Noël de ses amis Tziganes, il s'effondre en larmes en pensant à son épouse qui l'a éconduit. Après le repas, il se décide à aller la rejoindre et, à son retour, il est complètement ivre. Lorsque tout le monde pense qu'il s'est enfin remis de son chagrin, on le trouve pendu dans sa chambre. Le second moment fait intervenir une jeune fille qui apprend que sa mère n'est pas sa mère biologique et que celle-ci, décédée prématurément, avait été épousée par son père policier malgré l'opposition catégorique de la famille tzigane de la jeune femme. Le père attendait que sa fille soit suffisamment mûre pour lui révéler la vérité sur son identité. L'hybridité s'incarne cette fois-ci dans la figure de l'ours en peluche de la jeune fille (Milewski, 2013, p. 170) :

— *Twój mis ma cygańskie imię.*

— *Ryciorek?*

— *No, cygańsko-polskie/Rycoro to niedźwiadek, miś. Mam tak go nazwała, gdy go kupiła dla ciebie.*

— Ton ours a un prénom tzigane.

— Ryciorek ?

— Oui, tzigano-polonais. *Rycoro* veut dire un ourson, un petit ours. Maman l'a nommé ainsi lorsqu'elle l'a acheté pour toi. Et c'est toi qui l'a prénommé Ryciorek.

Ryciorek, c'est en effet l'un des diminutifs polonais morphologiquement plausibles pour un terme tel que Rycoro.

Pour conclure cette partie disons que Stanislaw, Grey Owl, Wiesław mais aussi Parno et sa famille, le père de la jeune fille, son épouse tzigane morte prématurément et l'ours en peluche, tous ces personnages bousculent le clivage chez soi/étranger à l'instar de ce que réalisent le projet littéraire de Fiedler d'un côté et celui de Milewski de l'autre.

25. [...] *Wszyscy byli zadowoleni. Był jak swój, choć osobny trochę taki, ale to już na własne życzenie.*

Conscience écologique, humaniste et progrès technique

Ainsi, l'hybridité, même lorsqu'elle se solde par une issue tragique, exprime le désir de dépasser les antagonismes identitaires en vue de réaliser des figures destinales complexes, situées au-delà de la ligne de séparation des communautés. En même temps, si l'on se replace du point de vue des normes des groupes dominants, engagés dans le processus de colonisation et, plus largement, de contrôle technologique du monde, on est légitimement en droit de se demander si Milewski et, encore davantage, Fiedler ne font pas l'apologie de la bonne nature et d'un mode de vie traditionnel opposés aux pouvoirs corrupteurs de la société ?

Cette question doit être posée et nous allons voir que, selon nous, dans les deux cas, le dualisme nature/culture finit par être dépassé à travers l'éloge de l'instinct proprement humain qui pousse à inventer des outils capables, chez Fiedler, d'aller au-delà de ce qu'offre la nature et de dompter celle-ci (machines et *artefacts* permettent à l'homme de dominer les éléments), chez Milewski (ce qui a déjà été évoqué), des outils avant tout pédagogiques et éducatifs afin de permettre l'insertion des Tziganes au sein de la société polonaise, mais de telle sorte que cette insertion ne signifie pas l'extinction de leur identité culturelle, qu'au contraire, elle serve à la renforcer.

Indéniablement, l'ouvrage de Fiedler contient en filigrane une sorte de manifeste écologique. Celui-ci préserve toute sa force de nos jours d'autant que le lecteur de 2019 s'étonnera qu'on ait pu dès 1935 observer certains phénomènes. Par exemple, Fiedler décrit le problème de l'engorgement des routes par des voitures omniprésentes dans la vie des habitants de l'Amérique du Nord : outre leur destination première, elles servent sans doute à combler un vide intérieur chez eux. De même, on retiendra les chapitres sur les castors et les moineaux. Les premiers ont failli disparaître car ils sont devenus la cible de chasseurs bénéficiant de l'appui de l'État séduit par les avantages financiers liés au commerce de ces animaux (y compris à cause des sommes récoltées au titre de la délivrance des permis de chasse). Les seconds, en revanche, importés d'Angleterre, ont à ce point cru en nombre qu'ils ont fini par détruire les vergers, les champs et les vignobles. Or quel facteur, dans un cas comme dans l'autre, a entraîné ces déséquilibres ? Comme le souligne Fiedler, ce n'est pas simplement la loi économique du profit à tout prix, mais, plus insidieusement, les passions sociales des hommes. La peau de castor « met en valeur la beauté des femmes et renforce le statut des hommes²⁶ » (Fiedler, 1973, p. 40), quant aux moineaux, les Américains désiraient impérativement *eux aussi* en avoir,

26. *Futra bobrowe [...] uwydatniały urodę kobiet, a podnosiły powagę mężczyzn.*

car il s'agit d'un oiseau européen, *the English sparrow*. En effet, ils étaient alors en proie à « un complexe d'infériorité par rapport à la *old fashionable England*²⁷ » (Fiedler, 1973, p. 68-72).

Est-ce à dire que l'ouvrage de Fiedler constitue une énième illustration du mythe du bon sauvage et de la bonne nature opposée aux pouvoirs corrupteurs de la société ? Rappelons que quelques années plus tard, en plein cœur des ténèbres de l'incorporation de la Pologne au III^e Reich et à l'URSS, le poète-essayiste Czesław Miłosz, dans ses *Légendes de la modernité* critiquerait la prétendue capacité de l'île déserte à protéger l'homme des vices de la civilisation [Miłosz, *Legendy nowoczesności*, 2009 (1945)]. Si l'on ne peut pas dire que Fiedler abonde entièrement dans ce sens, néanmoins, son ouvrage ne manquera pas d'apparaître comme extrêmement nuancé quant à l'appréciation de l'utopie de la nature bonne et sauvage.

En réalité, si dans *Le Canada qui sent bon la résine*, Fiedler estime qu'un dépassement du prétendu dualisme nature/culture est nécessaire et c'est pourquoi il fait l'éloge du métier d'ingénieur en tant qu'il exprime la capacité de l'homme à inventer des solutions artificielles qui sont susceptibles de mettre la nature au service de l'homme, bien sûr à condition que celui-ci sache, en parallèle, respecter celle-ci et que, sur un autre plan, il la considère non comme une servante mais une maîtresse, une muse. Un passage en particulier va développer ce motif et offrir ainsi un pendant dialectique à ceux qui sont dédiés à la célébration des attraits de la nature sauvage. Il s'agit du chapitre 11 de la I^{ère} partie de l'ouvrage, mystérieusement intitulé « Pon-pon » (Fiedler, 1973, p. 58-63). Nous y découvrons un adolescent polonais de quatorze ans, Wincenty (ou éventuellement Witold) désigné par le diminutif Wicus, qui s'adonne à la chasse au canard sauvage en compagnie de Fiedler lui-même. Wicus est comme ensorcelé par les rituels engendrés par cette pratique. Pourtant, alors qu'il emprunte le chemin du retour en direction de la chaumière du trappeur Stanisław, ses pensées, elles, s'engagent soudain dans autres voies, inséparablement liées à la civilisation industrielle (Fiedler, 1973, p. 61-62) :

Pon-pon to przemysłna a chytra zabawka, made in Japan. To blaszany okręcik. W środku tkwił prosty, żelazny kociotek z dwiema rurkami, wychodzącymi z tyłu do wody. Gdy rozgrzać kociotek podłożonym kawałkiem świeczki i czółenko puścić na wodę, stateczek nabierał życia i wesoło sunął naprzód, dudniąc z zanurzonych rurek: pong, pong, pong. (Fiedler, 1973, p. 60)

27. Kompleks niższości wobec *old fashionable England*.

Pon-pon, c'était un jouet intelligent et plein de ruse, *made in Japan*. Un voilier en acier. À l'intérieur, on trouvait une mini-bouilloire d'où sortaient, s'immergeant dans l'eau, deux petits tuyaux. Lorsqu'on chauffait la bouilloire à l'aide d'un morceau de bougie placé en dessous avant de lancer le petit bateau sur l'eau, celui-ci s'animait et filait joyeusement vers l'avant, en grondant de ses tuyaux immergés : pong, pong, pong.

Et le narrateur de conclure :

Młody zapaleniec chciał na zasadzie pon-ponu zbudować na rzece Lièvre wielką łódź dla użytku Stanisława. Lecz dotychczas nie dociekł tej zasady i od wielu dni szukał rozwiązania. [...] Wicus miał umysł wynalazcy i będzie z niego kiedyś tęgi inżynier, lecz na razie pon-pon ukrywał przed nim swoją tajemnicę. (FIEDLER, 1973, p.60)

S'inspirant du pon-pon, le jeune passionné voulait construire une barque immense qui aurait permis à Stanisław de naviguer sur la rivière du Lièvre. Mais jusqu'à présent, il n'avait pas réussi à arracher le secret du bateau et, depuis plusieurs jours, il cherchait à percer ce mystère. [...] Wicus avait l'instinct de l'inventeur et il deviendrait un jour un grand ingénieur, mais pour l'instant, le pon-pon refusait de lui livrer son secret.

Ce n'est pas un hasard si dans le même chapitre, l'adolescent et l'écrivain évoquent une île déserte et isolée au milieu d'un lac qu'ils viennent de repérer. Alors que Wicus est prêt à s'embarquer sur le champ pour mener la vie d'un nouveau Robinson, Fiedler lui rétorque en riant « stop, tu oublies que cette île déserte, j'y rêvais il y a très longtemps », et « aujourd'hui, ces rêves se sont couverts de rouille et ont perdu leur fraîcheur. Le temps a dissipé l'ancien charme de l'île²⁸. »

In extremis, les inclinations profondes de Wicus le poussent du côté de l'attitude à la fois enchantée et désenchantée de l'écrivain :

Młody zapaleniec chciał na zasadzie pon-ponu zbudować na rzece Lièvre wielką łódź dla użytku Stanisława. Lecz dotychczas nie dociekł tej zasady i od wielu dni szukał rozwiązania. [...] Wicus miał umysł

28. *Tak, ale dziś te sny pokryły się trochę rdzą i wypłowiwały. Czas rozwił dawny urok wyspy*, FIEDLER, 1973, p. 61.

wynalazcy i będzie z niego kiedyś tęgi inżynier, lecz na razie pon-pon ukrywał przed nim swoją tajemnicę. (FIEDLER, 1973, p.60)

Wicus était très lié à la nature environnante et lorsqu'il était à l'affût des canards, son cœur battait plus fort. Mais ensuite, au milieu de la forêt enchantée et en dépit des parfums champêtres et des cris des oiseaux whippoorwill – quelque chose de surprenant prenait corps : des rêves de constructions en acier, des rêves de soudage de métaux, les mesures liées à une invention en train de naître. Il s'avérait que le charme de ces mesures, de ces constructions d'acier était plus puissant que celui de la supposée toute-puissante forêt.

Ainsi, le recueil de Jacek Milewski et l'ouvrage d'Arkady Fiedler donnent au lecteur la possibilité de fréquenter des communautés ou des individus perçus comme allogènes ou étrangers et qui incarnent des modes de vie jugés archaïques, comme en témoigne la croyance aux esprits chez les Tziganes ou la proximité avec la nature sauvage chez Stanisław le trappeur et les Indiens Cris. Par ce biais, ils sont une invite à revenir à des valeurs menacées par le progrès de la civilisation. Est-ce à dire que ces deux ouvrages vanteraient exclusivement des modes de vie naturels, coupés de la modernité ? Que ce soit le lien établi entre la modernité et les progrès de l'éducation chez Milewski ou l'épisode avec Wicus et ses rêves d'ingénieur nourris par l'artifice du pon-pon, ces éléments sont là pour montrer que les deux auteurs rejettent, chacun dans son domaine, toute espèce de nostalgie trop univoque, et qu'ils s'efforcent, au contraire, de penser l'articulation du naturel et du traditionnel avec un monde en plein devenir, engagé sur les rails du progrès technologique.

Bibliographie

Œuvres

FIEDLER Arkady, 1973 [1935], *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada qui sent bon la sève], Iskry, Varsovie, 275 p.

FIEDLER Arkady, 2009 [1935], *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada qui sent bon la sève], Bernardinum, Varsovie, 328 p.

MILEWSKI Jacek, 2013, *Chyba za nami nie traficie* [Je doute que vous arriviez à nous suivre], WAB, Varsovie, 272 p.

À propos des ouvrages étudiés et leurs auteurs

Sur Arkady Fiedler

KEMPINSKI Tomasz, 2016, „Egzotyczny świat Arkadego Fiedlera” in *Argumenta Historica. Czasopismo Naukowe – Dydaktyczne*, n° 3, pp. 42-59.

PLESZKUN-OLEJNICZAKOWA Elżbieta, 2005, „Reportaż: wokół pochodzenia, definicji i podziałów” in *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, n° 7/2, pp. 3-27, <https://urlz.fr/b8sH>²⁹.

SIKORA Agnieszka, 2016, „Kanada pachnąca żywicą?” in *Gazeta Uniwersytecka UŚ*, Katowice, <http://gazeta.us.edu.pl/node/226721>.

Sur Jacek Milewski

WRÓBLEWSKA Natalia, 13/10/2013, „Chyba za nami nie traficie”, recension de l'ouvrage in *Polskie Radio Białystok*.

GARAPICH Michał P., 25/10/2019, *Chyba za nami nie traficie – migracje polskich Romów na przełomie XX i XXI w. Perspektywa antropologiczna*, séminaire inaugural d'un cycle axé sur les migrations, Uniwersytet Jagielloński, Cracovie.

KOWALSKA Dorota, 2016, *Współczesne koncepcje edukacji etnicznej dzieci romskich w teorii i w praktyce* in KOWALSKA Dorota & Urszula Strzelczyk-Raduli (eds.), « Ważne sprawy naszych uczniów », Opole, 171 p, <http://pedagogika.wszia.opole.pl/ebook/uczniowie2014.pdf>.

„Kwartalnik Romski”, 2013 in *Czerwiec Sierpień*, n° 11/3, http://www.romowieradom.pl/psd/kwartalnik_romski_11_20133.pdf.

Ouvrages secondaires cités

BIŁOS Piotr, 2012, *Exil et modernité, vers une littérature à l'échelle du monde : Gombrowicz, Herling, Milosz*, Classiques Garnier, Paris, 402 p.

29. Tous les articles ou ouvrages disponibles en ligne consultés le 20/11/2019.

MICKIEWICZ Adam, 1992 [1834], *Pan Tadeusz* [Messire Thaddée], trad. fr. par LEGRAS Roger, Éditions L'Âge d'Homme, 304 p.

MIŁOSZ Czesław, 2009 [1945], *Legнды nowoczesności* [Les légendes de la modernité], WL, Cracovie, 324 p.

SAÏD Edward W., 1996 [1994], *Des intellectuels et du Pouvoir*, Seuil, Paris, 144 p.

Sur les Indiens sédentaires d'Amérique du Nord

MCCANE Mallory, 1995, *Lost Cities of the Ancient Southeast*, University Press of Florida, Gainesville, 216 p.

BRODY Jerry, 1993, *Les Anasazis : les premiers Indiens du Sud-Ouest américain*, traduit de l'anglais par SEYRÈS Hélène, Edisud, Aix-en-Provence, 237 p.

PAUKETAT Timothy, 1994, *The Ascent of Chiefs: Cahokia and Mississippian Politics in Native North America*, University of Alabama Press, 235 p.

PAUKETAT Timothy R., 2009, *Cahokia, ancient America's Great City of the Mississippi*, The Penguin Library of American Indian History, Londres, 208 p.

Sur les Tziganes en Pologne et dans la littérature

DRUŻYŃSKA Jolanta, 2015, *Ostatni tabor* [Le dernier convoi de roulottes], Editions Rebis, Poznań, 240 p.

FICOWSKI Jerzy, 1965, *Cyganie na polskich drogach*. Wyd. 2 poprawione i rozszerzone. [Les Tziganes sur les routes polonaises, 2^e édition revue et corrigée], Wydawnictwo Literackie, Cracovie, 389 p.

FICOWSKI Jerzy, 1989, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje* [Les Tziganes en Pologne. Histoire et mœurs], Interpress, Varsovie, 289 p.

MRÓZ Lech, 1992, *Geneza Cyganów i ich kultury* [La genèse des Tziganes et de leur culture], Fundacja « Pro futuro », Varsovie.

SOBIESKA Anna, 2015, *Dzieci Hagar, Literackie wizerunki Romów/Cyganów, Studia imagologiczne* [Les enfants de Hagar, Représentations des Roms/Tziganes, Études imagologiques], Oficyna 21, Varsovie, 326 p.

Revue

BRUN Jean-Paul, 2003, « Voyage au cœur de l'identité culturelle de l'Amérique. L'aventure du Pionnier sur la Frontière » in CHEVALIER Thévenin (dir.), *Frontière*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, p. 11-21.

GONTAREK Alicja, 2016, „Królowie cygańscy II Rzeczypospolitej. Wokół dorobku Jerzego Ficowskiego na temat sprawy cygańskiej w okresie międzywojennym” [Les rois tziganes durant la II^e République. Autour de l'œuvre de Jerzy Ficowski consacrée aux questions tziganes pendant la période de l'entre-deux-guerres] in *Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicoliteraria*, cahier 16/2016, p. 145-158, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_24917_20811853_16_11co (consulté le 20/05/2019).

MILEWSKI Jacek, „Dlaczego jest tak źle, skoro jest tak dobrze? Rozmowa z Jackiem Milewskim” [Pourquoi les choses les choses vont-elles mal, puisque tout semble aller pour le mieux ? Entretien avec Jacek Milewski] in DOBIASZ Maja & SOŁTAN Katarzyna, 2014, *Kultura polskich Romów–Poznajmy się!*, Centrum Edukacji Obywatelskiej, Warszawa (Varsovie), https://ceo.org.pl/sites/default/files/kultura_polskich_romow_publicacja_2014_0_0.pdf.

RODRIGUEZ Carlos L., GALBRAITH Craig S. & STILES Curt H., 2006, „American Indian Collectivism: Past Myth, Present Reality” in *PERC Reports*, vol. 24, n° 2, traduction française : « Les Indiens d'Amérique étaient-ils collectivistes ? » in *Contrepoints*, 2013 : <https://www.contrepoints.org/2013/11/13/146017-les-indiens-damerique-etaient-ils-collectivistes> (consulté le 20/05/2019).

Le Canada qui sent bon la résine (première édition en 1935) d'Arkady Fiedler mêle le reportage à une quête personnelle. Les 14 récits du recueil *Je doute que vous arriviez à nous suivre* publiés en 2013 par Jacek Milewski exploitent la fiction afin de dire des vérités sur la communauté tzigane polonaise. Les deux ouvrages font apparaître une optique commune justifiant qu'on les étudie côte à côte. Arkady Fiedler et Jacek Milewski se déplacent en dehors de leur groupe d'appartenance vers des communautés, certes ancrées solidement dans leur culture, mais aussi, à bien des égards, dominées et marginalisées : les Indiens et les Tziganes. La découverte de l'autre et sa transposition en récit s'inscrit dans une double perspective exilique, car l'exil touche aussi bien le sujet-scripteur que son objet d'étude. On pense à la figure de l'intellectuel, *outsider* et exilé, chez Edward Saïd. Né du

franchissement des frontières, l'exil invite à déstabiliser les cadres de représentation de l'espace natal, domestique et familial, à faire l'épreuve d'un « étranger » à propos duquel nous ne savions pas grand-chose sinon qu'il était opposé au « nous ». Ici et là, le projet littéraire suppose une préparation quasi-scientifique ; la mise en place de conditions quasi-expérimentales aptes à briser les obstacles qui, en temps normal, obscurcissent, voire rendent impossible l'accès à l'étranger. Fiedler s'est abondamment documenté sur le Canada et son histoire ; son itinérance, loin des principaux foyers urbains, se fait le vecteur d'une découverte du « Canada profond ». Jacek Milewski a commencé à fréquenter les Tziganes en tant qu'éducateur ; il a appris leur langue et n'a cessé de les côtoyer de près. Fiedler et Milewski bousculent le dualisme entre dominants et dominés. L'opposition Occidentaux/Indiens cède la place à une palette contrastée : Anglais, Français, factions indiennes alliées à tel ou tel groupe de Blancs, métis, émigrés. Chez Milewski, il se produit en outre un effet de familiarité paradoxale, fissurant le mur d'étrangéité entre le lecteur « autochtone » et les Tziganes. De plus, par-delà les Indiens et les Tziganes, les deux auteurs se tournent vers d'autres autres. Non seulement les métis, mais aussi des êtres marqués par l'hybridité, des individus ayant conjoint plusieurs identités culturelles et dont l'histoire revêt une dimension tragique : Etienne Brûlé, Grey Owl, le personnage de Wieslaw chez Milewski. Le guide Stanislaw chez Fiedler incarne lui aussi ce prototype. Ces autres au carré tendent un miroir au sujet-scripteur placé lui-même en décalage par rapport à sa communauté d'origine. Le mode de vie de Tziganes et des Indiens présente un certain nombre de traits traditionnels ; proche de la nature, il est aussi dépositaire de valeurs interhumaines mises en péril par le progrès de la société moderne. De là naît un questionnement sur la modernisation, ses conséquences néfastes tout autant que sa profonde utilité. Ainsi, les deux ouvrages sont susceptibles d'alimenter les recherches contemporaines menées selon une perspective écocritique.

Mots-clefs : Reportage, autrui, voyage, nature et culture, progrès technique, autochtones, allogènes, étrangers, étrangéité, minorités, dominants et dominés, écologie, écocritique, Indiens, Tziganes, Roms, Gitans, Canada, valeurs, axiologie, éducation, société, nomadisme et sédentarité, révolte, héros romantique.

Arkady Fiedler's Canada Smells like resin (first edition in 1935) mixes reporting with a personal quest. The 14 stories of I doubt that you will be able to follow us (the volume was published in 2013) by Jacek Milewski exploit fiction in order to tell truths about the Polish Gypsy community. The two works reveal a common perspective that justifies studying them side by side. Arkady Fiedler and Jacek Milewski move outside their home group to communities, certainly firmly rooted in their culture, but also, in many respects, dominated and marginalized:

Indians and Gypsies. The discovery of the other and its transposition into a narrative is part of a double exilic perspective, because exile affects both the subject-writer and his object of study. We think of the Edward Said's figure of the intellectual, both outsider and exile. Born of crossing of borders, exile invites to destabilize the frameworks that belong to the native, domestic and familiar realm, to experience "foreigner" about whom we did not know much except that he is opposed to "we." Here and there, the literary project presupposes a quasi-scientific preparation; the establishment of quasi-experimental conditions capable of breaking down obstacles which, in normal times, obscure or even make access to foreign countries impossible. Fiedler has extensively researched Canada and its history; his excursion, far from the main urban centers, becomes the vector of a discovery of "deep Canada." Jacek Milewski began to frequent Gypsies as an educator; he learned their language and kept getting to know them closely. Fiedler and Milewski subvert the dualism between dominant and dominated. The Western/Indian opposition gives way to a contrasting palette: English, French, Indian factions allied with such and such a group of whites, metis, emigrants. In Milewski's work, there is also an effect of paradoxical familiarity, cracking the wall of strangeness between the "native" reader and the Gypsies. In addition, beyond the Indians and the Gypsies, the two authors turn to "other" others. Not only metis, but also individuals marked by hybridity who have united several cultural identities and whose history has a tragic dimension: Etienne Brûlé, Gray Owl, the character of Wieslaw in Milewski. Fiedler's Stanislaw the guide also embodies this prototype. These exarcerbated others hold up a mirror to the subject-writer who is himself out of step with his community of origin. The lifestyle of Gypsies and Indians has a number of traditional features; close to nature, it is also the repository of interhuman values endangered by the progress of modern society. Hence a questioning about modernization, its harmful consequences as much as its profound utility. Thus, the two works are likely to feed contemporary research conducted from an ecocritical perspective.

Keywords: Reporting, others, travel, nature and culture, technical progress, indigenous, non-native, foreign, foreignness, minorities, dominant and dominated, ecology, ecocriticism, Indians, Gypsies, Roma, Canada, values, axiology, education, society, nomadism and sedentary lifestyle, revolt, romantic hero.

Kanada pachnąca żywicą Arkadego Fiedlera (wydana po raz pierwszy w 1935 r.) udanie wiąże reportaż z realizacją podmiotowej strategii literackiej. Chyba za nami nie traficie, utwór składający się z 14 opowiadań Jacka Milewskiego (wydany w 2013 r.) traktuje fikcję jako nośnik wypowiedzenia różnych prawd o społeczności cygańskiej, zwłaszcza w Polsce. Oba utwory łączy wspólna perspektywa, co uzasadnia ich wspólne badanie. Specyfika projektu Arkadego Fiedlera i Jacka Milewskiego zasadza się na tym, że obaj przenoszą się poza rodzinną grupę w stronę wspólnot, wprowadzie

mocno zakorzenionych we własnej kulturze, lecz także pod wieloma względami zdominowanych i zmarginalizowanych: Indian i Cyganów. Odkrywanie Innego i jego transpozycja za pomocą narracji to procesy wpisujące się w „wygnańczą” perspektywę, ponieważ wygnanie odbija się zarówno na sytuacji pisarza jak i przedmiocie jego badań. Przywodzi to na myśl postać intelektualisty, outsidera i wygnańca w rozumieniu Edwarda Saïda. Będąc owocem przekraczania granic, wygnanie to silny bodziec do destabilizacji ram reprezentacji właściwych dla przestrzeni rodzimej, do doświadczenia „obcego”, o którym niewiele wiemy poza tym, że przeciwstawia się nam. W obu przypadkach literacki projekt opiera się na quasi-naukowych przygotowaniach; ustanowieniu quasi-eksperymentalnych możliwości pokonywania przeszkód, które w normalnych czasach zaciemniają, a nawet uniemożliwiają dostęp do Obcego. Fiedler intensywnie badał Kanadę i jej historię a jego marszruta, odbiegająca rychno od głównych ośrodków miejskich, to wektor odkrycia „głębokiej Kanady”. Jacek Milewski począł obcować z Cyganami jako pedagog – nauczył się ich języka i odtąd stale zacieśniał łączące go z nimi więzy. Fiedler i Milewski poddają rewizji dualizm między dominującymi a zdominowanymi. Opozycja pomiędzy człowiekiem zachodnim a Indianami ustępuje miejsca mocno skontrastowanej palecie: Anglosasi, Francuzi, ale także frakcje Indian sprzymierzające się z taką czy inną grupą białych, metysi, asymilujący się emigranci itd. U Milewskiego ponadto występuje efekt paradoksalnej bliskości przełamującej ścianę obcości między „rodzimy” czytelnikiem a Cyganami. Co więcej, obaj Autorzy poza Indianami i Cyganami zwracają się do, by tak rzec, innych innych. Nie tylko do metysów, ale także istot naznaczonych hybrydyzacją, mianowicie do jednostek łączących w sobie kilka tożsamości kulturowych i których los przybiera częstokroć wymiar tragiczny: Etienne Brûlé, Gray Owl, postać Wiesława u Milewskiego. Przewodnik Stanisław u Fiedlera również uosabia ten prototyp. Owi inni „do kwadratu” ukazują lustro pisarzowi, który sam przecież wyszedł poza własną wspólnotę pochodzenia. Styl życia Cyganów oraz Indian nosi wiele tradycyjnych znamion; bliższy naturze, jest także skarbnicą wartości międzyludzkich, którym zagraża postęp współczesnego społeczeństwa. Stąd pytanie o modernizację, zarówno jej szkodliwe konsekwencje jak i głęboką użyteczność. Zatem oba utwory stanowią pożywkę dla kogokolwiek interesuje ekokrytyczna perspektywa w badaniach nad kulturą.

L'anti-journal de voyage en Amérique de Miron Bialoszewski (AAmérique, 1988 et Journal secret, 2012)

Alexander Fiut

► **To cite this version:**

Alexander Fiut. L'anti-journal de voyage en Amérique de Miron Bialoszewski (AAmérique, 1988 et Journal secret, 2012). Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200397

HAL Id: hal-03200397

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200397>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'anti-journal de voyage en Amérique de Miron Białoszewski (*AAmérique*, 1988 et *Journal secret*, 2012)

Alexander FIUT

Université Jagellonne, Cracovie

Traduit du polonais par Iwona VIGOT

Le voyage en Amérique est un défi pour tout Européen. Ce défi est encore plus grand pour un poète du bloc soviétique qui traverse l'Océan à un moment particulièrement défavorable pour son pays. Le poète polonais Miron Białoszewski (1922-1983) a entrepris son voyage au moment où la Pologne socialiste se trouvait encore en « état de siège », un état de siège proclamé par le général Jaruzelski en décembre 1981, dans le but d'étouffer le syndicat indépendant *Solidarność* [Solidarité]. Białoszewski a laissé deux témoignages de son séjour aux États-Unis : le premier est un récit de voyage intitulé *AAmeryka* [AAmérique], dont le processus de publication a été interrompu par la mort de l'auteur et qui est paru seulement cinq années après celle-ci, en 1988 ; le deuxième est constitué par une partie de son *Tajny dziennik* [Journal secret], qui n'a été publié qu'en 2012. Le *Journal secret* nous donne des indications précises sur les dates du séjour de Białoszewski aux États-Unis, à savoir du 11 octobre au 23 novembre 1982.

La confrontation de ces deux récits nous amène à la question des limites de la sphère privée et à celle de l'autobiographisme dans la littérature. Dans le cas de Białoszewski, cette question est particulièrement complexe car toutes ses œuvres en prose et toute sa poésie peuvent être lues comme des formes autobiographiques, comme une sorte de journal intime de l'auteur. Dans toute son œuvre, Białoszewski, en gommant intentionnellement la frontière entre le héros fictif et lui-même, puise

dans son expérience et élève la banalité du quotidien au rang d'œuvre d'art. Le *Journal secret*, tenu systématiquement par l'écrivain du 20 novembre 1975 jusqu'à sa mort, contient des notes prises à chaud, une véritable matière première, qui sera par la suite retravaillée dans les autres textes. Ajoutons que Białoszewski a donné à plusieurs de ses œuvres la forme du journal intime. Dans le cas d'*AAmérique*, en revanche, il a plutôt écrit un « anti-journal ». Pour quelles raisons ?

La nécessité de supprimer certains extraits pour ne pas se heurter à la censure a certainement été une des causes de l'abandon de la forme du journal intime. Une répugnance à dévoiler sa vie intime, le désir de mettre en valeur son attitude apolitique, la loyauté envers ses amis en exil et la crainte que les « services spéciaux » de la Pologne populaire ne s'intéressent de trop près à ces derniers : voilà les principales raisons pour lesquelles l'écrivain n'a pas relaté dans son *Journal secret* ses rencontres dans le milieu gay, ses expériences homosexuelles, ses conversations téléphoniques avec le poète polonais Czesław Miłosz¹, ni les scènes des manifestations de la diaspora polonaise devant le consulat de la République populaire de Pologne. D'un côté, Białoszewski ne voulait pas révéler ses contacts avec les émigrés polonais, et de l'autre, il savait que certains passages de sa prose, trop transgressifs sur le plan des mœurs, seraient rejetées par la censure.

Le titre, *AAmérique*, propose une autre réponse à la question de savoir pourquoi Białoszewski a écrit un « anti-journal ». C'est la dénomination d'une ligne du métro newyorkais qui a donné à Białoszewski l'idée du titre : « ça m'évoque l'Amérique. Deux "A", c'est comme s'il y avait un grand point d'exclamation² ». Que signifie le point d'exclamation ? L'admiration ? L'étonnement ? L'épouvante ? L'impuissance ? Qui parle ici ? L'auteur ? Un héros qui lui ressemble ? Białoszewski s'efforce de comprendre l'Amérique en y observant la vie quotidienne, en évitant soigneusement de généraliser à la hâte. En même temps – comme c'est le cas dans toute son œuvre – il souhaite habiller ses impressions dans une forme langagière originale et issue du langage courant. En suggérant que le héros-narrateur d'*AAmérique* est dans une large mesure son propre *alter ego*, il ne rompt pas seulement avec la tradition du journal intime, dans laquelle s'inscrit le *Journal secret*. Il désarticule le « je » du journal intime et entreprend un jeu retors avec plusieurs rôles : celui d'écrivain polonais à l'étranger, d'Européen dans le Nouveau Monde, de provincial au centre de la civilisation.

1. Czesław Miłosz (1911-2004), prix Nobel de la littérature en 1980, a demandé l'asile politique à la France en 1951 et s'est installé aux États-Unis en 1960.

2. *Kojarzy mi się to z Ameryką. Dwa „A” to jakby z wielkim wykrzyknikiem*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 222. Les traductions des passages de Białoszewski sont d'Iwona Vigot.

En tant qu'écrivain de la République populaire de Pologne à qui les autorités ont remis un passeport et aimablement accordé la permission de quitter le pays afin de recevoir un prix littéraire aux États-Unis, il se comporte de manière véritablement scandaleuse. Non seulement il ne représente pas dignement la société socialiste et la culture polonaise, ce que le régime socialiste attend pourtant de lui, mais il se compromet ostensiblement et recherche la provocation. Il évite à tout prix d'être mêlé aux discours sur la Pologne socialiste. Il n'est pas intéressé par ce qui se passe dans son pays. Il déclare ouvertement : « Je me garde de "l'empolonisation". Je veux l'Amérique en Amérique³. » En écrivant ces mots, il exprime sa répugnance envers toute forme de récupération politique et sa volonté de se détacher des stéréotypes polonais ou européens au sujet du Nouveau Monde, tout en manifestant son désir de se rapprocher de la conscience d'un Américain moyen. Il se rend, certes, à la remise du prix qui lui a été décerné, rencontre des lecteurs, récite et lit son œuvre en public, mais il ne cache pas qu'il préfère traîner dans les rues de New York, entrer dans des sex-shops, acheter des photos pornographiques, fréquenter des cinémas pornographiques et observer les comportements érotiques des Américains. Avec son humour sarcastique, il décrit des scènes à caractère sexuel avec maints détails. Dans *AAmérique* on trouve une version nettement édulcorée des descriptions présentes dans le *Journal secret*, où l'on trouve des récits détaillés d'orgies sexuelles dans les cinémas pornos pour gays.

On pourrait s'attendre à ce qu'un habitant d'Europe centrale soit ébloui et écrasé par la grandeur, la richesse et la dynamique de New York. Il n'en est rien ! Si Białoszewski s'intéresse à l'histoire de la ville et se rend parfois dans les musées de New York, il y remarque surtout des ressemblances avec certaines villes européennes. En arrivant à l'hôtel, il note : « La circulation dans la ville n'est pas aussi intense que ce à quoi je m'attendais [...]. Les maisons sont hautes mais le silence et le vide règnent. Comme à Przysnysz⁴ », une petite ville de la province polonaise. Il remarque des trottoirs bancals, des piétons qui traversent la rue au feu rouge, des poubelles devant des maisons. Les étals des marchés et des rues lui rappellent le Varsovie d'avant la guerre. Le « faux⁵ » gothique de la cathédrale Saint-Patrick l'intrigue. D'après lui, New York est, en fin de compte, « démodé, souvent négligé, du moins la majeure partie de la ville, avec ses bâtiments en forme de parts d'un gigantesque gâteau rond, ses monuments en fer, ses immeubles, ses cages d'escaliers

3. *Bronię się przed zapolaczeniem. Chęć Ameryki w Ameryce*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 229.

4. *Ruch nie taki szalony, jak się spodziewałem [...] Domy wielkie, ale cicho i pusto. Jak w Przysnyszu*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 220.

5. *Podrabiany*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 224.

en bois⁶ ». Par son plan géométrique, New York rappelle également une ville médiévale, avec un parc en son centre, en guise de place du marché. Białoszewski reste totalement indifférent au consumérisme. Ses besoins matériels sont modestes mais il s'étonne de constater que le service dans les magasins est assez lent, tout comme en Pologne. Il note : « J'achète du raisin, des tomates, des mandarines. Tout y est si beau qu'on s'y ennuie⁷. » Il venait pourtant d'un pays où les marchandises, même de première nécessité, manquaient continuellement, et où les queues devant les magasins d'alimentation étaient un spectacle ordinaire !

C'est d'une province lointaine que Białoszewski est venu dans la métropole mondiale. Mais il n'a pas de complexes ; il s'y sent comme chez lui et ne cesse de le souligner. Il avoue : « J'aime New York, et plus précisément Manhattan. Ambiance de grande ville, on s'y sent comme chez soi. Le grand monde⁸. » Les gratte-ciel ne l'impressionnent guère car, écrit-il : « Il ne faut pas se laisser aller au vertige. On peut s'y habituer⁹. » Sa mauvaise connaissance de l'anglais ne l'empêche pas d'apprendre rapidement à circuler dans le centre de la ville et d'emprunter le métro. Il visite différents quartiers. New York peut-elle être dangereuse ? Oui, comme toutes les grandes villes, écrit Białoszewski, et il raconte qu'il a déjà été roué de coups, un soir, dans le centre de Varsovie. Comme toujours, c'est l'extraordinaire diversité humaine qui l'attire le plus : diversité ethnique, coupes de cheveux, vêtements, coutumes et comportements – un véritable théâtre vivant, scintillant, spontané, objet d'une métamorphose permanente. Ainsi, dans le quartier chinois, son regard est attiré par « les vieilles grosses Chinoises qui marchent comme des momies d'un magasin à l'autre¹⁰ » ; dans le quartier juif, par un petit garçon aux papillotes tressées ; dans une des rues principales de Manhattan, par une femme noire qui interpelle les passants en criant « Jésus t'attend¹¹ ! ».

6. *Staroświecki, dosyć zaniedbany, przynajmniej w dużej części, z tradycyjnymi tortowymi narożnikami, z pomnikami z żelaza, z kamienicami, z drewnianymi klatkami schodowymi*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 228.

7. *Kupuję winogrona, pomidory, mandarynki. Wszystko tu jest dorodne. Aż do nudności*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 223.

8. *Podoba mi się Nowy Jork. To znaczy Manhattan. Wielkomięjsko i swojsko. Światowo*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 223.

9. *Nie trzeba ulegać sensacjom wysokości. Do tego można się przyzwyczaić*, BIAŁOSZEWSKI 2000, p. 224.

10. *Stare grube Chinki chodzące mumiowatym krokiem od sklepu do sklepu*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 227.

11. *Jezus czeka na ciebie!*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 222.

En quoi consiste la particularité de l'« anti-journal » de voyage de Miron Białoszewski ? Pour mieux l'appréhender, il est intéressant de recourir à l'image du Nouveau Monde qui se dégage d'un autre « anti-journal », *Amérique*, de Jean Baudrillard, publié en 1986.

Les deux auteurs sont incontestablement fascinés par les rues de New York. C'est là, et non dans les musées, qu'ils recherchent la vérité sur l'Amérique. Le poète polonais concentre son attention sur les individus, les petites scènes de la vie ordinaire, les comportements des représentants des différentes ethnies et cultures. Le sociologue français, lui, utilise la notion de communauté, visant à la fois la définition et la synthèse. Il écrit par exemple :

On dit : en Europe la rue est vivante, en Amérique elle est morte.
C'est faux. Rien de plus intense, de plus électrisant, de plus vital et de plus mouvementé que les rues de New York. [...] Des millions de gens l'occupent, errants, nonchalants, violents, comme s'ils n'avaient rien d'autre à faire, et sans doute n'ont-ils réellement rien d'autre à faire que de produire le scénario permanent de la ville. (Baudrillard, 1986, p. 43)

On voit ici que Baudrillard comme Białoszewski s'interrogent sur la théâtralité des comportements des New-Yorkais, qui donne à leur façon d'être un caractère inquiétant : « New York se donne, par une complicité merveilleuse de toute la population, la comédie de sa catastrophe [...] » (Baudrillard, 1986, p. 49). Mais lorsqu'il compare l'Amérique à l'Europe, Baudrillard recherche plutôt des différences que des ressemblances. Il note ainsi que le trafic new-yorkais est « intense, relativement véhément et silencieux (ce n'est pas le trafic nerveux et théâtral à l'italienne) » (Baudrillard, 1986, p. 43).

Les deux auteurs sont intrigués par la beauté des « races sombres ». Baudrillard trouve que « le pigment des races sombres [...] » crée « une beauté – non sexuelle : animale et sublime – qui manque désespérément aux visages blêmes » (Baudrillard, 1986, p. 40). Białoszewski, quant à lui, est frappé par autre chose. Il constate que « la beauté des blancs impressionne souvent. Toutefois – objectivement, d'un point de vue dansant et théâtral – c'est une race peu rythmique, lourde, avachie, prétentieuse, paresseuse, maniaque, ne résistant pas à la concurrence dans sa façon d'être extérieure, envisagée comme art, dans la beauté animale¹² ».

12. *Uroda białych często działa. Ale – biorąc bezstronnie a tanecznie, teatralnie – to rasa mało rytmiczna, ciężka, krowiasta, z pretensją, leniwa, a porządnicka, nie wytrzymująca konkurencji w zewnętrzności bycia, jako sztuki, w urodzie zwierzęcia*, BIAŁOSZEWSKI, 2012, p. 803-804.

Lorsque Białoszewski contemple New York du haut d'une des tours du World Trade Center, « les façades de verre modernes des gratte-ciels » lui rappellent « de pauvres crabes par leurs dimensions et leur apparence¹³ ». Baudrillard, au contraire, y voit le symbole de la postmodernité de l'Amérique. Il fait ici un parallèle intéressant :

Face aux *downtowns* et aux ensembles de gratte-ciel américains, la Défense perd le bénéfice architectural de la verticalité et de la démesure pour avoir enserré ses buildings dans une scène à l'italienne, dans un théâtre fermé circonscrit par un boulevard périphérique. Jardin à la française en quelque sorte : un bouquet de buildings avec un ruban autour. (Baudrillard, 1986, p. 42)

« Un bouquet de buildings » ? Białoszewski compare les maisons cossues entourant Central Park à un lieu de stockage de meubles gigantesques : « Comme si on avait posé des buffets les uns à côté des autres¹⁴. » D'après Baudrillard, « l'anti-architecture », « la sauvage, l'inhumaine, celle qui dépasse l'homme, elle s'est faite ici toute seule, à New York, et sans considération de niche, de bien-être ou d'écologie idéale [...] elle a parié sur le ciel et sur l'enfer » (Baudrillard, 1986, p. 42). Selon Białoszewski, les anti-villes américaines sont des rangées infinies de petites maisons, ennuyeuses de par leur ressemblance : « En Amérique, il y a beaucoup d'anti-villes. New York : une montagne de verre (Manhattan) entourée d'eau, et au-delà de cette eau, d'une autre anti-ville¹⁵. »

Il est frappant que Białoszewski semble ne pas avoir remarqué l'immensité de l'espace du continent américain. La nature l'ennuie visiblement. Cependant, pour Baudrillard, la nature américaine, étourdissante par son immensité, indomptée, primordiale, est la clé du mystère de la civilisation américaine, tendue vers le passé et vers l'avenir, mais surtout annonciatrice d'une catastrophe. Sa vision de l'Amérique est imprégnée de l'image du désert et synonyme du manque de sens, non seulement de l'existence humaine sur terre mais aussi de toute la culture : « L'inhumanité de notre monde futur, asocial et superficiel, trouve d'emblée ici sa forme esthétique et sa forme extatique. Car le désert n'est que cela : une critique extatique de la culture, une forme extatique de la disparition » (Baudrillard, 1986, p. 16/17).

13. *Nowoczesne szyby drapaczy przypominają skalą i rodzajem biedne kraby*, BIAŁOSZEWSKI, 2012, p. 811.

14. *Tak jakby stał kredens przy kredensie*, BIAŁOSZEWSKI, 2000, p. 229.

15. *W Ameryce wiele jest antymiastr. New York – szklana góra (Manhattan) otoczona wodą, a za wodą antymiastr*, BIAŁOSZEWSKI, 2012, p. 817.

Quelles conclusions peut-on tirer de ce parallèle rapide ? On voit clairement que Baudrillard apparaît dans son « anti-journal » dans trois rôles principaux : celui du sociologue, celui du Français et celui de l'Européen. Toutefois, contrairement à Białoszewski, il ne remet aucun rôle en question et les considère tous comme complémentaires. Białoszewski explore d'un côté les affinités entre l'Amérique et l'Europe, et de l'autre, il rend ordinaire ce qui est extraordinaire. Baudrillard, au contraire, souligne l'étrangeté du Nouveau Monde et rend ainsi extraordinaire – grâce à la notion de *simulacre* – ce qui y apparaît d'abord comme ordinaire. Il est bien sûr compréhensible que le poète soit avant tout fasciné par le détail isolé, l'expressivité des personnes et des situations dans lesquelles celles-ci sont engagées. En revanche, le sociologue et anthropologue est incité, par l'observation, à établir des diagnostics afin de conférer aux phénomènes culturels et sociaux qu'il remarque la dimension d'une synthèse sur la civilisation américaine. Toutefois, il est possible d'approfondir une telle explication.

Białoszewski contemple l'Amérique d'un regard, peut-être non dénué de tout *a priori*, mais du moins façonné par une autre expérience historique, une vision du monde originale et poétique. Baudrillard trouve surtout dans ce voyage américain la confirmation de ses diagnostics catastrophistes. D'où une de ses brillantes formules :

L'Amérique n'est ni un rêve, ni une réalité, c'est une hyperréalité. C'est une hyperréalité parce que c'est une utopie qui dès le début s'est vécue comme réalisée. [...] Il se peut que la vérité de l'Amérique ne puisse apparaître qu'à un Européen, puisque lui seul trouve ici le simulacre parfait, celui de l'immanence et de la transcription matérielle de toutes les valeurs. Les Américains, eux, n'ont aucun sens de la simulation. Ils en sont la configuration parfaite, mais ils n'en ont pas le langage, étant eux-mêmes le modèle. (Baudrillard, 1986, p. 91)

Même s'il n'est pas un Américain, Białoszewski n'éprouve pas cette impression de simulation. Le monde contemporain n'est pas pour lui, contrairement à Baudrillard, une circulation de signes vides dans un espace privé de sens. Il se réapproprie le mythe américain et le transforme à sa façon. Il ne trouve pas que la culture européenne soit une culture de l'épuisement et synonyme de décadence. Au contraire, elle reste toujours pour lui un soutien et un environnement naturel. En se débarrassant des rôles imposés, il essaie d'observer l'Amérique en adoptant le point de vue qui lui est le plus proche, souverain, au-delà des frontières et des ethnies, tout simplement interhumain, discrètement compatissant, plein d'humour et d'indulgence.

Bibliographie

BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, Grasset, Paris, 252 p.

BIAŁOSZEWSKI Miron, 2000 [1988], *AAmeryka* [AAmérique] in *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980* [Petites et plus grandes proses publiées après 1980], PIW, Varsovie.

BIAŁOSZEWSKI Miron, 2012, *Tajny dziennik* [Journal secret], Znak, Cracovie, 920 p.

Miron Białoszewski (1922-1983), poète, prosateur et dramaturge, a laissé deux témoignages de son séjour aux États-Unis, effectué à l'automne 1982 : le premier est un récit de voyage intitulé *AAmérique* [*AAmeryka*], qui paraît en 1988, soit cinq années après la mort de l'auteur ; le deuxième est constitué par une partie de son *Journal secret* [*Tajny dziennik*], qui n'a été publié qu'en 2012. D'*AAmérique*, on peut dire qu'il s'agit d'un « anti-journal ». Pour mieux appréhender la particularité de celui-ci, il est intéressant de confronter l'image du Nouveau Monde qui s'en dégage de celle qu'on trouve dans un autre « anti-journal », *Amérique*, de Jean Baudrillard, publié en 1986. Białoszewski contemple l'Amérique d'un regard, peut-être non dénué de tout *a priori*, mais façonné par une expérience historique et une vision du monde qui lui sont propres. Baudrillard trouve dans ce voyage américain la confirmation de ses diagnostics catastrophistes.

Mots-clefs : Miron Białoszewski, Jean Baudrillard, journal de voyage, récit de voyage, voyage aux États-Unis.

Miron Białoszewski was a Polish poet, novelist and playwright. He left two narratives of his trip to the United States in the fall of 1982: the first one is a travel log entitled AAmeryka [AAmerica] published in 1988, five years after Białoszewski's death: the second one is a part of his Tajny Dziennik [Secret diary], published in 2012. One could say about America, that it is an "anti-diary." We can better appreciate the uniqueness of this book, if we compare his depiction of the New World, with what we can find in America [Amérique], another "anti-diary," written by Jean Baudrillard and published in 1986. Białoszewski contemplates America, maybe with some preconceived ideas, but he is shaped by his own historical experience and worldview. In his American trip, Baudrillard finds, above all, a confirmation of his catastrophist predictions.

Keywords: Miron Białoszewski, Jean Baudrillard, Travel Diary, Travel Story, trip to the United States.

**Bronislaw Malinowski et Stanislaw Ignacy Witkiewicz :
voyage aux sources polonaises de l'anthropologie
moderne**

Anna Saignes, Stanislaw Jasionowicz

► **To cite this version:**

Anna Saignes, Stanislaw Jasionowicz. Bronislaw Malinowski et Stanislaw Ignacy Witkiewicz : voyage aux sources polonaises de l'anthropologie moderne. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècle), pp.199-226. hal-03200421

HAL Id: hal-03200421

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200421>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Bronisław Malinowski et Stanisław Ignacy Witkiewicz : voyage aux sources polonaises de l'anthropologie moderne

Anna SAIGNES
Université Grenoble Alpes/UMR Litt & Arts

Stanisław JASIONOWICZ
Université pédagogique, Cracovie

La liste des voyageurs polonais qui ont exploré des contrées lointaines comprend un nom particulièrement illustre : celui de l'ethnologue Bronisław Malinowski. La dimension internationale de sa carrière, l'absence de la thématique polonaise dans ses écrits les plus connus, et le fait qu'il a rédigé ses ouvrages savants en anglais, ont fini par faire oublier les origines polonaises de celui qui a donné sa « charte fondatrice à l'anthropologie du XX^e siècle¹ ». Pourtant Malinowski a fait ses études à Cracovie où il a passé les vingt-cinq premières années de sa vie et c'est, entre autres, à un texte écrit en polonais qu'il doit sa célébrité : il s'agit de son journal, et, plus exactement, d'une partie de ce journal qui a été publiée en 1967, en traduction anglaise, sous le titre *A Diary in the Strict Sense of the Term*² et, en 1985, en traduction française (effectuée à partir de la traduction anglaise), sous le titre *Journal d'ethnographie*³. Le texte publié sous le titre *A Diary in the Strict Sense of*

1. CLIFFORD, 1988, p. 100.

2. MALINOWSKI, 1967.

3. MALINOWSKI, 1985.

the Term constitue donc une partie du journal que Malinowski a tenu entre 1908 et 1918. Cette partie correspond au séjour de l'ethnologue en Nouvelle Guinée et plus précisément sur l'île Mailu entre septembre 1914 et mars 1915, puis dans les îles Trobriand, entre octobre 1917 et juin 1918. L'édition anglaise – signalons-le tout de suite – est insatisfaisante à plusieurs égards : outre qu'elle découpe un fragment dans un ensemble bien plus vaste, elle omet des mots, des phrases voire des passages entiers du texte original, jugés trop intimes ou tout simplement illisibles sur le manuscrit. Elle contient aussi des faux sens⁴. L'intégralité de ce journal, dans sa langue originale, c'est-à-dire polonaise, n'a été éditée en Pologne qu'en 2002, sous le titre *Dziennik w ścisłym tego słowa znaczeniu*⁵ [Journal au sens strict de ce terme].

A Diary in the Strict Sense of the Term – je conserve le titre anglais pour différencier la partie publiée en traduction anglaise du journal dans sa totalité que je désignerai désormais comme le *Journal*⁶ – a joué un rôle essentiel dans la réception posthume de l'œuvre de Malinowski. En effet, l'idée est aujourd'hui largement répandue que si *Les Argonautes du Pacifique occidental*, publié en 1922, a servi de charte fondatrice à l'anthropologie moderne, la théorie du fonctionnalisme qui y est développée – l'idée d'une infrastructure physiologique définie par la somme des besoins individuels et qui serait à l'origine de la culture – n'a pas constitué un apport révolutionnaire à l'ethnologie. La force des *Argonautes du Pacifique occidental* viendrait plutôt de la conscience aiguë, qui sous-tend l'ouvrage, des exigences rhétoriques nécessaires au succès d'un livre d'une part et de l'invention de la figure de l'ethnologue de terrain, qui ouvre la « période héroïque⁷ » de l'ethnologie. La publication de *A Diary in the Strict Sens of the Term* en 1967 marque à la fois la fin de cette période héroïque et l'entrée de la discipline dans une phase de crise. L'anthropologue y apparaît en effet comme un « hypocondriaque égocentrique, très souvent déprimé, en proie à des fantasmes permanents sur les Européennes et les Trobriandaises, forcé de lutter en permanence pour maintenir la morale sauve, se tenir⁸ ». À l'instar de cette nouvelle vision, dont James Clifford se fait l'écho, la pensée postcoloniale, l'histoire critique des sciences, la nouvelle épistémologie

4. KUBICA, 2002, p. 30.

5. MALINOWSKI, 2002. Il s'agit d'une excellente édition pourvue d'un important appareil critique.

6. Par *Journal*, je désignerai donc désormais la totalité du journal, disponible seulement en polonais.

7. DEBAENE, 2010, p. 105.

8. CLIFFORD, 1988, p. 101.

qui pointe les rapports entre savoir et pouvoir, orientent nombre d'études sur l'ethnologie vers un historicisme soupçonneux. La création de l'ethnologie est alors perçue comme une fausse innovation, voire comme le signe d'une « violence épistémique » et d'un « ethnocentrisme larvé⁹ ». Les journaux d'ethnographes – celui de Malinowski et tous les autres – deviennent alors intéressants dans la mesure où ils livreraient une version plus fidèle de l'expérience du terrain et révéleraient les défauts et les biais d'une discipline qui s'élabore en passant sous silence les conditions d'obtention de l'information¹⁰. Enfin, James Clifford propose une articulation nouvelle et féconde des *Argonautes* avec *A Diary...*, en posant que ce dernier est

[...] un document capital pour l'histoire de l'anthropologie, non parce qu'il montre la réalité de l'expérience ethnographique, mais parce qu'il nous oblige à comprendre la complexité de ces rencontres et à considérer tous les comptes rendus écrits fondés sur l'enquête de terrain comme des constructions partielles¹¹.

D'autre part, *A Diary...* a souvent été lu à la lumière – pour ainsi dire – du *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, un autre voyageur polonais qui a quitté la Pologne pour l'Angleterre et la langue polonaise pour l'anglais¹². L'analogie des destinées des deux hommes n'est pas la seule raison de ce rapprochement. Lors de son voyage, Malinowski avait emporté le roman de Conrad dans ses valises et il est indéniable que son expérience de l'altérité a été dans une large mesure orientée par celle que raconte le roman de Conrad : crise du sujet, « combat aux franges de la civilisation occidentale contre la menace de dissolution morale¹³ ». James Clifford note, en passant, ce qu'il peut y avoir de polonais dans la manière dont les deux voyageurs réagissent à l'altérité. Il pointe ainsi l'ancrage dans un pays qui depuis la fin du XIX^e siècle n'existe qu'en tant que fiction – en Pologne c'est-à-dire nulle part –, l'importance donnée aux valeurs aristocratiques et la distance envers les valeurs

9. DEBAENE, 2010, p. 24.

10. *Ibid.*, p. 22. Telle est la lecture de Clifford Geertz dans la recension qu'il publie au moment de la sortie du *Journal* (GEERTZ, 1967). Grażyna Kubica résume l'histoire de la réception du *Journal* de Malinowski dans l'introduction de son édition polonaise de celui-ci (KUBICA, 2002, p. 26).

11. CLIFFORD, 1988, p. 102.

12. Telle est la lecture de Clifford.

13. CLIFFORD, 1985, p. 102.

bourgeoises¹⁴ ainsi que, dans le cas de Malinowski, un certain « extrémisme slave » : « ses révélations sur lui-même et sur son travail étaient outrées et parodiques avec ambiguïté¹⁵ », note-t-il. Vincent Debaene, dans la continuité de James Clifford, voit dans *A Diary...* le résidu « psychologique¹⁶ » des *Argonautes*, l'expression de ce que l'ethnologue, habitué par « une morale puritaine héritée à la fois de l'univers victorien et des valeurs de la petite noblesse polonaise¹⁷ », a été obligé de taire dans le livre d'ethnologie.

Le lien qui unit *A Diary...* à *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, est indiscutable. Cependant un autre écrivain, voyageur et polonais, est au moins aussi présent que Conrad dans *A Diary...* comme dans la totalité du *Journal* de Malinowski. Il s'agit de Stanisław Ignacy Witkiewicz¹⁸, en général désigné par le diminutif « Staś ». Cette présence projette sur *A Diary...* un éclairage légèrement différent. Si la comparaison des visions des tropiques par Witkiewicz et par Malinowski, ainsi que des idées des deux hommes sur les enjeux de la religion et de l'art, ont déjà fait l'objet de plusieurs études en Pologne, il sera pertinent de revenir sur leur relation en partant de deux textes, écrits par les deux auteurs au début de leurs carrières et antérieurs à leur voyage c'est-à-dire à leur découverte de l'altérité : le *Journal* de Malinowski et *Les 622 chutes de Bungo*, roman de jeunesse de Witkiewicz, rédigé en 1910/1911. On pourra alors reconsidérer le récit de la rencontre de Malinowski avec l'altérité sous un autre angle afin de mettre en évidence certains malentendus liés à la réception de *A Diary...* et de réévaluer ainsi l'apport de la culture polonaise à la charte de l'anthropologie moderne.

Des sentiers qui bifurquent

Avant d'aller plus loin, revenons sur le parcours des deux hommes et sur la place qu'y occupent les deux textes en question.

Malinowski et Witkiewicz ont longtemps été liés par une grande amitié. Parfaitement contemporains – Malinowski est né le 7 avril 1884 et Witkiewicz, le 24 février 1885 –, tous deux ont ouvert la voie à une forme de modernité : dans

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 107

16. DEBAENE, 2010, p. 109.

17. *Ibid.*, p. 109. *A Diary...* se distingue en cela, selon Debaene, de l'autre livre, non scientifique, que les ethnographes français produisent généralement au retour de leurs expéditions. Dans leur cas, cet autre livre constitue l'expression d'un « résidu rhétorique ».

18. Clifford note simplement cette présence (CLIFFORD, 1988, p. 105).

le domaine de l'ethnologie pour le premier et dans celui de la littérature, du théâtre et des arts visuels, pour le deuxième. Si Bronisław Malinowski a jeté les fondations de l'anthropologie moderne, Witkiewicz a exploré les limites de l'art figuratif, en peinture et au théâtre, et entrepris de réinventer le roman. Pourtant, d'un autre point de vue, tout semble les opposer. La théorie fonctionnaliste formulée par Malinowski dans *Les Argonautes du Pacifique occidental* stipule que la culture est, pour une société, « le corps complet d'instruments, les privilèges de ses groupes sociaux, les idées, les croyances et les coutumes humaines » et constitue ainsi « un vaste appareil qui met l'homme dans une meilleure position pour affronter les problèmes concrets particuliers qui se dressent devant lui dans son adaptation à son environnement pour donner cours à la satisfaction de ses besoins¹⁹ ». Dans toute son œuvre, Witkiewicz, quant à lui, interroge ce qu'il appelle le « Mystère de l'Existence » [*Tajemnica Istnienia*²⁰] et déplore la disparition de la métaphysique dans le monde moderne. Pour Witkiewicz, le fonctionnalisme de Malinowski constitue justement une manifestation éclatante du renoncement à la métaphysique. Dans *La Métaphysique du veau bicéphale* [*Metafizyka dwugłowego cielęcía*], pièce écrite par Witkiewicz en 1921 et dont l'action se déroule en Nouvelle Guinée et en Australie, le roi du clan Aparura fulmine contre l'ethnologue :

To nic, że zbadat nas Malinowski, ten przeklęty angielzowany, nieposkromiony marzyciel. Totemy są prawdą. Wszystko jedno, co piszą o nich uczeni. (Witkiewicz, 1998b, p. 155)

Ça ne fait rien si nous avons été étudiés par Malinowski, ce maudit rêveur anglaisé et indomptable. Les totems existent. Peu importe ce qu'en disent les savants²¹.

Car Witkiewicz est convaincu de l'origine commune du totémisme, de la religion, de l'art et de la philosophie, autant de manières d'appréhender ce qu'il appelle « le sentiment de l'Étrangeté de l'existence » [*poczucie dziwności istnienia*²²].

19. MALINOWSKI, 1970, p. 73-74.

20. Cette notion est théorisée dans *Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent* [*Nowe Formy w malarstwie i wynikające z nich nieporozumienia*] (WITKIEWICZ, 2002), ouvrage consacré à la peinture et publié en 1918 (en français : WITKIEWICZ, 1979).

21. Je propose ma propre traduction ; en français on pourra consulter la traduction d'Erik Veaux (WITKIEWICZ, 1979).

22. Voir *Les Formes nouvelles en peinture*.

On sait que Malinowski et Witkiewicz se connaissent et se fréquentent dès 1900²³. Ils partagent un appartement à Cracovie, pendant un temps, alors que Witkiewicz étudie les beaux-arts et Malinowski, les sciences à l'université Jagellonne. Leur formation intellectuelle s'effectue de concert : ils s'intéressent à la logique et aux mathématiques, apprennent des langues étrangères, lisent *Le Rameau d'or* de Frazer, Nietzsche, Schopenhauer, Mach, Avenarius. Malinowski quitte la Pologne en 1910 pour étudier l'ethnologie et la sociologie à la *London School of Economics*. Witkiewicz lui rend visite, lit et commente tout ce que Malinowski écrit. Au printemps 1914, Malinowski propose à Witkiewicz de l'accompagner en qualité de dessinateur et de photographe au Congrès de la *British Association for the Advancement of Science*, qui doit se tenir en août à Adélaïde. Le 10 ou le 11 juin 1914, ils partent ensemble de Londres pour Colombo, puis passent deux semaines à Ceylan et de là partent pour l'Australie où ils arrivent le 21 juillet. Le 1^{er} septembre une dispute éclate entre les deux amis, probablement au sujet de la guerre et de la conduite à tenir dans cette nouvelle situation. Witkiewicz quitte Sidney le 5 septembre, parvient à rejoindre Saint-Petersbourg et s'engage dans l'armée russe. Malinowski se rend sur le terrain.

À l'issue de ce voyage Malinowski écrit *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Witkiewicz, lui, malgré son retour prématuré, reste, tout au long de sa vie, fasciné par l'expérience des tropiques, une expérience à la fois esthétique et métaphysique. Du voyage lui-même, les témoignages sont rares : quelques lettres, quatre textes publiés dans la revue *Echo Tatrzzańskie* [L'Écho des Tatras] après la guerre, en 1919²⁴. On y entrevoit un voyage où la déception et la souffrance – Witkiewicz y parle de chaleur, de bruit, de cacophonie, d'excès de couleurs, d'hommes aux visages cruels... – se mêlent à l'enchantement éprouvé par le peintre face aux couleurs vives et contrastées²⁵. Quelques tableaux, peints plus tard, en contiennent des réminiscences : un éléphant, un rhinocéros, une végétation luxuriante en toile de fond. De même l'action de quelques pièces de Witkiewicz se déroule sous les tropiques : *Mr Price ou la dinguerie tropicale* [*Mr Price czyli Bzik Tropikalny*, 1920],

23. Pour des données biographiques, voir GEROULD, 2000a, p. 28 et 29.

24. Voir MICINSKA, 1965 ; GEROULD, 2000b.

25. Pour une analyse détaillée : voir SZTABA, 2014 ; SOKOŁOWICZ, 2018. Un excellent article entreprend la comparaison du *Journal* de Malinowski et des *622 chutes de Bungo* mais l'auteur prend en considération seulement les parties du journal qui sont contemporaines de la rédaction du roman par Witkiewicz, afin de mettre ainsi en évidence la fabrique du roman (et de la personnalité) de Witkiewicz (JAKUBOWSKA, 2002). Je m'intéresse ici plutôt aux parties relatant la rencontre avec l'altérité.

Tumeur Cervykal [*Tumor Mózgowicz*, 1920], *La Métaphysique du veau bicéphale* [*Metafizyka dwugłowego cielęcia*, 1921], *L'Indépendance des triangles* [*Niepodległość trójkątów*²⁶, 1921]. Enfin, dans le roman *L'Adieu à l'automne* [*Pożegnanie jesieni*, 1927], lors d'un voyage en Inde, un couple d'amants – les héros du roman – laisse libre cours à ses fantasmes les plus étranges.

Bungo et le Journal : effets de miroir

Revenons au *Journal* et aux *622 chutes de Bungo*, qui sont l'un pour l'autre de véritables miroirs.

Chacun de ces deux textes est hanté par l'auteur de l'autre. Witkiewicz est très présent sur les pages du *Journal*, en particulier sur celles qui retracent le séjour de Malinowski sur l'île Mailu et les îles Trobriand (donc la partie qui a été publiée en anglais sous le titre *A Diary...*). Les mentions sont allusives mais elles ponctuent régulièrement le texte. On constate facilement que Staś, l'ami perdu, est l'objet de sentiments très changeants : ressentiment (Staś est rendu responsable de la rupture entre les deux amis), admiration (en particulier pour son intelligence et ses talents artistiques), tentatives de faire la part des responsabilités de chacun dans la dispute, accès de tendresse et de nostalgie. La présence de Malinowski dans les *622 chutes de Bungo* épouse une forme très différente : on le reconnaît sous les traits d'un des principaux personnages, *a priori* fictif, du roman, le duc Edgar Nevermore²⁷. *Les 622 chutes de Bungo* est, en effet, un roman à clés, clairement autobiographique, un portrait de l'artiste en jeune homme, où Witkiewicz se peint lui-même sous les traits de Bungo, un peintre débutant, entouré de quelques amis proches, dont le duc Nevermore. En ce dernier, qui, au milieu du roman, quitte son pays pour se rendre en Angleterre et y devenir un célèbre chercheur, on identifie sans peine Bronisław Malinowski. Comme Staś pour Bronisław, Edgar Nevermore est pour Bungo un objet de sentiments contrastés où l'admiration côtoie une ironie souvent piquante, dont tout le roman est d'ailleurs imprégné.

Toutefois, les deux textes, relevant de pratiques d'écriture diamétralement opposées, sont faits de matières très différentes. Le *Journal* (la partie qui nous intéresse) semble témoigner d'un fort repli narcissique chez le grand anthropologue en devenir. Malinowski y aborde des sujets intimes et parfaitement triviaux : la

26. J'emprunte ici les titres proposés pour l'édition du théâtre complet de Witkiewicz, en 6 volumes, aux éditions de l'Âge d'Homme, 1969-1976.

27. Son nom évoque aussi, bien sûr, Edgar Allan Poe.

qualité de son sommeil, la composition de ses repas, sa digestion, sa libido²⁸ et ses fantasmes, ses lectures (mais surtout pour avouer son goût répréhensible pour les romans). Voici un extrait du *Journal*, très caractéristique de l'ensemble :

Wieczór idę do szpitala [...] Mówimy o tabaku itp. Przez ten czas podświadomie czekam, ażeby być przedstawionym nurse. Idę o dziewiątej z jakimś facetem. Siedzę do 10^{1/2} i picuje się do Mrs Gofton, która jest nieglupia, jakkolwiek bardzo niekulturalna. W myśli macam ja i rozbieram i rachuję, ile czasu by mi zabrało, ażeby ją obłąpać. Przedtem mam jeszcze myśli lubieżne o L[ejli] P[eck]? W ogóle zdradzam Złotko [Elsie] w myśli. — Moralna strona: dodatnio notuje brak czytania powieści i tendencje do skupienia się; ujemnie: picowanie się w myśli do matrony: lubieżne powroty do L. P. Także fatalna tendencja do „karania” i parania się w myśli ze wszystkimi tymi draniami, którzy mi tu dokuczają, zwłaszcza Murrayem. To karanie przybiera zwłaszcza formę ironicznych uwag w przedmowie do Mag[num] Opus [głównego dzieła], w przemowie, w Royal Society po odczycie Murraya, w uwagach zwróconych do jego brata. Poram się też i peszę Stronga, B(urns)P[hilp], Campbella itp. — Z drugiej strony, jasno sobie zdaje sprawę ze śmieszności tego i postanawiam tego już więcej nie robić.

— *Dzisiaj rano na próżno wyglądam „Itaki”. Zdaje sobie sprawę, że jeżeli zdołam opanować moralną stronę mojej chwilowej anarchii, wejść w głęboką samotność i rozpocząć nieugięte pisanie dziennika, to czas mój tu spędzony nie będzie na darmo. — A więc na przyszłość: E. R. M. jest moją narzeczoną i więcej, istnieje dla mnie tylko ona i nikt inny; nie wolno mi czytać powieści, chyba że jestem chory albo w stanie gwałtownej depresji; oba stany należy przewidywać i vorbeugen [zapobiegać im]. Celem mojego pobytu tutaj jest praca etnologiczna,*

28. Dans un article intitulé « Malinowski et la liberté sexuelle des Trobriandais », Bertrand Pulman (PULMAN, 2003) remarque que les considérations relatives à la vie sexuelle occupent une place très importante dans les publications de Malinowski sur les Trobriandais. Selon Pulman la situation libidinale particulière de Malinowski a interféré avec son travail scientifique. Malinowski affirme notamment, à plusieurs reprises, qu'il régnerait aux Trobriand une très grande liberté en matière de sexualité faisant nettement contraste avec la situation des sociétés occidentales. Pourtant, la documentation publiée par Malinowski lui-même infirme, selon Pulman, largement cette affirmation. Dès lors, il importe de mesurer, toujours selon Pulman, combien le travail de Malinowski porte la marque d'un rapport transférentiel non élucidé.

która musi mnie pochłaniać, za wykluczeniem wszystkiego innego. Nie wolno mi myśleć o „zemście” albo „karach” i brać na serio Spencera, Murraya, albo którąkolwiek inną świnię. (Malinowski, 2002, p. 467 [10.11.1917])

Le soir je vais à l'hôpital. [...] Nous parlons de tabac etc... Durant tout ce temps, j'attends inconsciemment d'être présenté à l'infirmière. À neuf heures, je m'en vais avec un type. Je reste jusqu'à 10h30 à draguer Mrs Gofton qui n'est pas stupide mais très inculte. Je la pelote et la déshabille et je calcule combien de temps il me faudrait pour la baiser. Juste avant j'ai des pensées lubriques au sujet de L. P... Je trompe *Zlotko*²⁹ en pensée. – Aspect moral : je me suis donné un bon point pour absence de lecture de romans et pour tendance à la concentration ; et un mauvais : j'ai dragué en pensées la matrone : pensées lubriques sur L. P. Une très mauvaise tendance à « punir » et à m'occuper en pensées de tous ces salauds, qui m'embêtent ici, surtout de Murray. Ces punitions prennent la forme de remarques ironiques dans la préface au Magnum Opus, dans la préface à la Royal Society après la conférence de Murray, dans les remarques adressées à son frère. Je règle leur compte et je fais honte à Strong, Burns, Philip, Campbell, etc. – D'un autre côté, je me rends clairement compte du ridicule de tout ça et je suis bien décidé de ne plus le faire.

– Ce matin, j'attends en vain l'Itaka. Je prends conscience que si j'arrive à maîtriser le côté moral de mon anarchie momentanée, à entrer dans une solitude profonde, et commencer une écriture inconditionnelle de mon journal, le temps passé ici ne sera pas perdu. – Et pour l'avenir : E. R. M. est ma fiancée, et plus ; il n'y a qu'elle qui existe pour moi, et personne d'autre ; je n'ai pas le droit de lire de romans, sauf si je suis malade ou dans un état de dépression subite ; je dois anticiper et prévenir ces deux situations. Le but de mon séjour ici est le travail ethnologique, qui doit m'absorber, à l'exclusion de tout le reste. Je ne dois pas penser à la « vengeance » ou aux « punitions », ni prendre au sérieux Spencer, Murray, ni tout autre salaud.

29. *Zlotko* (dérivé de *do złoto* signifiant or) est le surnom de Elsie Rosaline Masson (E.R.M.) la fiancée de Malinowski, qui deviendra sa femme en 1919.

À l'anarchie morale – tentations érotiques, pensées lubriques, lecture de romans, chamailleries diverses, accès de colère – s'opposent les bonnes résolutions : ne pas lire de romans, être fidèle à sa fiancée même en pensées, ne pas perdre de temps en bavardages inutiles et en mondanités, faire consciencieusement son travail d'ethnographe, c'est-à-dire observer, s'entretenir avec les informateurs, traiter et classer les données recueillies, et, enfin, tenir son journal. Le *Journal* retrace ainsi une alternance de petites victoires et de douloureuses rechutes, pour se terminer sur une énième rechute, un retour à la case départ en somme. La dimension dérisoire des préoccupations du grand anthropologue, son mal-être, son envie exprimée à plusieurs reprises de retourner dans ce qu'il appelle le monde civilisé, une certaine condescendance envers ceux qu'il nomme les « niggers », des accès de colère, voire des aveux de haine et d'envie de meurtre³⁰, donnent une image peu flatteuse de l'auteur des *Argonautes*. On comprend que Clifford Geertz – au moment de la parution du *Journal* – ait pu qualifier Malinowski de « narcissiste hypochondriaque, grincheux et auto-centré³¹ ». Le roman de Witkiewicz, lui, ne s'organise pas autour de questions aussi triviales. *Les 622 chutes de Bungo* se compose de débats entre le héros et ses amis, dont le sujet presque exclusif est la relation entre la vie et l'art : comment la vie peut-elle servir l'art ? Doit-elle être entièrement subordonnée à l'art ? Faut-il multiplier les expériences – la « vie » dont il est question est quasiment synonyme d'expériences érotiques – pour nourrir l'œuvre ? Faut-il, au contraire, s'astreindre à un mode de vie ascétique pour devenir un véritable artiste ? L'action du roman se déroule dans un pays montagneux non identifié et aux allures fantastiques – gothico-grotesque –, décor caractéristique de la littérature polonaise de la fin du xix^e siècle. Ces montagnes, c'est bien sûr Zakopane, la station des Tatras où la famille Witkiewicz a élu domicile et où la famille Malinowski fait, à la même époque, des séjours réguliers et prolongés. Dans les montagnes enchantées où vit Bungo, la politique, les problèmes financiers, la religion et la morale n'existent pas. Les expériences psychiques et érotiques sont alors la matière exclusive du roman, comme l'auteur s'en explique d'ailleurs dans la préface :

Unikałem starannie kwestii narodowych i społecznych, czyli, że powieść moja jest bez tak zwanego tła. Jedynym tłem jest lekko naszkicowany pejzaż, a dążyłem tylko do tego, aby ukazać potworność ludzkich przeżyć na tle piękności natury. (Witkiewicz, 1992, p. 8)

J'ai scrupuleusement évité toutes les questions nationales et sociales, ce qui signifie que mon roman est sans arrière-fond. Le seul

30. On reconnaît un écho des paroles de Kurtz dans *Au cœur des ténèbres*.

31. *A crabbed, self-preoccupied, hypochondriacal narcissist*, GEERTZ, 1967.

fond est le paysage, esquissé discrètement, car mon seul but était de montrer la monstruosité des souffrances humaines sur fond de beautés de la nature³².

« Monstruosité des souffrances humaines sur fond de beautés de la nature » : la formule conviendrait aussi au *Journal* de Malinowski où les descriptions du paysage sont de véritables pauses littéraires dans un texte se présentant, le reste du temps, comme une compilation de notes à usage exclusivement personnel. Ces descriptions sont également des pauses dans le récit des tourments du jeune ethnologue.

À première vue, la ressemblance entre le *Journal* à usage personnel de Malinowski et le roman du jeune Witkiewicz, n'a donc rien d'évident. Pourtant, si on dépasse cette première impression, les affinités entre les deux textes se dessinent avec une force croissante. *Les 622 chutes de Bungo* est l'histoire d'un jeune artiste talentueux mais sans cesse détourné de sa vocation par la multitude de tentations auxquelles la vie expose un jeune homme. Lorsque Bungo prend pour la première fois la parole, il déclare à un de ses amis, qui lui demande s'il a des choses nouvelles à lui raconter :

Nie, mon cher [...] jestem dziś w zgodzie ze samym sobą. Mam wrażenie, że zaczęłam nowe życie. Nawet napisałam jedną rzecz, która jest syntezą moich dotychczasowych upadków, I mam wrażenie, że rachunek ten jest zupełnie skończony. Absolutnie postanowiłem nie popępiać drobnych świnstw I skupić się definitywnie. (WITKIEWICZ, 1992, p. 15)

Non, mon cher [...] je suis aujourd'hui en accord parfait avec moi-même. J'ai l'impression d'avoir commencé une nouvelle vie. J'ai même écrit quelque chose qui constitue la synthèse de toutes mes chutes et j'ai l'impression que cette addition est terminée. J'ai fermement décidé de ne plus commettre de petites saloperies et de me concentrer définitivement.

Mais ces bonnes résolutions ne sont que vœux pieux. Bungo et ses amis continuent, jusqu'à la fin du roman, à ne s'intéresser à rien en dehors de

wspólnymi erotycznymi przeżyciami, [...] zjadaniem się wzajemnym przy pomocy intryg, plotek i potwornych 'witzów', w

32. Ces lignes sont tirées de la préface que Witkiewicz a écrite pour le roman en 1919. Elle ne figure pas dans l'édition française. Pour tout les citations tirées des *622 chutes de Bungo*, je propose ma propre traduction.

których celował książkę, i prześciganiu się wzajemnym we wszystkich możliwych i niemożliwych polach. (Witkiewicz, 1992, p. 37)

leurs expériences érotiques communes, de dévorations mutuelles au moyen d'intrigues, de ragots et de monstrueuses farces, dans lesquelles le duc [Edgar Nevermore] excellait, et de leurs rivalités dans tous les domaines possibles et imaginables.

Tout comme Malinowski, Bungo multiplie les nouveaux départs, s'efforçant de maîtriser son désordre moral (pour emprunter l'expression du duc) et de renoncer aux « petites saloperies » afin de se mettre au travail, c'est-à-dire à la création artistique. Pourtant ses préoccupations psycho-érotiques prennent de plus en plus de place dans sa vie et le narrateur finit par qualifier son personnage de « gigantesque phallus³³ ». Faut-il comprendre que le bon choix est celui de l'ascèse ? Non : il s'agit plutôt pour Bungo et ses amis de délimiter les sphères de la vie et de l'art pour les hiérarchiser. Pour Bungo, la première place revient indiscutablement à l'art, qui ne doit en aucun cas être l'objet d'une instrumentalisation. Tout d'abord, l'art ne doit pas être mis au service de la politique pratiquée, en particulier de la lutte pour l'indépendance de la Pologne, comme cela a été le cas tout au long du xix^e siècle. Mais aussi – on s'y attend sans doute moins –, il ne doit pas devenir un exutoire de la libido de l'artiste. L'art est une question de talent certes, mais tout autant de volonté et de travail. Bungo doit apprendre à être « fort, solitaire et absolument libre³⁴ ». À cette condition seulement, il se rendra capable de produire une œuvre d'art digne de ce nom.

C'est aussi la volonté et le travail qui permettront à Malinowski de faire œuvre d'ethnologue. Le journal et le roman sont ainsi caractérisés par une semblable alternance de victoires et de défaites, rythmant le récit d'une difficile construction de soi³⁵ : en artiste pour Bungo et en ethnologue pour Malinowski.

33. WITKIEWICZ, 1979a ; WITKIEWICZ, 1992, p. 283.

34. WITKIEWICZ, 1979a ; *Silnym, samotnym i tak bezwzględnie swobodnym*, WITKIEWICZ, 1992, p. 487.

35. Ce terme est employé au sens que lui donne Greenblatt (*self-fashioning*) et que reprend Clifford (GREENBLATT, 1983).

Nietzsche et Wagner

Dans ces deux récits de construction, les deux hommes jouent l'un vis-à-vis de l'autre un rôle équivalent.

Dans le *Journal* de Malinowski, Staś est un référent et il en est de même pour le duc Edgar Nevermore vis-à-vis de Bungo dans les *622 chutes de Bungo*. Dès l'été 1912, en plein milieu du récit d'une promenade dans les montagnes, Malinowski s'écrie :

Staje mi w myśli znow Staś i możliwość twórcza. Przy nim zbyt wyraźnie czuję brak sił i kontrast mojej artystycznej jałowości. (Malinowski, 2002, p. 277 [20/8/12])

Staś surgit à nouveau dans mes pensées ainsi que sa puissance créatrice. À côté de lui je ressens trop clairement mon manque de force et le contraste de ma stérilité artistique³⁶.

Après la brouille, sous les tropiques, Malinowski s'exclame :

Finis amicitiae. Zakopane bez Stasia! Nietzsche zrywa z Wagnerem. Bez względu na uznają jego sztukę; podziwiam inteligencję i wielbię indywidualność, ale nieznoszę charakteru. (Malinowski, 2002, p. 292 [2/11/14])

Finis amicitiae. Zakopane sans Staś ! Nietzsche rompt avec Wagner. Je reconnais sans conditions son art et admire son intelligence et j'adore sa personnalité, mais je ne peux pas souffrir son caractère.

Mais surtout Witkiewicz est pour Malinowski un interlocuteur imaginaire lors de débats théoriques, en qualité de penseur de la relation entre vie (c'est-à-dire, principalement, vie sexuelle) et art, la question qui est au centre des *622 chutes de Bungo* :

Wątpliwości à la St[anisław] I[gnacy] W[itkiewicz]: czy warto eliminować płodne źródła natchnienia (które niewątpliwie każdy myśliciel i artysta znajdzie obficie na linii najmniejszego oporu)?

36. Cet extrait précède l'expédition et ne figure donc pas dans la traduction anglaise ni française.

Ale faktem jest, że za jedną formę natchnienia uzyskuje się inną i że eliminując [linije] n[najmniejszego] o[poru], p. eliminuję przede wszystkim czystą stratę czasu (czytanie powieści, przesiadywanie ekstra long [długo] w towarzystwie już wyjąłowym np.). (Malinowski 2002, p. 605 [11/04/18])

Doutes à la manière de St. I. Witkiewicz : est-ce que cela vaut la peine d'éliminer des sources d'inspiration fertiles (que chaque penseur et artiste trouve sans doute très facilement et en grande quantité) ? Mais le fait est qu'une source d'inspiration en remplace une autre et qu'en éliminant la facilité, j'élimine avant tout une pure perte de temps (lecture de romans, moments extra long passés en compagnie de gens totalement creux).

Dans le roman de Witkiewicz, le duc Edgar Nevermore (Malinowski), quant à lui, est pour Bungo (Witkiewicz), un exemple d'homme à la volonté de fer, que rien n'arrête, véritablement maître de sa vie. Il a renoncé à tous les substituts de la transcendance, se moque des interrogations métaphysiques de ses amis et il est lui-même la source de sa propre valeur. Nevermore donne volontiers des leçons à Bungo, et n'hésite pas à s'offrir en exemple à suivre :

Anegdota twego życia jest pozornie bogata, ale twoje przeżycia nie stanowią żadnej całości związanej jedną wola, tak jak twoje 'dzieła', nie mają na sobie piętna jednolitego stylu. Musisz nauczyć się samotności, tak jak musisz umieć rysować. (WITKIEWICZ, 1992)

La dimension anecdotique de ta vie est apparemment riche, mais les expériences que tu vis ne constituent pas un tout lié par une volonté, de même que tes « œuvres » ne possèdent pas la marque d'un style. Tu dois apprendre la solitude, tout comme tu dois apprendre à dessiner.

Aux yeux de Bungo, le personnage du duc présente cependant des failles. Une des principales est son homosexualité, qu'il est incapable d'assumer (mais qu'il arrivera en fin de compte à « maîtriser », selon l'expression de Bungo). Mais surtout, Nevermore subordonne la création à la vie. La création est, pour lui, au service de la vie, de la construction de soi, ce que Bungo, pour qui l'art est une valeur ultime et indépendante, ne peut accepter. Le Malinowski du *Journal*, au fond, ne colle pas parfaitement au portrait qu'en a fait Witkiewicz dans *Les 622 chutes de Bungo*. Il semble, en réalité, bien plus proche de son ami perdu : il ne veut pas nourrir son

œuvre de ses expériences triviales, de la « dimension anecdotique » de l'existence. A-t-il changé depuis que Witkiewicz l'a dépeint sous les traits du duc Nevermore ? S'est-il laissé convaincre, par Bungo/Witkiewicz, de séparer clairement œuvre et vie ? Est-ce grâce aux conseils de Bungo/Witkiewicz que Bronisław Malinowski a pu devenir un grand ethnologue ? Ou bien le portrait de Malinowski dans *Les 622 chutes de Bungo* est-il un portrait à charge, résultant du besoin de Witkiewicz de se fabriquer un contradicteur ? Quoiqu'il en soit, les deux hommes se sont construits dans une très forte interaction.

Contextes

Le rapport entre la vie et l'art, la construction de soi : ces deux questions sont au cœur des préoccupations du jeune Malinowski et du jeune Witkiewicz, bien avant le voyage. Elles sont étroitement liées au contexte polonais, dans lequel ils ont vécu leur jeunesse. Un contexte qui résulte d'une appropriation constante et originale des questionnements, des idées et des modèles, culturels et littéraires, en circulation dans l'Europe occidentale au tournant du XIX^e siècle.

Ainsi, pour la question du rapport entre l'art et la sphère de l'érotisme, Malinowski et Witkiewicz, à l'instar de toute la génération d'artistes et d'intellectuels à laquelle ils appartiennent, éprouvent le besoin de prendre leurs distances vis-à-vis de l'œuvre et du personnage de Stanisław Przybyszewski³⁷, qui a très fortement marqué le tournant du XIX^e siècle polonais. Selon Przybyszewski, qu'on peut situer, approximativement, dans le sillage du symbolisme européen, l'art seul permet l'accès à la connaissance véritable et à l'appréhension de l'unité de l'homme et du cosmos. En même temps, Przybyszewski place au centre de sa vision une notion qu'il désigne au moyen d'un néologisme [*chuć*] correspondant à peu de choses près à la libido freudienne. Przybyszewski est à l'origine d'une vogue d'« hédonisme désespéré³⁸ » [*rozpaczliwy hedonizm*], pour reprendre la formule

37. Stanisław Przybyszewski (1868-1927) connaissait très bien les propositions artistiques et philosophiques en vigueur dans l'Europe de son temps : celles de Strindberg, Hartmann, Hansson, Viegeland, Munch, Renan, Schopenhauer, Nietzsche. Il leur doit beaucoup mais il n'en est pas moins un penseur profondément original. Ses idées constituent les propositions les plus importantes de la première phase du modernisme polonais. Après avoir profondément marqué le tournant du XIX^e siècle, Przybyszewski est rapidement devenu un repoussoir pour les nouvelles générations (qui en vérité ont adopté beaucoup de ses propositions), avant que l'intérêt de son œuvre ne soit redécouvert et réévalué au seuil du XXI^e siècle (BOLECKI, 2012, p. 323).

38. WYKA, 1968.

proposée par un spécialiste de la période. L'alcool, la drogue, et – surtout – les expériences sexuelles sont alors conçus comme moteurs privilégiés de la création et, par conséquent, de la connaissance³⁹. Les œuvres de Przybyszewski et de ses épigones sont célèbres pour leurs scènes érotiques impétueuses et l'homme lui-même a défrayé la chronique par un mode de vie particulièrement scandaleux. C'est là ce que les auteurs polonais du tournant du xix^e siècle appellent la « vie » (ou encore les « expériences⁴⁰ ») et, en même temps, ce qui pour les jeunes Witkiewicz et Malinowski doit être décorrélé de la création. Car, après avoir profondément marqué le tournant du xix^e siècle, Przybyszewski est rapidement devenu un repoussoir pour les nouvelles générations (qui, en vérité, ont pourtant adopté beaucoup de ses propositions). Durant la deuxième décennie du xx^e siècle, le personnage de Przybyszewski et ses œuvres ont déjà tourné à la caricature. Pour Malinowski comme pour Witkiewicz, et leurs contemporains, il s'agit de trouver un moyen de maîtriser la libido débridée, de sortir de l'hédonisme désespéré, qui n'a pas permis à leurs aînés de produire des œuvres de valeur durable. Ils sont pourtant encore, jusque dans les mots qu'ils emploient, hantés par Przybyszewski.

La construction de soi est donc étroitement liée à la maîtrise des pulsions, sujet qui obsède Malinowski bien avant la découverte des femmes Trobriandaises. Le sentiment de la crise du sujet a cependant, chez Malinowski et Witkiewicz, une autre source encore. Car les bonnes résolutions de Bungo et de Malinowski ont assurément à voir avec le sentiment intériorisé de la non identité à soi du sujet, de la non cohérence du moi. On entend des échos nietzschéens dans ces inquiétudes mais aussi des échos d'Ernst Mach, à qui Malinowski a consacré sa thèse et que le duc Nevermore conseille vivement à Bungo de lire⁴¹. L'idée que le moi n'est qu'une unité purement fictive, accidentelle, coiffant arbitrairement les éléments disparates de la vie psychique, théorisée par Ernst Mach dans *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1896) a connu un retentissement extraordinaire en Europe centrale et se trouve aux fondements du modernisme centre-européen⁴². Witkiewicz et Malinowski se sont naturellement beaucoup intéressés à Mach. Mais contrairement à Robert Musil, qui a consacré à Mach une thèse soutenue en 1908, l'idée que le « moi est insauvable » [*das ich ist unrettbar*], n'est pas perçue comme une invitation à explorer les possibles. Elle est source de

39. Mais la relation avec la femme est toujours décevante dans la mesure où la femme ne fait que réaliser les impératifs de la reproduction de l'espèce.

40. En polonais : *życie, przeżycia*.

41. WITKIEWICZ, 1979a ; 1992.

42. KUNA, 1976.

souffrance pour Malinowski, ce qu'il exprime avec beaucoup de clarté à la fin du *Journal* :

Do teoryj religii. Etyczne stanowisko w stosunku do Mamusi, Stasia, E.R.M. Wyrzuty sumienia: wynikają z braku jednolitości uczuciowej i prawdy w stosunku do indywidualności. Cała etyka moja opiera się na podstawowym instynkcie jednolitości osobowości. Z tego wynika potrzeba bycia tym samym w różnych sytuacjach (prawda do samego siebie), potrzeba koniecznej szczerości: cała wartość przyjaźni oparta na możliwości wywnętrzania się, bycia samym sobą w zupełnej szczerości. Kłamstwo zatruwa stosunek osobisty. Alternatywa między kłamstwem a rozszarpaniem stosunku. (Mój stosunek do Mamusi, Stasia i wszystkich przyjaciół był poszarpany). (Malinowski, 2001, p. 674, [17/7/18])

À propos de la théorie de la religion. Ma position éthique à l'égard de maman, de Staś, d'E.R.M. Mauvaise conscience : provient d'un certain manque de cohérence affective et de vérité vis-à-vis des individus. Toute mon éthique est fondée sur un instinct fondamental de l'unité de la personnalité. En découle le besoin d'être le même dans différentes situations (vérité envers soi-même) ; et le besoin de sincérité : toute la valeur de l'amitié fondée sur la possibilité de s'exprimer, d'être soi-même en toute sincérité. Le mensonge empoisonne la relation personnelle. Alternative entre le mensonge et le déchiquetage de la relation (Mon rapport à maman, à Staś, à tous mes amis a toujours été déchiqueté)⁴³.

Ainsi Malinowski se sent menacé dans sa cohérence personnelle et éprouve néanmoins cette cohérence comme une insurmontable nécessité. Il est inenvisageable d'accepter de changer de personnage au gré des situations. Il faut donc choisir entre le mensonge et la préservation des bonnes relations avec les autres d'une part et la sincérité et la solitude de l'autre, puisque la sincérité ruine nécessairement toute vie collective⁴⁴. Cette expérience de l'émiettement du sujet est aussi centrale chez Witkiewicz. C'est un sentiment que ne cessent d'éprouver Bungo, ainsi que tous les autres personnages des roman ou du théâtre de Witkiewicz⁴⁵, etc. Witkiewicz lui-même, ainsi qu'il l'écrit bien des années après le voyage, dans une lettre à sa femme :

43. Pour E.R.M. voir note 28.

44. L'analyse de Clifford va dans le même sens (CLIFFORD, 1988, p. 106).

45. SAIGNES, 2006, p. 40-45.

Przeciąganie struny musi mnie doprowadzić do bzika, bo ja w sprzeczności uczuć żyć stale nie mogę. (Witkiewicz, 2005)

À trop tirer sur la corde, je vais devenir dingue, parce que moi, je ne peux pas vivre constamment en proie à des sentiments contradictoires.

Dans les deux cas, celui du *Journal* de Malinowski et du roman de Witkiewicz, nous avons avant tout affaire à une lutte désespérée pour préserver l'unité de la personnalité face à un sentiment insupportable d'instabilité du moi. La vie comme somme d'événements disparates et contradictoires n'est pas possible.

Malinowski comme Witkiewicz, cherchent un moyen de surmonter la crise du sujet par la création, sans pour autant faire de celle-ci un simple moyen d'exprimer la crise. On note au passage l'utilisation du mot « création » [*twórczość*] aussi bien par Witkiewicz que par Malinowski pour parler de leurs œuvres, œuvres d'art proprement dites et récit ethnographique. Pour James Clifford, Malinowski a créé, avec *Les Argonautes du Pacifique occidental*, une fiction culturelle, en réaction au sentiment de désintégration et à l'inquiétude existentielle causées par la rencontre avec l'altérité; en même temps, *Les Argonautes* a permis l'émergence d'un personnage qui fait autorité: le grand anthropologue Bronisław Malinowski⁴⁶. Bronisław Malinowski se serait donc construit un moi social au prix du mensonge. Witkiewicz, lui, n'a cessé de se créer des personnages multiples et d'endosser différents rôles. On peut en donner pour preuve la prédilection de l'auteur des *622 chutes de Bungo*, tout au long de sa vie, pour les faux noms, surnoms et pseudonymes ou pour l'autoportrait (dessiné, peint, photographique) avec déguisements et poses variées⁴⁷. Mais alors que Witkiewicz n'a jamais cessé de jouer avec ses différents rôles, oscillant inlassablement entre deux extrêmes – celui du fou de Zakopane et celui du philosophe sérieux –, Malinowski s'est créé, une fois pour toutes, en ethnologue. Leurs parcours sont, de ce point de vue-là – en quelque sorte symétriquement opposés. On retiendra cependant avant tout, que le sentiment de la nécessité d'une création de soi, pour dépasser l'emprise de la libido et de la non cohérence du sujet, est déjà présent, et au premier plan, chez l'artiste et l'ethnographe, bien avant le voyage, bien avant la rencontre avec l'altérité. Il prend ses sources en Pologne, un pays que sa place singulière et instable sur la carte du monde a transformé en creuset où idées et matrices formelles se rencontrent,

46. CLIFFORD, 1998, p. 113.

47. SAIGNES, 2018.

s'entrechoquent et se colorent de nuances nouvelles, avant d'être exportées, dans les valises des voyageurs, aux quatre coins du monde.

Épilogue : aux sources de la culture

Aller jusqu'au bout de l'expérience intérieure, travailler avec acharnement sur soi pour essayer de maîtriser ses faiblesses, participer au sort de l'Autre, tout en restant conscient de ses propres conditionnements : telles semblent être les caractéristiques communes des positions intellectuelles de Witkiewicz et de Malinowski. Une telle attitude engagée peut susciter des objections multiples : selon Claude Lévi-Strauss, les concepts de Malinowski étaient une combinaison bizarre de dogmatisme et d'empirisme⁴⁸. Il s'agit pourtant là d'une opinion, prononcée par un chercheur qui, lui-même, absolutisait sa théorie – conçue dans le sillage du formalisme linguistique et érigée en dogme – affirmant le caractère universel et exclusif du modèle binaire des comportements humains au sein d'une culture⁴⁹. À la première page de *Tristes tropiques* nous lisons : « Je hais les voyages et les explorateurs⁵⁰ ». Cette phrase aussi fameuse que déroutante du fondateur de l'anthropologie structurale verra plusieurs exégèses, plus ou moins favorables à l'anthropologue. Entre 1935 et 1939, Lévi-Strauss réside, certes, au Brésil, en tant que professeur à l'Université de São Paulo, menant en même temps ses recherches ethnologiques. Mais les témoignages récents de ses anciens « compagnons de route », comme celui de Luiz de Castro Faria, ethnologue brésilien et membre de l'expédition au Mato Grosso, suggèrent un manque d'intérêt chez l'anthropologue pour la réalité quotidienne des sujets étudiés : « Nous n'avons passé que très peu de jours avec les Indiens, nous traînant d'un endroit à l'autre sans rester nulle part assez longtemps pour étudier quoi que ce soit⁵¹. » Ces lignes contrastent avec les descriptions,

48. LEVI-STRAUSS, 1958, p. 150-152 et ELLEM, GELLNER & KUBICA, 1988.

49. Même en France cette conception, dans le sillage du structuralisme a suscité des polémiques. Par exemple, selon le sociologue et anthropologue grenoblois Gilbert Durand, les structures antinomiques de l'imaginaire humain sont l'expression du potentiel inné des représentants de l'espèce homo sapiens sapiens et de leurs comportements culturels (DURAND, 1992).

50. LÉVI-STRAUSS, 1958, p. 9.

51. L. de Castro Faria, cité par A.-M. d'Ans (ANS, 2003, p. 127). Dans un entretien Luiz de Castro Faria constate : « C'était un homme malavisé [*desajeitado*], totalement étranger à ce qu'on attend d'un chercheur de terrain [...], sans le moindre intérêt pour les questions pratiques, objectives [...]; un homme introverti, silencieux, la pensée perpétuellement fixée sur de grandes questions philosophiques [...]; même aujourd'hui, il

dans *Tristes tropiques*, pleines d'ironie, de l'enthousiasme du jeune anthropologue lui-même : « J'avais voulu aller jusqu'à l'extrême pointe de la sauvagerie ; n'étais-je pas comblé, chez ces gracieux indigènes que nul n'avait vu avant moi, que personne peut-être ne verrait plus après ? Au terme d'un exaltant parcours, je tenais mes sauvages⁵². »

Les séjours de Malinowski sous les tropiques et ses recherches systématiques aux confins du monde « civilisé » ont indiqué aux générations à venir d'explorateurs occidentaux une piste et une attitude de recherche, combinant la curiosité et l'indétermination propres au romantisme avec un souci de vérité et un besoin d'intégrité positivistes. C'est probablement cet esprit de synthèse qui a incité Malinowski à faire l'effort d'habiter, pendant plusieurs mois, sous une tente dressée au milieu de villages autochtones, éloignés au maximum des centres coloniaux, et d'apprendre leur langue pour dialoguer avec les informateurs. Les voyages de Malinowski n'avaient pas pour but de légitimer une théorie préconçue. Malinowski exprime, en revanche, à plusieurs reprises la conviction, selon laquelle la survie des valeurs de la démocratie occidentale, fondée sur la notion de liberté – dont il a découvert les fondements « à l'état brut » chez les habitants des îles Trobriand et parmi les autochtones de la Nouvelle Guinée – dépend de la capacité des membres d'une société à veiller sur la culture, vue comme le garant de la liberté individuelle. Il n'hésitera donc pas à intituler l'un de ses derniers articles, publié peu après sa mort d'une crise cardiaque en mai 1942 : « La liberté comme don de la culture⁵³. » Witkiewicz, qui avait choisi de participer à la folie européenne – selon les règles de l'observation participante de Malinowski en quelque sorte –, n'a pas pu partager l'optimisme de son ami. Son suicide, le 18 septembre 1939, au moment de l'invasion de la Pologne par l'Armée Rouge, fait écho à la mort du héros de son roman *L'Adieu à l'automne*, exécuté par les soviétiques. La mort a atteint Witkiewicz et Malinowski prématurément, à une période cruciale de leur réflexion sur le destin futur de la civilisation dont ils se sentaient bien les acteurs responsables et inquiets. L'inquiétude de Witkiewicz quant au sort réservé à la culture occidentale est nettement présente à travers son œuvre qui suit son voyage exotique et initiatique en 1914. L'artiste ne cessera d'exprimer son inquiétude profonde face à ce qu'il appelle la « mécanisation » [*mechanizacja*] et la bêtaillisation [*zbydlęcenie*] en cours dans les sociétés du monde occidental qui, malgré les apparences de la liberté,

est très difficile de converser avec lui : c'est un homme [...] toujours plongé dans ses pensées, et donnant à celui qui veut entrer en contact avec lui le sentiment qu'on le dérange ».

52. LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 383.

53. MALINOWSKI, 1944.

obéissent de plus en plus à un instinct grégaire. Cette tendance est également aux antipodes de la réalisation de la liberté selon la définition de Malinowski pour qui la culture consiste en la liberté de participer aux formes collectives de la vie, afin de réaliser les besoins fondamentaux des individus.

Bronisław Malinowski, sain et sauf dans son cocon anglo-saxon, contrairement à son ami perdu mais toujours regretté qui s'était exposé directement aux orages de l'histoire, pouvait imaginer, avec une forte dose d'optimisme, un monde post-totalitaire, fondé sur la liberté, qui permettrait la réalisation des besoins fondamentaux de l'homme futur à l'échelle universelle. Sa mort au milieu de la Deuxième Guerre mondiale ne lui a pas permis d'observer le triomphe des Alliés sur l'Allemagne d'Hitler, ni de devenir témoin de l'ordre nouveau, qui se mettait en place dans la partie du continent soumise au règne de la Russie stalinienne. Witkiewicz s'est volontairement privé de la chance – ou malchance ? – d'observer les conséquences politiques, intellectuelles et sociales des catastrophes qu'il avait pressenties.

Malinowski et Witkiewicz ont ouvert des voies nouvelles dans la compréhension de l'homme moderne par lui-même au moment où l'homme dit « civilisé » a été appelé à repenser les présupposés et les fondations de sa propre identité. Leur cheminement intellectuel et artistique semble prouver que l'effort d'auto-compréhension est fondé aussi bien sur le principe « homme, connais-toi toi-même et tu seras capable de comprendre l'autre » que sur le suivant : « connais de très près les autres et tu te connaîtras mieux toi-même ». Ce regard croisé sur l'homme – citoyen d'une culture et membre de la communauté humaine – permettrait, semblent nous dire l'anthropologue et l'artiste, sinon de surmonter les apories du monde moderne, au moins de participer plus consciemment au moment culturel dans lequel cette expérience se réalise. Presque un siècle après la parution de *Bungo* et de *L'Adieu à l'automne* et un demi-siècle après la publication posthume du *Journal* de Malinowski leurs inquiétudes, leurs visions du monde et leurs analyses ne sont pas de simples témoignages du déclin de l'Occident mais peuvent inspirer ceux qui croient encore au sens du mot culture.

Dans l'introduction des *Argonautes du Pacifique occidental*, le livre qu'il rédige à l'issue de son séjour dans les îles Trobriand, Malinowski écrit :

Il n'est pas mauvais non plus que dans ce genre de travail, l'ethnographe abandonne quelquefois sa caméra, son bloc-notes et son crayon, pour se joindre à ce qui se passe. Il peut prendre part aux jeux des indigènes, les accompagner dans leurs visites et leurs promenades, s'asseoir, écouter, participer à leurs conversations. Je ne suis pas certain que ce soit aussi simple pour tout le monde – peut-

être le tempérament slave est-il plus malléable et plus naturellement « sauvage » que celui de l'Européen occidental – mais, si le degré de succès varie, il n'en demeure pas moins que chacun peut essayer. De ces plongeurs dans la vie indigène – que j'ai renouvelés à maintes reprises autant pour l'étude elle-même que par besoin de compagnie humaine – j'ai rapporté chaque fois le sentiment très net que leur conduite, leur manière d'être à l'occasion de toutes sortes de transactions tribales, me devenaient plus claires et plus intelligibles qu'auparavant⁵⁴.

Leurs propositions intellectuelles et artistiques de Bronisław Malinowski et Stanisław Ignacy Witkiewicz consistent en la liberté de parcourir des espaces culturels multiples non pas pour les conquérir, ni pour multiplier les gestes de désespoir ou d'expiation, mais dans le but de tisser des liens nouveaux entre le Moi s'auto-questionnant et l'Autre – ce garant de toute idée d'identité.

Bibliographie

Œuvres

En polonais

MALINOWSKI Bronisław, 2002, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* [Un journal au sens strict de ce terme], wstęp i opracowanie Grażyna Kubica, Wydawnictwo Literackie, Cracovie, 791 p.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1992, *622 Upadki Bunga*, PIW, Varsovie, 540 p.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1996 [1920], *Mister Price, czyli Bzik tropikalny* [Mr Price ou la dinguerie tropicale] in *Dramaty I*, PIW, Varsovie, pp. 267-332.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1998a [1920], *Tumor Mózgowicz* [Tumeur Cervykal] in *Dramaty I*, PIW, Varsovie, pp. 296-226.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1998b [1921], *Niepodległość trójkątów* [L'Indépendance des triangles] in *Dramaty II*, PIW, Varsovie.

54. MALINOWSKI, 1989, p. 78.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, 1998c [1921], *Metafizyka dwugłowego cielęcia* [La Métaphysique du veau bicéphale] in *Dramaty II*, PIW, Varsovie, pp. 141-254.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 2002 [1918], *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent] in *Dziela zebrane* [Œuvres complètes], t. 8, PIW, Varsovie, 414 p.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 2005, *Listy do żony* [Lettres à sa femme], t. 1 (1923-1927), PIW, Varsovie, 500 p.

En français

LÉVI-STRAUSS Claude, 1955, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 490 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1958, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 454 p.

MALINOWSKI Bronisław, 1944, "Human Nature, Culture and Freedom" in WULSIN Frederick R., CATTELL Raymond B., GRAUBARD Mark A., *A Revaluation of our Civilization*, The Argus Place, Albany, New-York, pp. 81-144.

MALINOWSKI Bronisław, 1970 [1946], *Les Dynamiques de l'évolution culturelle* [The Dynamics of Culture Change : An Inquiry Into Race Relations in Africa, 1946], Payot, Paris, 235 p.

MALINOWSKI Bronisław, 1985, *Journal d'ethnographe*, traduit de l'anglais par JOLAS Tina, Le Seuil (Coll. Recherches anthropologiques), Paris, 301 p.

MALINOWSKI Bronisław, 1989 [1963], *Les Argonautes du Pacifique occidental*, traduit de l'anglais et présenté par DEVYVER André et Simone, Gallimard (Coll. Tel), Paris, 606 p.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1970 [1920], *Mr Price ou la dinguerie tropicale* [Mister Price, czyli Bzik tropikalny], traduit du polonais par VEAUX Erik in *Théâtre complet*, vol. 4, L'Âge d'homme, Lausanne.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1970 [1921], *La Métaphysique du veau bicéphale* [Metafizyka dwugłowego cielęcia] traduit du polonais par VEAUX Erik in *Théâtre complet*, vol. 4, L'Âge d'homme, Lausanne.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1970 [1921], *L'Indépendance des triangles* [Niepodległość trójkątów], traduit du polonais par VAN CRUGTEN Alain in *Théâtre complet*, vol. 4, L'Âge d'homme, Lausanne.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1974, *Tumeur Cervykal* [Tumor Mózgowicz, 1920], traduit du polonais par VAN CRUGTEN Alain in *Théâtre complet*, vol. 5, L'Âge d'homme, Lausanne.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1979a [1912], *Les 622 chutes de Bungo* (622 upadki Bunga), traduit du polonais par VAN CRUGTEN Alain, L'Âge d'Homme, Lausanne, 342 p.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1979b [1918], *Les Formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent* (Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia), traduit du polonais par BAUDIN Antoine, L'Âge d'homme (coll. Slavica. Écrits sur l'art), Paris, 202 p.

En anglais

MALINOWSKI Bronisław, 1944, *Freedom and Civilization*, Roy Publication, New York, 338 p.

MALINOWSKI Bronisław, 1967, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, traduit du polonais par GUTERMAN Norbert, Routledge and Kegan Paul, London, XXXIV-315 p.

Critique

En polonais

BOLECKI Włodzimierz, 2012, *Modalności modernizmu*, PWN, Varsovie, 633 p.

GEROULD Daniel, 2002a „Chronologia” in *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, n° 1-4, pp. 25-36.

GEROULD Daniel, 2002b „Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie” in *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, n° 1-4, pp. 215-226.

JAKUBOWSKA Natalia, „Język ‘prawdziwych Zakopiańczyków’ w ‘Dzienniku’ Bronisława Malinowskiego” [La langue des ‘vrais habitants de Zakopane’ dans le *Journal* de B. Malinowski] in *Pamiętnik Literacki*, n° 93/4, pp. 175-172

KUBICA Grażyna, 2002, „Wstęp” [Préface] in *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, Wydawnictwo Literackie, Cracovie, pp. 5-36.

MICINSKA Anna, 1965, „U brzegów tropikalnej dżungli” [Au seuil de la jungle tropicale], *Twórczość* [La création], 1965, n° 7, pp. 101-110.

SZTABA Wojciech, 2014, „Żal mi tropików”, https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Zal_mi_tropikow.pdf.

WYKA Kazimierz 1968 [1959], *Modernizm polski* [Le modernisme polonais], Wydawnictwo literackie, Cracovie.

En français

ANS André-Marcel (d'), 2003, « La tristesse des Tropiques n'est plus ce qu'elle était » in *Sociétal*, n° 40, p. 125-128.

CLIFFORD James, 1988, « De la construction ethnographique d'un soi : Conrad et Malinowski » in *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, ENSBA, Espaces de l'art (“On Ethnographic self-fashioning: Conrad and Malinowski”, HELLER, Thomas C., SOSNA Morton, WELLBERY, David (dir) *Reconstructing individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford University Press, 1985).

DEBAENE Vincent, 2010, *L'Adieu au voyage*, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), Paris, 528 p.

DURAND Gilbert, 1992 [1960], *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 535 p.

PULMAN Bertrand, 2003, « Malinowski et la liberté sexuelle des Trobriandais » in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 166.

SAIGNES Anna, 2006, *Witkiewicz et le modernisme européen*, Ellug, Grenoble, 279 p.

SAIGNES Anna, 2018, « Witkiewicz, Witkacy et les malentendus qui en découlent » in WOJDA Aleksandra, SITEK Monika & FISZER Stanisław, *S.I. Witkiewicz, artiste transversal, hier et aujourd'hui*, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, Nancy, p. 21-36.

SOKOŁOWICZ Małgorzata, 2018, « Ce charme des tropiques ne peut s'analyser en éléments simples. Le grand voyage de S. I. Witkiewicz » in WOJDA Aleksandra, SITEK Monika & FISZER Stanisław, *S.I. Witkiewicz, artiste transversal, hier et aujourd'hui*, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, Nancy, p. 151-166.

En anglais

CASTRO FARIA Luiz(de), 2003, *Another Look: A Diary out of the Serra Norte Expedition*, Ouro Sobre Azul, 213 p.

ELLEN Roy F., GELLNER Ernest, KUBICA Grażyna & MUCHA Janusz, 1988, *Malinowski Between Two Worlds: the Polish Roots of an Anthropological Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney, 261 p.

GEERTZ Clifford, 1967, "Under the Mosquito Net" in *The New York Review of Books*, vol. 9, 14.

GREENBLATT Stephen, 1983, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare* de Stephen Greenblatt, University of Chicago Press, Chicago, 332 p.

KUNA Franz, 1991 [1976], "Vienna and Prague 1890-1928" in BRADBURY Malcolm & MCFARLANE James, *Modernism. A guide to European Literature. 1890-1930*, Penguin Books, pp. 443-452.

Le *Journal d'ethnographie* de Bronisław Malinowski, compilation de notes non destinées à la publication, réunies pendant les séjours de l'anthropologue sur l'île Mailu et les îles Trobriand entre 1914 et 1918, a suscité de nombreuses polémiques au moment de sa publication posthume en 1967. La trivialité des préoccupations du futur grand anthropologue n'a pas manqué de choquer et a valu à l'auteur d'être qualifié de « narcissé hypocondriaque » par Clifford Geertz. Cet article se propose de reprendre le débat sur le *Journal d'ethnographie* à la lumière du roman de jeunesse de Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Les 622 chutes de Bungo* (écrit en 1910/1911). S.I. Witkiewicz, peintre, dramaturge et romancier, était alors lié avec Malinowski par une grande amitié et l'a accompagné au début de son expédition en 1914. Une telle relecture du *Journal d'ethnographie* permet de reconsidérer l'apport de la culture polonaise à la charte de l'anthropologie moderne et de dénouer certains malentendus que le *Journal* a pu susciter.

Mots-clefs : voyage, anthropologie, ethnologie, Bronisław Malinowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Bronisław Malinowski and Stanisław Ignacy Witkiewicz: podróż do źródeł nowoczesnej antropologii

W roku 1967 córka Bronisława Malinowskiego opublikowała pod tytułem *A Diary in the Strict Sense of the Term* część dziennika, prowadzonego przez antropologa w latach 1908-1918 i nieprzeznaczonego przez samego autora do publikacji. Notatki te, pochodzące z okresu pobytów antropologa na wyspie Mailu oraz na wyspach Trobrianda w latach 1914-1918 stały się przedmiotem licznych komentarzy i polemik. «Trywialność» problematyki Dziennika zdumiała wielu spośród jego czytelników, prowadząc na przykład Clifforda Geertza do stwierdzenia, że autor ujawnia się tam jako «hipochondryczny narcyz». Artykuł podejmuje niektóre wątki debaty na temat Dziennika Malinowskiego w świetle 622 upadków Bunga, pisanej w latach 1910-1911 autobiograficznej powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Witkacy, połączony od czasów młodości wielką przyjaźnią z Malinowskim, wziął udział w pierwszym etapie jednej z wypraw badawczych antropologa. Tego rodzaju lektura ma pozwolić na ponowne przemyślenie wkładu kultury polskiej w nowoczesną antropologię, a jednocześnie rozwiązać pewne nieporozumienia, związane z dotychczasowymi interpretacjami Dziennika.

Słowa kluczowe: podróż, antropologia, etnologia, Bronisław Malinowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Bronisław Malinowski and Stanisław Ignacy Witkiewicz: Journey to the Polish Sources of Modern Anthropology

In 1967, Bronisław Malinowski's daughter published part of the journal that he kept from 1908 to 1918, as *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Malinowski had never intended these personal reflections, recorded during his expeditions to Mailu and the Trobriand Islands between 1914 and 1918. They became the subject of discussions and polemics. The "triviality" of the issues addressed in the Diary astonished many readers and led some critics, such as anthropologist Clifford Geertz, to conclude that the author was a "hypochondriacal narcissist." This paper takes up several themes that arise in the debate surrounding Malinowski's Diary in confrontation with Stanisław Ignacy Witkiewicz's autobiographic novel *622 Downfalls of Bungo* written in 1910-1911. Witkiewicz, the Polish novelist, playwright, and artist, was a very close friend of Malinowski's and took part in one of the anthropologist's field expeditions. This article reconsiders Malinowski's journal and explores the impact of Polish culture

on modern anthropology. It also proposes a new perspective on the resonance of the Diary and attempts to dispel some of the misconceptions surrounding its interpretation.

Keywords: travel, anthropology, ethnology, Bronislaw Malinowski, Stanislaw Ignacy Witkiewicz.

Impartial ou engagé, européen ou polonais? À la recherche de l'identité du reporter. (Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort de Wojciech Tochman)

Malgorzata Sokolowicz

► **To cite this version:**

Malgorzata Sokolowicz. Impartial ou engagé, européen ou polonais? À la recherche de l'identité du reporter. (Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort de Wojciech Tochman). Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles), pp.227-245. hal-03200436

HAL Id: hal-03200436

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200436>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Impartial ou engagé, européen ou polonais ? À la recherche de l'identité du reporter (*Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort de Wojciech Tochman*)

Małgorzata SOKOŁOWICZ
Université de Varsovie

Si l'on se reporte au *Trésor de la langue française*, on trouve les définitions suivantes du voyageur et du reporter. Le premier est un « [s]avant, explorateur qui passe une partie de sa vie à visiter, étudier de nouvelles contrées et qui consigne par écrit le fruit de ses observations pour le transmettre à ses contemporains et aux générations futures ». Quant au « reporter », ou plus exactement au « grand reporter », on lit que c'est un « [c]ollaborateur chevronné [de la presse] auquel sont confiés les reportages sur les affaires importantes et ceux qui exigent un long déplacement¹ ». Y a-t-il des points de contact entre ces deux activités ? Les deux pratiques ont en commun l'idée du déplacement et celle de la transmission. Le reportage ne serait-il qu'un cas particulier du récit de voyage, une ramification récente de ce genre littéraire ? Les définitions suggèrent pourtant une différence importante. Alors que le voyageur choisit librement ce qu'il racontera à son lecteur, le reporter est obligé de parler des « affaires importantes » et universelles (Ziątek, 2010, p. 358).

C'est justement le cas de Wojciech Tochman, reporter polonais né en 1969 et de son livre-reportage qui traite du génocide rwandais de 1994 dans *Dzisiaj narzysujemy śmierć* (Tochman, 2010), traduit en français sous le titre *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort* (Tochman, 2014). Le narrateur enquête au Rwanda

1. *Le Trésor de la Langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr> (consulté le 26.12.2015).

en 2009, quinze ans après la tragédie, sur les rescapés tutsis en principe. Sa voix organise le texte : parfois, elle se dévoile comme celle des grands voyageurs d'autrefois, parfois elle s'efface, comme si elle appartenait à un reporter invisible ou transparent, derrière les témoignages dramatiques des victimes du drame. Qui est ce narrateur ? Un voyageur ? Un observateur ? Un intermédiaire entre les survivants et ceux qui liront ce livre « après le travail [ou] une bière prise entre copains² » (Cieliński, 2010) ? Est-il, suivant la nomenclature française, un « grand reporter » ou juste l'auteur de ce que les Polonais appellent un « reportage littéraire » [*reportaż literacki*], à savoir un type de reportage où les éléments authentiques s'entremêlent avec la fiction (Wolny-Zmorzyński, 2005, p. 23-24) ?

Que signifie aujourd'hui être grand reporter ? Dans le village global (McLuhan, 1962, p. 32), dans la modernité liquide (Bauman, 2000) ? Les sociologues et les philosophes multiplient les formules pour désigner notre monde hyper-médiatique, rapide, grouillant d'individus solitaires. Le reporter décrit-il la réalité qu'il voit de la manière la plus impartiale possible ou s'engage-t-il, bouleversé par ce qu'il découvre ? Est-il un citoyen du monde qui s'adresse à tous ou pense-t-il avant tout au public dont il utilise la langue³ ? Publié en Pologne en 2010, le livre a été traduit en français en 2014, vingt ans après le massacre rwandais. Est-il lu par les lecteurs français et francophones de la même façon que par les lecteurs polonais ? Est-ce la mentalité polonaise ou l'esprit européen qui domine le texte ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre afin de déterminer l'identité d'un voyageur bien particulier : le reporter.

La structure du texte

Le reportage a vu le jour au xviii^e siècle en Angleterre. Son but principal était de tenir une chronique de la vie quotidienne. Le « je » qui apparaissait dans le texte avait pour fonction de garantir l'authenticité des événements. Le genre a connu un important essor durant la Guerre de Crimée (1854-1856) et s'est mis, dès lors, à traiter des sujets difficiles, voire dramatiques (Paclawski, 2005, p. 7-8). Relativement peu codifié, le reportage donne à son auteur beaucoup de liberté. Dans le « reportage littéraire », catégorie à laquelle le livre de Wojciech Tochman

2. <http://publica.pl/teksty/dzisiaj-narysujemy-smierc-wojciecha-tochmana-3195.html> (accès le 26.12.2015).

3. De 1990 à 2004, Wojciech Tochman a travaillé pour *Gazeta Wyborcza*, un quotidien polonais très populaire fondé en 1989 en tant qu'organe du mouvement Solidarność [Solidarité].

appartient (Modzelewska, 2014), la forme joue un grand rôle, ce qui confirme le constat des spécialistes, selon lesquels le reportage polonais contemporain n'est plus un genre journalistique, mais appartient désormais à la littérature (Ziątek, 2010, p. 358-359 ; Zimnoch, 2012b, p. 116).

En effet, le livre de Tochman a une forme intéressante. Comme plusieurs reportages contemporains (Wolny-Zmorzyński, 2004, p. 12), il ressemble à un collage composé d'images, de réflexions, de témoignages et de conversations distribués en six chapitres dont la longueur et la composition sont variables. L'ordre chronologique est difficile à rétablir et cela semble être un effet recherché par l'auteur. Selon une information donnée à la fin du livre, celui-ci a été rédigé en 2008-2010, ce qui coïncide avec les séjours de Tochman au Rwanda. Le texte précise que le narrateur – que nous appellerons ici, par commodité, le reporter – est allé au Rwanda quinze ans après le génocide. Depuis deux ans, au minimum, il connaît Léonard, un rescapé tutsi dont la mère a été tuée et qui éprouve des difficultés à revenir sur cet événement. L'histoire de Léonard est le motif unifiant du livre. Le lieu d'action change à plusieurs reprises : le reporter voyage dans différents villages rwandais et vers la fin du livre l'action se déplace en Europe.

Le premier chapitre campe donc Léonard, ou Léo. Le « je » qui parle, à savoir celui du reporter, est bien visible dans cette partie où ce dernier dévoile ses émotions et son attitude à l'égard de l'histoire racontée. Le deuxième chapitre, le plus long, dont la construction est, à notre avis, la plus intéressante, se compose de plusieurs monologues de rescapés, ministres, psychiatres et infirmières. Tochman tient à l'oralité des témoignages et accorde ainsi « une valeur à la langue parlée, à la parole vive, à la voix, au souffle et aux cris » (Karegeye, 2014, p. 336). C'est un « récit de voix », semblable à celui pratiqué, entre autres, par une femme-reporter polonaise qui a beaucoup influencé l'écriture de Tochman, Hanna Krall (Modzelewska, 2014, p. 29-42). La multitude de voix induit ainsi une poétique particulière : celle de l'oralité. Les jeux de répétitions, les phrases interrompues rendent bien la subjectivité du témoignage et mettent en valeur le fait que ceux qui parlent ont survécu à des drames atroces. Le reporter s'absente littéralement de cette partie, même si sa présence est parfois ressentie car ceux qui parlent s'adressent à lui. De temps en temps, on a aussi l'impression d'entendre sa voix dans quelques commentaires dont le style diffère un peu de celui des extraits qui les précèdent.

Le troisième chapitre nous ramène à Léonard pour continuer son histoire et expliquer comment il a survécu aux tueries. Ses souvenirs s'entrelacent, tout comme dans le premier chapitre, avec les réflexions du reporter et les questions que celui-ci continue à se poser. « Le reporter devrait s'étonner, ne pas savoir, chercher des

réponses⁴ », avoue Tochman dans un entretien et son reporter dans *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort* semble réaliser pleinement cette directive.

Le quatrième chapitre commence par un extrait du discours de Jean Paul II adressé au président du Rwanda lors de la visite du pape dans ce pays en 1990. En effet, le Rwanda serait l'un des pays les plus efficacement évangélisés où, en 1990, la proportion de catholiques s'élèverait à presque 50 % de la population (Tochman, 2010, p. 89 ; Tochman, 2014, p. 87). Cette information est un point de départ pour l'analyse du comportement des Pallotins⁵ polonais lors des premiers jours du génocide. Cette partie abonde aussi en questions accusatrices sur le rôle de l'Église catholique dans les massacres.

Le cinquième et le sixième chapitres sont très courts, environ dix pages chacun. Le cinquième met en scène les femmes hutues qui ont sauvé des Tutsis. Elle décrit aussi l'excursion du reporter à Murambi (ville au sud du Rwanda, près de laquelle se trouve un site mémoriel du génocide exposant des corps momifiés et des squelettes des victimes) et sa réaction à ce qu'il y voit. Le dernier chapitre raconte le retour à Murambi un peu plus tard, cette fois-ci en compagnie de Léonard. Cette dernière expédition coïncide avec le moment de la révélation longtemps retardée : l'histoire de la mort de la mère du jeune homme. La fin du livre raconte aussi le voyage de Léonard, accompagné du reporter, en Europe.

L'usage des pronoms et la distribution des rôles

L'usage fréquent des pronoms personnels est un trait caractéristique du style de Wojciech Tochman, de son « écriture limpide et minimaliste » (Madelaine, 2005, p. 104). La langue polonaise utilise moins de pronoms personnels que la langue française, ce qui leur confère souvent une valeur d'insistance. Même si dans la traduction française, ce relief particulier se trouve un peu gommé, il reste évident que les pronoms personnels jouent un rôle important dans l'écriture tochmanienne. C'est ainsi, par exemple, que l'écrivain se sert des pronoms de la troisième personne pour désigner les auteurs du génocide. C'est une stratégie : pour les survivants, il

4. *Reporter powinien się dziwić, nie wiedzieć, szukać odpowiedzi*, TOCHMAN, 2005, p. 11, ma traduction.

5. La Congrégation des prêtres Pallotins a été fondée à Rome au XIX^e siècle. Son autre nom, Société de l'Apostolat catholique, suggère déjà que les prêtres étaient (et sont toujours) particulièrement actifs parmi les populations déshéritées. C'est ainsi que le développement de la congrégation était dû, en grande partie, à son activité missionnaire, entre autres, au Cameroun (CRIAUD, 1990).

est éprouvant de nommer le meurtrier de sa famille, l'usage du pronom paraît plus facile. Ce procédé vise, sans doute, à souligner encore l'horreur du génocide.

L'emploi des pronoms résulte aussi du choix de la personne grammaticale qui apparaît dans le texte. C'est le choix de la première personne (du singulier et du pluriel), et donc les pronoms « je » et « nous », qui nous intéressent le plus dans nos analyses. Bien évidemment, le pronom « je » apparaît dans le deuxième chapitre du livre, qui se compose de témoignages, mais il est aussi présent dans d'autres parties du texte ; par exemple tout au début où le reporter se trouve sur un campus universitaire et contemple « une gigantesque dalle de béton recouvrant les ossements des étudiants et professeurs [tutsis, tués lors du génocide] » :

*Wielką betonową płyt[ę] kryjącą kości studentów i profesorów;
– Hi, I'm Léo – słyszę zza pleców, kiedy patrzę na czarno-białe twarze
zawieszane w szklanej gablocie. Ale ja nie potrzebuję towarzystwa,
potrzebuję ciszy. Chcę być tylko z tymi zza szyby. Oni na mnie patrzą.
– Ścili ich aż pół tysiąca w ciągu jednego dnia – mówi do mnie Leo.
To jest drugie zdanie naszej znajomości. [...] Tak się poznajemy.
(Tochman, 2010, p. 10)*

*Hi, I'm Léo, j'entends cela derrière mon dos, alors que je
contemple des visages noirs exposés dans une vitrine. À cet instant,
je n'ai nul besoin de compagnie, j'ai besoin de silence. Je veux rester
seul avec ceux de derrière la vitre. Ils me regardent. « Ils en ont
coupé cinq cents en une journée », me dit Léo. Et c'est la deuxième
phrase qu'il m'adresse. [...] C'est ainsi que nous lions connaissance.
(Tochman, 2014, p. 8)*

Il s'avère que l'histoire de Léonard, et celle du génocide en général, n'est pas la seule à être racontée. Suivant les exigences du genre, le reporter doit être présent dans le reportage pour garantir son authenticité (Wolny-Zmorzyński, 2004, p. 11). Il apparaît, pourtant, que le reporter de Wojciech Tochman n'est pas seulement un témoin qui garantit la vérité de ce dont il parle. Il s'impose progressivement comme un protagoniste à part entière dans le livre, un autre héros dont on a hâte de connaître l'histoire.

C'est à travers le reporter et avec lui que le lecteur apprend des choses sur le Rwanda et l'histoire tragique de ses habitants :

*Wiem, że jej osmalone kości leżą teraz w niedużym grobie [...].
Wiem, że Leonard miał wielkie szczęście. Ale jeszcze niewiele wiem o
ziemi 'tysiąca wzgórz i miliona uśmiechów'. (Tochman, 2010, p. 11)*

Je sais que [l]es ossements noircis [d'Aurore qui avait deux ans lorsqu'elle a été brûlée vive] reposent à présent dans une petite tombe [...]. Je sais que Léonard avait beaucoup de chance. Mais je ne sais pas encore grand-chose sur le pays des mille collines et du million de sourires. (Tochman, 2014, p. 9)

C'est ainsi que, peu à peu, le lecteur entre dans les coulisses du métier de reporter. Il apprend les difficultés principales de cette profession :

Jak rozmawiać z Leonardem? Matka – to słowo nie przechodzi mu przez gardło. Tym bardziej: mama, mamusia. O tym, że miała na imię Gloriose, dowiem się po wielu miesiącach, przy okazji wypełniania dokumentu wizowego, w którym kazano wpisać imiona rodziców. A co zdarzyło się tamtego kwietniowego wieczoru w ich domu nad jeziorem Kivu? Kiedy mi o tym powie? Kiedy Leo był tam po raz ostatni? I po co? Po co chcę o tym wszystkim wiedzieć? (Tochman, 2010, p. 15)

Comment parler avec Léonard ? Le mot « mère » ne sort pas de sa gorge. Maman, encore moins. Elle s'appelait Gloriose, mais je ne l'apprendrai que des mois plus tard, à l'occasion d'une demande de visa où il faut inscrire les prénoms des parents. Que s'est-il passé ce soir-là, en avril, dans leur maison au bord du lac Kivu ? Quand consentira-t-il à m'en parler ? Quand s'y est-il rendu pour la dernière fois ? Et pour faire quoi ? Pourquoi est-ce si important pour moi de le savoir ? (Tochman, 2014, p. 13)

Wojciech Tochman montre ici le besoin de savoir du reporter qui le pousse à poser des questions, même des questions qui peuvent faire souffrir (Piechota, 2005, p. 78). Le génocide est indicible. Il faut « arracher la parole pour témoigner » (Keregeye, 2014, p. 330). Le livre montre le chemin que le reporter doit parcourir pour « arracher la parole », pour obtenir des réponses à ses questions.

Le choix de la première personne du pluriel mérite également notre attention. Il apparaît déjà tout au début, où le reporter raconte sa visite au Mémorial de Kigali. D'ailleurs, la couverture polonaise de la première édition du livre montre justement un homme solitaire qui contemple la photo d'un enfant africain. Est-ce le point de départ de toute l'histoire et tout le livre ? « Des visages souriants, sérieux, amoureux, chagrins, songeurs, étonnés. Ils nous regardent. Mais ils ne savent pas qu'un tel musée s'ouvrira à Kigali et qu'ils y seront suspendus à un fil,

comme du linge mis à sécher⁶ » (Tochman, 2014, p. 12), écrit le reporter. À qui renvoie le « nous » de l'extrait ? Au reporter et Léo (c'est à ce moment-là qu'ils font connaissance) ? Aux visiteurs du Mémorial ? Ou, peut-être, au narrateur et au lecteur ? Ou à eux tous à la fois ?

Un autre « nous » apparaît dans le passage qui raconte l'histoire du Rwanda : « Une seule communauté, une seule nation. Mais divisée (c'est ainsi que nous le dirions en Europe) en plusieurs classes ou couches sociales⁷ » (Tochman, 2014, p. 19). Cette fois-ci, la première personne du pluriel renvoie à une communauté européenne qui semble s'opposer à la communauté africaine. La communauté des Blancs apparaît aussi dans un autre lieu où le narrateur écrit et nous met en garde :

Każdy spotkany dziś w Rwandzie Hutu, jeśli tylko zdobędziemy jego zaufanie, powie nam o zbrodniach dokonanych wtedy i potem na terenach zajętych RPF. O Hutu zaginionych bez wieści, o nieznanym sprawcach, o palonych wsiach, o egzekucjach ludności cywilnej? Ale spytany o jakiś konkret – gdzie? kiedy? ile ofiar? – milknie zaniepokojony. Po co ten biały chce tyle wiedzieć? pisze książkę? w jakim celu? w czym interesie? kto go przysłał? kto za nim stoi? kto pozwolił mu tu pracować, pytać, węszyć? (Tochman, 2010, p. 35)

Aujourd'hui, chaque Hutu rencontré au Rwanda nous parlera, si nous parvenons à gagner sa confiance, des crimes perpétrés à l'époque et au cours des années suivantes sur les territoires occupés par le FPR. Il parlera des Hutus disparus sans laisser de trace, des massacres non revendiqués, des villages incendiés, des exécutions sommaires sur la population civile. Mais interrogé sur un détail concret – où ? quand ? combien de victimes ? –, notre interlocuteur se tait soudain troublé. Pourquoi ce Blanc veut-il en savoir autant ? Il écrit un livre ? Dans quel but ? Dans l'intérêt de qui ? Qui l'a envoyé ici ? Qui l'a autorisé à travailler ici, à enquêter, à espionner ? (Tochman, 2014, p. 32)

6. *Twarze roześmiane, poważne, zakochane, zmartwione, zamysłone, zdziwione. Patrzą na nas. Ale jeszcze nie wiedzą, że takie muzeum w Kigali powstanie i że zawisną tutaj na sznurku, jak wyprana bielizna, TOCHMAN, 2010, p. 14.*

7. *Jedna wspólnota, jeden naród. Ale podzielony – tak to chyba nazwalibyśmy w Europie – na klasy albo warstwy społeczne, TOCHMAN, 2010, p. 21.*

Le Blanc se cache sous un autre pronom encore : le « tu ». C'est particulièrement visible dans le deuxième chapitre du livre où, comme nous l'avons déjà dit, la présence du reporter est perceptible en tant que destinataire, dans les marques d'adresse de ses interlocuteurs. C'est, entre autres, la mère d'un enfant issu d'un viol qui, à présent, déteste son fils et s'adresse ainsi au reporter :

Siadaj. No siadaj, bialasie, nie ubrudzisz się. I tak wszyscy jesteście ubrudzeni. Naszą krwią. Patrzę na ciebie i widzę tamtych zdrajców. Tchórze. Porzucili nas. Czego ode mnie chcesz, człowieku? Słuchać historii, która jest we mnie? Noszę ja chyba w żołądku. Nie trafi jej już tyle lat. [...]. Postuchasz, choć nie jesteś na moje treści gotowy. (Tochman, 2010, p. 39)

Assieds-toi. Vas-y, assieds-toi, le Blanc, tu ne vas pas te souiller. De toute façon, vous êtes tous souillés. De notre sang. Je te regarde et je vois les autres traîtres. Des lâches. Ils nous ont laissé tomber. Qu'est-ce que tu attends de moi, mec ? Tu veux entendre l'histoire qui est en moi, hein ? Elle me pèse sur l'estomac. [...] Tu vas m'écouter, même si tu n'es pas prêt à entendre ce que j'ai à te dire. (Tochman, 2014, p. 37)

Cette accusation revient aussi dans d'autres textes sur le Rwanda (Chrétien, 2010, p. 103-121 ; Rosoux, 2005, p. 28-46) : les Blancs n'ont rien fait, ils n'ont pas arrêté le génocide et c'est pourquoi ils en sont partiellement responsables. C'est particulièrement net dans un autre extrait où, justement, le « je » qui parle est énigmatique et peut même renvoyer au reporter lui-même, qui de cette manière se dédoublerait au cours d'un monologue autocritique :

Ciałobójstwo. O tym nie wolno milczeć. Pisz, niech czytają, niech wiedzą. Tylko dlaczego już po kilku dniach rozmów, po kilku stronach przeczytanej książki, zaczynamy myśleć jak ludobójcy?

Bo kogo widzisz, kiedy na nią patrzysz? Kogo [...] najpierw w niej zobaczysz? Mądrą profesorkę? Sensowną panią polityk? Powiesz: ta zgwałcona Rwandyjka jest świetna. Nie dajesz jej szansy na bycie kimś innym. (Tochman, 2010, p. 53)

Corpsicide. Il ne faut pas le passer sous silence. Écris ça, qu'ils le lisent, qu'ils sachent. Mais dis-moi pourquoi, après quelques jours de notre conversation, et quelques pages de ton livre, nous commençons à penser comme les auteurs du génocide.

Que vois-tu lorsque tu regardes cette femme ? [...] Que verrais-tu d'abord en elle ? Un bon professeur ? Une politicienne douée ? Non, tu dirais : Cette Rwandaise violée est formidable. Tu ne lui donnes pas la chance d'être quelqu'un d'autre. (Tochman, 2014, p. 51)

L'usage de la deuxième personne, et du pronom « tu », qui renforce le message, constitue aussi une forme d'adresse directe au lecteur qui commence, lui-aussi, à se poser des questions.

La présence du reporter et son engagement

Il ressort de cette analyse que le reporter est bien présent dans *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort*. Mais quelle est, pour ainsi dire, la nature de sa présence ? De nos jours, une partie de la presse et des médias d'information, et plus encore du grand public, sont acquis à une conception du reportage fondé sur l'impartialité (Wolny-Zmorzyński, 1992, p. 31). Le jugement devrait être laissé au lecteur. Tochman, lui, oriente la lecture, même lorsque le reporter feint de s'effacer, notamment dans les monologues des bourreaux hutus condamnés à la prison. En effet, donner la parole à quelqu'un est parfois l'occasion de le laisser se disqualifier lui-même. Dans la plupart des cas, les auteurs du génocide se disent innocents. Le reporter ne fait aucun commentaire : c'est au lecteur de déduire si le condamné dit la vérité et d'en prendre la responsabilité, même si, le plus souvent, il n'a aucun mal à déceler la culpabilité du bourreau :

Powiem ci, jak było. RPF zaatakował nasz kraj [...]. I doprowadzili do tego, co widzisz. Popatrz na nasze więzienie. Ciasno, człowiek obok człowieka, udusić się można. Ale jesteśmy dla siebie dobrzy, żadnej przemocy, żadnej siły, spokój. Wszyscy siedzimy bez powodu, niewinni. Wymyślili sobie to całe ludobójstwo. Oskarżyli nas o zbrodnie, których nie popełniliśmy. (Tochman, 2010, p. 60)

Je vais te dire comment ça s'est passé. Le FRP a attaqué notre pays. [...] Ils sont la cause de ce que tu vois. Regarde nos prisons. On est à l'étroit, les uns sur les autres, on étouffe presque. Mais nous sommes gentils entre nous, pas de violence, pas d'usage de force, du calme. Nous sommes tous innocents, enfermés sans aucune raison. Ils ont inventé tout ce génocide. Ils nous ont accusés de crimes que nous n'avons pas commis. (Tochman, 2014, p. 58)

Le bourreau se sert de l'hyperbole qui sème tout de suite le doute sur ce qu'il dit : personne n'est coupable, il n'y pas eu de génocide. Sa défense est tellement grossière et maladroite qu'il se disqualifie lui-même. Le lecteur détecte facilement le mensonge et pense y être parvenu tout seul. Le reporter lui permet de le comprendre sans lui imposer directement son propre jugement.

Pourtant, l'engagement du reporter se manifeste dans d'autres passages et constitue l'une des motivations pour raconter l'histoire. Au moment où le reporter visite le Mémorial de Kigali, il avoue :

Są tutaj dla mnie. Abym na nie patrzył. Przyszedłem tu, żeby dowiedzieć się więcej, zanim zacznę rozmawiać z tymi, którzy przeżyli. Notuję imiona dzieci, nazwiska i dodatkowe informacje umieszczone pod każdym zdjęciem. [...] Zapisuję każde słowo, które ktoś tutaj przyniósł. Ktoś, kto przeżył i znał drobne codzienne szczegóły. Jestem mu wdzięczny, bo zrobił to także dla mnie. Bym się dowiedział i zrozumiał, że tego, co tutaj widzę, nie wolno mi zatrzymać dla siebie. Bym potem opowiadał i tego, co teraz notuję, nie poddawał żadnej cenzurze. Dlaczego chcę o tym opowiadać? Komu i po co? Tym, którzy powiedzą, że nie wiedzieli? Że nie znali prawdy? Ale gdzie jest granica między mówieniem prawdy a epatowaniem? Czy ten, który mi powie: epatujesz dziecięcym cierpieniem, będzie mówił o mnie? Czy raczej o sobie: tego, co opowiadasz, nie potrafię przyjąć, nie ma we mnie na to miejsca, brzuch mnie boli, podbrzusze. Ale czy to jest powód bym zamilkł? (Tochman, 2010, p. 12-13)

Ils sont là pour moi aussi. Afin que je les regarde. Je suis venu ici pour en savoir plus, avant de commencer à parler avec ceux qui ont survécu. Je note les prénoms des enfants, leurs noms de famille et les autres informations placées sous chaque photographie. [...] Je consigne chaque mot que quelqu'un a apporté ici. Un rescapé qui connaissait bien les petits détails du quotidien. Je lui suis reconnaissant, car il l'a fait aussi pour moi. Pour que j'apprenne les faits et que je me rende compte que je n'ai pas le droit de les garder pour moi. Pour que je raconte ce que je vois et note ici, en ce moment, sans rien censurer. Absolument rien. Pourquoi ai-je envie de tout raconter ? À qui et à quoi bon ? À tous ceux qui diront qu'ils n'étaient pas au courant ? Qu'ils ignoraient la vérité ? Où se situe la frontière entre dire la vérité et épater ? Celui qui me dira : Tu cherches à épater avec la souffrance des enfants, parlera-t-il de moi ? ou plutôt de lui-même : je suis

incapable d'accepter ce que tu racontes, tout en moi s'y refuse, j'ai mal au ventre, au bas-ventre.

Mais est-ce une raison pour que je me taise ? (Tochman, 2014, p. 10-11)

Écrire, décrire devient ici une sorte d'obligation morale pour le reporter. Voir implique transmettre. C'est une sorte de témoignage qu'il faut porter, parfois, malgré soi : « Est-ce que je peux rentrer chez moi maintenant ? [...] Qu'est-ce que j'espère découvrir encore, quel tabou effleurer ? Quelle peur éprouver ? Quelle limite franchir ? Et pourquoi⁸ ? » (Tochman, 2014, p. 126-127), se demande le reporter. La question « pourquoi », « pourquoi rester », « pourquoi parler », « pourquoi se poser des questions », revient constamment dans le texte. Ces moments d'introspection du reporter rendent celui-ci plus humain, révèlent comment la réalité qu'il découvre au cours de son enquête l'affecte, voire le transforme.

L'extrait le plus touchant qui montre cela est, sans doute, celui où le reporter pénètre dans l'école de Murambi et y voit des corps de victimes :

To jakiś bezwstyd, pornografia, podglądactwo. Wszedłem do domu umarłych, do którego nikt z nich mnie nie zapraszał. Chciałbym się już wycofać, nie przeszkadzać.

[...] Co czuje dwuletnie dziecko, kiedy widzi maczetę? O tym teraz myślę. Wierzę, że nie ma w nim strachu, bo niewiele pojmuję. Wierzę, że nie czuje bólu, bo ginie w sekundę. Zakrywam oczy. Wiem, że zaraz je szeroko otworzę, by stąd wybiec. Muszę patrzeć pod nogi, by nikogo nie dotknąć.

Ucieknę. [To Murabi n]ie jest [...] moje. (Tochman, 2010, p. 129-131)

C'est indécent, cela tient de la pornographie, du voyeurisme. Je suis entré dans la maison de morts où personne ne m'a invité. J'aimerais faire demi-tour, ne plus déranger.

[...] Que peut ressentir un enfant de deux ans en voyant une machette ? Cette pensée me tourmente. Je veux croire qu'il n'en est pas effrayé, puisqu'il ne comprend pas trop. Je veux croire qu'il ne souffre pas, puisqu'il meurt en une seconde. Je me cache les yeux. Je sais pourtant que je vais les rouvrir, pour sortir en courant. Je dois regarder où je mets les pieds afin de ne heurter aucun corps.

8. *Mogę już wracać? [...] Czemu jeszcze chcę się tu przyjrzeć, jakiego tabu dotknąć? Jakiego lęku doświadczyć? Jaką granicę przekroczyć? I po co?*, TOCHMAN, 2010, p. 129-131.

Je vais fuir. [...] Ce n'est pas mon lieu à moi. (Tochman, 2014, p. 126-127)

La mission du reporter risque d'échouer sous le poids de l'expérience traumatique. Ce n'est pas seulement le lecteur qui souffre en lisant des descriptions atroces. On sait que le reporter a souffert lui-aussi.

C'est pourquoi, sans doute, les dernières phrases du livre ne se focalisent pas sur le Rwanda, ni même sur Léonard, mais sur le reporter : « Terminé. Je ne rêve de rien. Ni de personne⁹ » (Tochman, 2014, p. 138). Est-ce là le résumé de l'effort de cet homme qui voyage et enquête, qui, en transmettant les témoignages d'autrui, transmet aussi son propre témoignage, car il a été marqué à jamais ?

Qu'est-ce que ça veut dire « le Blanc » ?

Pour finir, nous voudrions toucher à un autre problème encore, celui suggéré dans le titre du présent article. La lecture du texte laisse-t-elle deviner la nationalité du reporter ? Est-on capable d'identifier le « je » qui parle en lui attribuant la nationalité polonaise ? Certes, la Pologne apparaît dans le texte, mais, le plus souvent, dans des contextes peu significatifs. « La foule se presse comme au carrefour de la rue Marszałkowska et de la rue Świętokrzyska à Varsovie », remarque, par exemple, le reporter, mais immédiatement il ajoute « ou bien comme sur la Fifth Avenue, les Champs-Élysées ou le Ku'damm¹⁰ » (Tochman, 2014, p. 17). Le contexte connu du lecteur polonais s'éloigne pour céder la place à ce qui est plus global.

Ce procédé est repris plusieurs fois dans le livre. Même si, vers la fin, le lecteur apprend que le reporter invite Léonard en Pologne, qu'il l'emmène dans son appartement à Varsovie, qu'il lui montre les Tatras et la Baltique, le contexte européen resurgit tout de suite : « Nous allons à Berlin. Une frontière qui n'existe plus. Personne ne vérifie plus qui vous êtes : Polonais ? Allemand ? Rwandais ? Tutsi ou Hutu ? Léonard est ravi de cette situation incroyable¹¹ » (Tochman, 2014, p. 138). Est-ce la communauté européenne qui devient un modèle à suivre, une

9. *Skończone. Nic mi się nie śni. I nikt*, TOCHMAN, 2010, p. 143.

10. *Ciasno, jak na rogu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej albo na Fifth Avenue, Champs-Élysées, Kudamm*, TOCHMAN, 2010, p. 19.

11. *Jedziemy do Berlina. Granica państwa, której już nie ma. Nikt tu nie sprawdza, kim jesteś: Polakiem? Niemcem? Rwandyjczykiem? Tutsi czy Hutu? Leonard cieszy się na tę niebywałą atrakcję*, TOCHMAN, 2010, p. 142.

contrée idéale ? Ce qui suit met cette constatation en doute. Le reporter et Léonard se rendent au Mémorial de l'Holocauste à Berlin¹². « Mais que font-ils ? demande Léonard, surpris, les yeux écarquillés » :

– Co oni robią? – Leonardowi aż okrągłeją oczy ze zdziwienia. Bo ludzie, na których teraz patrzymy, kładą się na symbolicznych grobach ludzi zagazowanych i spalonych w krematoriach. I leżąc na ich sarkofagach, z radością zażywają pierwszego wiosennego słońca. Skaczą po nich, tańczą, śmieją się. I robią sobie zdjęcia, na pamiątkę. Europejczycy. (Tochman, 2010, p. 142-143)

Les gens que nous regardons s'allongent sur les tombes symboliques des gens gazés ou brûlés dans des fours crématoires. Couchés sur ces sarcophages, ils profitent, joyeux, des premiers rayons d'un soleil de printemps. Ils sautent dessus, dansent, rient. Et ils prennent des photos, en souvenir. Des Européens. (Tochman, 2014, p. 138)

L'image de ce Mémorial, qui contraste avec le Mémorial de Kigali du début du texte, montre-t-elle que le temps passe, que les blessures cicatrisent ? Ou plutôt que les générations qui viennent oublient et préfèrent – chose naturelle – le rire aux pleurs ? Est-ce une accusation proférée contre l'Europe ? Comme celle qui apparaît dans le quatrième chapitre du livre où le reporter parle du comportement des Pallottins polonais lors des premiers jours du génocide ? C'est là que les éléments polonais se manifestent de la façon la plus nette, mais dans un contexte très peu favorable. Le reporter y pose les questions qu'il voulait adresser au père Filipek, l'un des Pallottins qui aurait préféré sauver le saint sacrement plutôt qu'aider les Tutsis. Le père ayant refusé de parler au reporter, l'engagement l'emporte visiblement sur l'impartialité :

A chciałbym jeszcze o kilka spraw polskiego misjonarza zapytać: gdzie, jego zdaniem, mieszka Jezus Chrystus? W kawałku opłatka z mąki i wody? Czy raczej w człowieku, który w Niego wierzy? I o cierpieniu świadka warto by z kapłanem porozmawiać. Świadek jest trochę ofiarą i trochę sprawcą. Patrzy na zabijanie i ucieka. Co taki świadek myśli po latach? Co czuje? nic? czy dziś tak tylko udaje? czego się

12. D'ailleurs le drame des Tutsis a souvent été comparé à celui des Juifs (cf. KAREGEYE, 2014, p. 328-329 ; GOUNIN, 2014, p. 154).

obawia? [...] Nie wolno mi o to pytać świadka, który jest kapłanem? A wolno mi uważać, że ludobójstwo dokonane na kościelnym placu nie jest niczyją osobistą sprawą? zwłaszcza duszpasterza, który każdej niedzieli w tym kościele mówił ludziom, co jest dobre, a co złe? (Tochman, 2010, p. 116-117)

Pourtant, j'aimerais poser quelques questions encore au missionnaire polonais : où, selon lui, habite Jésus-Christ ? Dans une hostie faite de farine et d'eau ou dans un être humain qui croit en Lui ? Il faudrait pouvoir discuter avec le prêtre de la souffrance du témoin. Le témoin est en partie victime, en partie coupable. Il voit la tuerie et s'enfuit. Que pense-t-il, des années plus tard. Que ressent-il ? Rien ? Ou fait-il juste semblant ? Que craint-il ? [...] N'ai-je pas le droit de questionner ce témoin, qui se trouve être un prêtre ? Puis-je considérer que le génocide perpétré dans la cour de l'église n'est pas une affaire privée ? L'affaire privée d'un prêtre qui, chaque dimanche, enseignait à ses fidèles dans cette même église la différence entre le bien et le mal ? (Tochman, 2014, p. 113)

L'extrait reflète la rage du reporter qui dénonce aussi le comportement déplorable de prêtres d'autres nationalités, mais se concentre ici – à cause de sa propre nationalité ? – sur les prêtres polonais. Il pose, ouvertement et sans gêne, des questions qu'il aurait sans doute du mal à poser en tête-à-tête¹³ à celui qui a refusé de lui parler. Est-ce en raison de la responsabilité polonaise, cette fois-ci ?

En guise de conclusion

Dans cet article, nous avons emprunté sa propre technique à Wojciech Tochman, celle qui consiste à multiplier les questions. Pourtant, est-ce là ce qu'on attend du chercheur ? Quelques éléments de réponse doivent apparaître au moins dans la conclusion.

Les spécialistes du reportage soulignent que c'est là un genre qui continue à se transformer, à s'adapter à la réalité qui change (Zimnoch, 2012b, p. 116-118). Le titre de cet article porte sur l'identité du reporter. Il nous semble que la question de l'identité du « je » qui parle dans *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort* est essentielle pour comprendre les changements qui touchent le reportage contemporain et qui le rapprochent, peut-être plus que jamais, de la littérature de

13. Magdalena Piechota parle de cette sorte de tact du reporter (PIECHOTA, 2005, p. 78-80).

voyage, par la place accordée aux déplacements et à la subjectivité. Le reporter, tout comme le voyageur, est alors l'un des protagonistes du texte : ses émotions, ses choix, ses doutes deviennent le contenu du livre, le miroir reflétant – et parfois sans doute déformant – la réalité¹⁴. C'est pourquoi l'engagement domine. C'est pourquoi il y a tant de questions adressées au lecteur l'invitant à s'impliquer dans la quête de vérité du reporter. Le reportage donne « l'illusion de la participation¹⁵ », le lecteur croit qu'il participe à la création d'un sens, tout comme le reporter. C'est sans doute l'un des traits caractéristiques de ce genre qui lui assure sa popularité : dans le confort de sa vie, le lecteur peut se sentir engagé dans une cause.

Quant à la mentalité polonaise, il nous semble que le lecteur-participant qui accompagne le reporter n'a pas nécessairement besoin d'être polonais, ce qui explique que ce reportage soit traduit à l'étranger et intéresse un plus large public. Dans *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort*, les nationalités s'effacent et ce qui reste, ce qui compte, c'est la sensibilité. Peu importe qu'elle soit polonaise, française ou même européenne ; elle doit être simplement humaine (et humaniste) et donc universelle.

Bibliographie

Œuvres

TOCHMAN Wojciech, 2010, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 152 p.

TOCHMAN Wojciech, 2014 [2010], *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort*, trad. du polonais par CARLIER Margot, Les Éditions Noir sur Blanc, Lausanne, 144 p.

Critique

Ouvrages

BAUMAN Zygmunt, 2000, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 240 p.

14. La métaphore du miroir et son rôle dans le reportage moderne reviennent dans les textes sur les reportages (ZIMNOCH, 2012a, p. 48 ; ZIMNOCH, 2012b, p. 118 ; PIECHOTA, 2005, p. 83).

15. WOLNY-ZMORZYŃSKI, 2005, p. 28.

CRIAUD Jean, 1990, *Ils ont planté l'Église au Cameroun : les Pallottins, 1890-1915*, Publications du Centenaire, Yaoundé, 82 p.

MCLUHAN Marshall, 1962, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 293 p.

PACŁAWSKI Jan, 2005, *O reportażu i reportażystach* [Sur le reportage et les reporters], Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce, 192 p.

PIECHOTA Magdalena, 2005, „Śladem tajemnicy – o reportażach Wojciecha Tochmana” [En traçant le mystère : sur les reportages de Wojciech Tochman] in WOLNY-ZMORZYŃSKI Kazimierz & FURMAN Wojciech (eds.), *Reportaż a przemiany społeczne po 1989 roku* [Le Reportage face aux changements sociaux après 1989], Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania w Rzeszowie, Kraków-Rzeszów, pp. 75-86.

WOLNY Kazimierz, 1992, „Reportaż – prawda czy fikcja?” [Le Reportage : la vérité ou la fiction ?] in *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku* [Le Reportage. Anthologie de textes sur la théorie du genre], Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów, pp. 30-35.

WOLNY-ZMORZYŃSKI Kazimierz, 2004, *Reportaż – jak go napisać* [Comment écrire un reportage], WSiP, Warszawa, 165 p.

WOLNY-ZMORZYŃSKI Kazimierz, 2005, „Poetyka reportażu polskiego po 1989 roku. Zarys problematyki” [La poétique du reportage polonais après 1989. L'esquisse de la problématique] in WOLNY-ZMORZYŃSKI Kazimierz & FURMAN Wojciech (eds.), *Reportaż a przemiany społeczne po 1989 roku* [Le Reportage face aux changements sociaux après 1989], Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania w Rzeszowie, Kraków-Rzeszów, pp. 23-30.

ZIĄTEK Zygmunt, 2010, „Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura” [Deux fois vingt ans. La littérature en tant que reportage et le reportage en tant que littérature] in GOSK Hanna (ed.) *Nowe dwudziestolecie (1989-2009). Rozpoznania, hierarchia, perspektywy* [La Nouvelle période de vingt ans (1989-2009). Reconnaissances, hiérarchie, perspectives], Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, pp. 353-365.

Reuves

- CHRÉTIEN Jean-Pierre, 2010, « Les aventures de la conscience historique au Rwanda » in *Esprit*, n° 5, p. 103-121.
- CIELIŃSKI Artur, „Dzisiaj narysujemy śmierć Wojciecha Tochmana” [Aujourd’hui, nous allons dessiner la mort de Wojciech Tochman] in *Res Publica Nova*, <http://publica.pl/teksty/dzisiaj-narysujemy-smierc-wojciecha-tochmana-3195.html> (consulté le 26/12/2015).
- GOUNIN Yves, 2014, « Rwanda : penser et dépasser le génocide » in *Revue internationale et stratégique*, n° 96, p. 153-157.
- KAREGEYE Jean-Pierre, 2014, « Les femmes témoins : la prise de parole » in *Les Temps Modernes*, n° 680-681, p. 328-349.
- MADÉLAINE Anne, 2005, « Bosnie : arracher les ombres à l’oubli » in *La Pensée de midi*, n° 14, p. 104-105.
- MODZELEWSKA Anna, 2014, „Wpływ Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall na twórczość reporterską Wojciecha Tochmana” [L’Influence de Ryszard Kapuściński et de Hanna Krall sur les reportages de Wojciech Tochman] in *Naukowy Przegląd Dziennikarski*, n° 1(9), pp. 29-42.
- ROSOUX Valérie, 2005, « La gestion du passé au Rwanda : ambivalence et poids du silence » in *Genèses*, n° 61(4), p. 28-46.
- TOCHMAN Wojciech, 2005, „Zdziwienie i podziw” [L’étonnement et l’admiration] in *Tygodnik Powszechny*, n° 11, p. 11.
- ZIMNOCH Mateusz, 2012a, „Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego” [La Fiction en tant que vérité. La Référencialité du reportage postmoderne] in *Naukowy Przegląd Dziennikarski*, n° 1, pp. 44-66.
- ZIMNOCH Mateusz, 2012b, „Reportaż w płynnej rzeczywistości” [Le Reportage dans la réalité liquide] in *Znak*, n°, pp. 116-118.

Autres

Le Trésor de la Langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr> (consulté le 26/12/2015).

Le présent article se penche sur *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort*, livre-reportage de l'auteur polonais Wojciech Tochman, qui traite du génocide des Tutsis de 1994. Les analyses montrent que le narrateur-reporter devient un héros à part entière dans le texte. Son attitude par rapport à ce qu'il raconte, son engagement ou son impartialité ainsi que l'esprit européen qui l'emporte sur la mentalité polonaise, deviennent des marques du reportage contemporain où rien n'est donné au lecteur qui doit chercher le sens avec le reporter.

Mots-clefs : Wojciech Tochman, *Aujourd'hui, nous allons dessiner la mort*, reporter, génocide, Rwanda.

*Impartial or Involved, European or Polish? In
Search of the Identity of the Reporter (Today We're
Going to Draw Death by Wojciech Tochman)*

The present paper discusses Today We're Going to Draw Death, a Polish reportage by Wojciech Tochman, dealing with Tutsi genocide of 1994. The analyses show that the narrator-reporter becomes an independent protagonist of the text. His approach towards what he describes, his commitment or his impartiality as well as his European spirit dominating the Polish one seem to constitute the features of the contemporary reportage where nothing is given to the reader obliged to look for the meaning altogether with the reporter.

Keywords: Wojciech Tochman, Today We're Going to Draw Death, reporter, genocide, Rwanda.

*Bezstronny czy zaangażowany, polski czy europejski?
W poszukiwaniu tożsamości Reportera (Dzisiaj
narysujemy śmierć Wojciecha Tochmana)*

Niniejszy artykuł poświęcony jest książce Dzisiaj narysujemy śmierć polskiego reportera Wojciecha Tochmana opisującej, głównie poprzez świadectwa tych, którzy przeżyli, ludobójstwo Tutsi w Ruandzie w 1994 roku. Artykuł pokazuje, że narrator-reporter staje się również bohaterem tekstu. Jego stosunek do tego, co opowiada, jego bezstronność lub zaangażowanie, jak również jego europejskość dominująca nad

polskością zdają się wskazywać na cechy współczesnego reportażu, gdzie nic nie jest dane czytelnikowi, który wraz z reporterem ma szukać odpowiedzi na trudne pytania.

Słowa kluczowe: Wojciech Tochman, Dzisiaj narysujemy śmierć, reporter, ludobójstwo, Rwanda.

Le rôle des virtuoses dans la valorisation de la musique soviétique. Examen de la presse communiste française

Thomas Thisselin

► **To cite this version:**

Thomas Thisselin. Le rôle des virtuoses dans la valorisation de la musique soviétique. Examen de la presse communiste française. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles), pp.249-290. hal-03200439

HAL Id: hal-03200439

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200439>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le rôle des virtuoses dans la valorisation de la musique soviétique

Examen de la presse communiste française

Thomas THISSELIN

La valorisation en France entre 1945 et 1956 de la musique soviétique s'opère à travers les événements ou les articles de presse consacrés aux virtuoses soviétiques. La musique est valorisée par des arts ou des pratiques connexes, néanmoins parties intégrantes de la musique : l'enseignement soviétique, la danse, le cinéma... La période stalinienne d'après-guerre élargie à l'immédiat après Staline représente l'acmé de la dictature stalinienne et reste encore aujourd'hui la plus mystérieuse de l'histoire soviétique. Cette période correspond par ailleurs, en URSS, à un moment d'exacerbation de la politique culturelle dite du « réalisme socialiste » dans le domaine des arts, et spécialement de la musique. Cela exigeait de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire, son devoir étant de participer à la lutte idéologique et à l'éducation des masses dans l'esprit du socialisme.

Limiter la question de la réception de la musique soviétique aux réactions et aux discussions que cette musique suscitait dans les revues savantes serait ne pas prendre en compte la manière dont elle a interrogé, en tant que modèle, la sphère de la consommation musicale française en général. Il s'agit ici de ne pas interpréter la réception de la musique soviétique en France à travers celle d'un compositeur ou d'une œuvre. Les virtuoses sont ainsi valorisés comme des intermédiaires.

La force d'un tel travail réside en la masse d'informations recueillies et organisées à partir de toutes les publications nationales assimilées communistes de l'époque, chambres d'écho de ce qui se passait alors en URSS et riches en informations sur les carrières et les représentations des virtuoses. Bien qu'elles s'adressent à des

lectorats différents et n'aient pas les mêmes périodicités ou degrés d'expertise, ces publications sympathisantes nous informent sur la place de la musique soviétique dans cette promotion (elles militent pour les échanges culturels, considérant que le resserrement des liens culturels entre les peuples crée les conditions les plus favorables pour leur entente mutuelle, une lutte commune pour la paix).

Le rôle joué par les performances des virtuoses soviétiques en France est facile à identifier. Plus qu'une question de génie individuel, sans négliger cet aspect, les revues communistes mettent en avant la maîtrise et le talent de tous ces artistes dont l'origine commune serait l'école à laquelle ils ont été formés et, par-delà, le régime qui a créé les conditions de cette floraison¹. Leurs succès indéniables nous renseignent sur une efficacité des méthodes et de l'organisation de l'enseignement mais aussi sans doute sur des conditions de vie artistique dans lesquelles ils pouvaient s'épanouir ; méthodes qui donnent aux élèves, peut-on lire, une technique telle, qu'ils expriment les musiques les plus difficiles sans effort.

L'école du violon russe

Après la révolution d'Octobre, un enseignement du violon se refonde. Le centre de gravité de l'école russe, jusqu'alors à Saint-Petersbourg, se déplace vers Moscou. Après avoir fui la révolution, Nathan Milstein, passé par la classe de Leopold Auer, vécut la terreur et la privation à Odessa – également un pôle d'attraction à l'époque. Il se retrouva à Paris en 1920 avec son ami d'infortune le pianiste Vladimir Horowitz. Il y rencontre Eugène Ysaÿe, grand maître de l'école franco-belge aux côtés de Henri Vieuxtemps notamment. Ce dernier enseignait à Moscou et à Saint-Petersbourg, et s'était produit au Théâtre du Palais Ioussouпов entre autres. Cette empreinte française en Russie, participant à l'essor de l'école russe, n'est pas sans rappeler la production en France de toute une série de russes (peintres et producteurs de théâtre et de cinéma par exemple). Certains d'entre eux comme Chagall, Soutine ou Diaghilev vécurent la plus grande partie de leur vie en France et devinrent même les représentants de l'école française.

Le violon a contribué en tant qu'objet spectaculaire, à la popularisation de la musique soviétique. Milstein sera considéré comme « l'invincible dont la perfection de son jeu est telle qu'il est difficile de formuler de légères critiques sans paraître "le censeur grognon"² ». Jascha Heifetz quant à lui comme le « dieu de

1. *La Nouvelle Critique*, « "Le Concert des Maîtres de l'art" », *Cahiers du communisme*, « Les échanges culturels avec le monde socialiste ».

2. *Ce Soir*, « Milstein l'invincible ».

la musique », sans geste inutile³. On reviendra notamment sur les concerts qu'il donna pendant la guerre pour les soldats et les blessés, les suivant sur la plupart des terrains d'opération.

La suprématie soviétique dans l'exécution musicale serait due au changement de régime et à la jeunesse d'artistes qui ont foi en un régime favorable aux arts. Déjà en 1937, David Oïstrakh faisait la promotion du régime⁴. On retrouve de nombreux éloges à l'égard de Oïstrakh, qui atteindrait la grandeur de la simplicité par le naturel de son jeu ; une forme de jeunesse peut-on lire⁵. La virtuosité n'aurait en aucun cas contaminé sa musicalité, la technique restant au service d'une musique humaniste, fidèle au texte. Il est fait mention de l'intérêt d'Oïstrakh pour la poésie et notamment son utilité pour les premières classes des conservatoires de musique, une telle lecture étant révélatrice chez l'élève de son sens du rythme et de la forme. Il parle de sa vie quotidienne à un correspondant de *L'Humanité*, partagée entre pédagogie et travail personnel, n'attachant pas moins d'importance à l'enrichissement culturel. Selon lui, la façon de travailler et le contact avec le public prévalent.

Oïstrakh devient un ambassadeur de sa patrie et le porte-parole édifiant des musiciens du pays du socialisme. Il finit second au concours Wieniawski, derrière Ginette Neveu, avant de remporter le premier prix en 1937 au concours Ysaÿe de Bruxelles. Il acquiert une notoriété internationale et l'URSS décide alors d'envoyer en bloc des ambassadeurs ; Kogan, Richter, Guilels et Oïstrakh, malgré lui, puisqu'il n'avait aucune acointance avec le régime. Le titre honorifique d'artiste du peuple lui est pourtant décerné et *L'Humanité* multipliera le report de critiques élogieuses extraites volontairement de journaux de tous bords. Remarqué

3. *Les Lettres françaises*, « Rentrée civile d'un dieu de la musique : Jascha Heifetz ».

4. *La Pravda, Izvestia*, « Le triomphe des musiciens soviétiques ».

5. *Les Lettres françaises*, « David Oïstrakh est à Paris », « En écoutant David Oïstrakh », *L'Humanité*, « Pour "L'Humanité" David Oïstrakh évoque sa vie quotidienne », « Triomphal succès de David Oïstrakh à Chaillot », « Le triomphal concert. David Oïstrakh au Palais de Chaillot », « La presse unanime rend hommage au talent de David Oïstrakh », *Les Lettres françaises*, « Le miracle David Oïstrakh », *L'Humanité*, « David Oïstrakh "artiste du peuple" », « Prestiges et vertus du virtuose », *Les Lettres françaises*, « La Sonate à Kreutzer de Beethoven », *L'Humanité*, « Suivez le guide... de l'Académie Charles-Cros », « David Oïstrakh : "Le rideau de fer est américain" », *France-U.R.S.S.*, « Le Concerto de Brahms par David Oïstrakh », *L'Humanité*, « Yehudi Menuhin à Moscou... David Oïstrakh à New-York », « À la salle Pleyel dimanche David Oïstrakh s'est confirmé le plus grand violoniste vivant », *Les Lettres françaises*, « Oïstrakh à Paris ».

pour les mêmes raisons, son fils Igor perpétuera cette école⁶. Les journaux d'octobre 1954 annonceront les premiers récitals de musiciens soviétiques dont ceux d'Igor Oïstrakh⁷.

David Oïstrakh était avec Dmitri Kabalevski et Lev Oborine à Paris en 1953 à l'occasion d'une conférence de presse dans les salons de l'hôtel George V avec l'Agence littéraire parisienne⁸. Kabalevski évoque sa jeunesse, l'école musicale, le conservatoire, alors qu'il étudie le piano, il suit en même temps les cours d'une école de dessin et d'un institut économique. Il souligne aussi la généralisation dans les écoles d'enseignements dispensés par des étudiants. Pour les œuvres qu'ils composent, les musiciens font part de leurs projets au ministère de la Culture, qui leur passe des commandes. Si l'œuvre est bonne, elle est aussitôt éditée et diffusée et son auteur reçoit de nouveaux honoraires. Des prix Staline ont même été décernés à des élèves du conservatoire. Oïstrakh, évoquant les kolkhozes, soutenait combien tout le peuple soviétique se passionnait pour la musique symphonique et les conférences d'éducation musicale. Oïstrakh et Oborine soulignaient combien les études musicales étaient beaucoup plus longues en URSS qu'en France, renforçant ainsi l'importance accordée à la culture générale.

La circulation des virtuoses a été facilitée par la nature individuelle de la performance. Kabalevski rappelait que depuis le premier concours Chopin en 1927, les musiciens soviétiques avaient participé à 17 concours internationaux de musique, et que 63 prix leur avaient été décernés, dont 16 premiers prix. Lev Oborine, alors considéré comme « un des trois plus grands pianistes de l'Union soviétique » aux interprétations fidèles se produisit à Paris avec le violoniste Igor Bezrodni dont la maîtrise technique et la sonorité étaient remarquées⁹. Il avait remporté le

6. *L'Humanité*, « Igor Oïstrakh remporte le concours de violon de Poznan. Blanche Tarjus 3' », *L'Humanité-dimanche*, « Le violoniste Igor Oïstrakh et la presse britannique », *Les Lettres françaises*, « Tel Père, tel fils... Igor Oïstrakh », « Brève rencontre... », *L'Humanité*, « Le triomphe d'Igor Oïstrakh à la salle Pleyel », *Les Lettres françaises*, « Voici pourquoi Igor Oïstrakh joue si bien... », *Cahiers du communisme*, « Les échanges culturels avec le monde socialiste ».

7. *Chroniques étrangères. U.R.S.S.*, « La saison théâtrale et musicale de Moscou ».

8. *L'Humanité-dimanche*, « Trois prestigieux ambassadeurs de l'art soviétique à Paris », *L'Humanité*, « Avant les deux concerts de Chaillot Kabalevski, Oïstrakh et Oborine au C.N.E. », *Les Lettres françaises*, « Rencontre des musiciens », « Regrets et rétrospectives », *Cahiers du communisme*, « Les échanges culturels avec le monde socialiste ».

9. *L'Humanité*, « Dimanche soir à Pleyel Léon Oborine Igor Bezrodni merveilleux musiciens », *Ce Soir*, « Pour la première fois depuis de nombreuses années, deux grands virtuoses soviétiques, L. Oborine (pianiste) et I. Bezrodni (violoniste) sont à Paris où

concours international des jeunes à Prague en 1949 et le concours Bach de Leipzig en 1950. Oborine se félicitait quant à lui de jouer partout en Union soviétique, pour des ouvriers, des intellectuels, des kolkhoziens, des étudiants, des soldats... Il sera par ailleurs enchanté de jouer aussi bien à Pleyel, à Chaillot, à la maison de la Pensée que devant des auditoriums de travailleurs à Ivry et chez Renault, ou pour des enfants du XVIII^e arrondissement. L'accueil de la province n'aurait pas été moins chaleureux, que ce soit à Marseille, Grenoble ou Montpellier. Il a reçu le prix Staline, après avoir remporté en 1927 le concours international Chopin. À propos des méthodes d'enseignement appliquées en Union soviétique, Oborine évoque le soin qu'apportent les professeurs à inculquer aux élèves, non seulement une technique éprouvée, mais surtout une discipline artistique et le respect absolu de l'œuvre interprétée. Il revient également sur ce qui constituerait l'essentiel à savoir que n'importe quel fils d'ouvrier ou de kolkhozien aux aptitudes remarquées avait la possibilité de devenir un grand artiste.

Hélène Jourdan-Morhange voyait les violonistes soviétiques comme vainqueurs de tous les concours auxquels ils allaient participer¹⁰. À l'occasion du concours Wieniawski de 1952 remporté par Igor Oïstrakh et dont les 3 premiers prix avaient été remportés par des soviétiques (Julian Sitowiecki second, Marina Jaszwilli et Olga Parchomienko troisièmes), le professeur Orvid, directeur du conservatoire de Moscou s'exprima¹¹. Il revint sur la prise en charge des enfants par les pensions d'État dans les hameaux et les villages aussi bien que dans les villes afin que le nombre d'initiés soit accru. Il ne serait ainsi pas rare de découvrir un paysan ou un ouvrier devenir un futur virtuose. Dans les premières classes, on leur apprend le solfège en même temps que l'alphabet. Ils rejoignent ensuite des écoles décennales

ils joueront dimanche à Pleyel », « À Pleyel : Oborine et Bezrodni deux (très) grands virtuoses soviétiques », « Léo Oborine et Igor Bezrodni au Palais de Chaillot », *France-U.R.S.S.*, « L. Oborine et I. Bezrodni emportent du public français un chaleureux souvenir », *L'Humanité*, « Le 29 juin à Chaillot avec David Oïstrakh Lev Oborine un très grand pianiste », « Nouveau triomphal succès hier soir à Chaillot. David Oïstrakh et Lev Oborine », « Après leur triomphe à Chaillot David Oïstrakh et Lev Oborine joueront ce soir à Lille. Dernier concert à Pleyel le 3 juillet », « David Oïstrakh et Lev Oborine à l'Opéra de Lille », « Les adieux de Lev Oborine et de David Oïstrakh », *Les Lettres françaises*, « La Sonate à Kreutzer de Beethoven ».

10. *Les Lettres françaises*, « Tel Père, tel fils... Igor Oïstrakh », « Brève rencontre... », « Voici pourquoi Igor Oïstrakh joue si bien... ».

11. *Ce Soir*, « La violoniste Blanche Tarjus obtient le troisième prix international Wieniawski », *Les Lettres françaises*, « Concours international de violon Wieniawski », « Palmarès Wieniawski ».

où la musique et l’instruction vont de pair. Ils apprennent le violon avec de grands élèves déjà récompensés, dont la méthode serait donc excellente. Il est par exemple fait allusion aux méthodes d’archet qui se transmettent fidèlement depuis Leopold Auer, gage de traditions entretenues. Jusqu’à l’âge de 15 ou 16 ans malgré tout, l’élève peut choisir son métier, les études supérieures et les études musicales étant enseignées en parallèle. Si l’élève a opté pour la carrière musicale, il entre au conservatoire après une sévère sélection où, là encore, les études générales étaient couplées à un enseignement plus développé de l’instrument et de l’harmonie. Les études sont longues mais ne rebutteraient ni les parents ni les élèves, puisque les leçons étaient gratuites. L’État accordait des pensions et des bourses, pour les plus doués, afin de supprimer tout souci matériel. Les virtuoses et même certains élèves, avaient par ailleurs, grâce à la sollicitude de l’État, la possibilité d’utiliser des chefs d’œuvres de la lutherie du monde entier, et notamment de la lutherie russe, rassemblés dans la collection d’instruments d’État créée dès 1925 dont le fonds initial fut la collection de Stradivarius du tsar Alexandre I^{er} et celle de Pavel Tretiakov.

Les virtuoses comme témoins vivants de la culture soviétique

En faisant parler des personnalités telles que Oborine, Bezrodni ou Yampolski, les journalistes transformaient les virtuoses en témoins non seulement de l’art soviétique mais surtout de la culture soviétique¹². Yampolski insiste aussi sur le fait que l’Union soviétique ne fait pas d’enfants prodiges mais plutôt des hommes capables de devenir aussi bien de grands solistes que des ingénieurs, à l’image de Bezrodni qui pouvait aussi bien rentrer à l’Institut d’aéronautique. Igor Oïstrakh déclarait quant à lui ne pas savoir à 15 ans s’il allait être ingénieur ou violoniste. En 1941, quand commencèrent les bombardements de Moscou, les usines furent transportées loin du front. Dans les trains qui emportaient le matériel de première importance se trouvaient les jeunes élèves de l’École de musique de Moscou, dont Bezrodni, qui avait alors onze ans. Les études pouvaient ainsi se poursuivre loin du front.

La qualité du jeu des artistes soviétiques, leur modestie face au texte et l’absence totale de recherche de l’effet, « en opposition aux excès de beaucoup d’interprètes occidentaux, plus soucieux de conquérir un public à leur jeu personnel que de servir

12. *Les Lettres françaises*, « L. Oborine, W. Jampolski et I. Bezrodni ou la musique soviétique à Paris », *L’Humanité*, « Le jeu de haute qualité des virtuoses soviétiques », *Les Lettres françaises*, « Le C.N.E. reçoit les deux artistes soviétiques : L. Oborine et I. Bezrodni ».

la musique » qualifient le jeu des virtuoses soviétiques¹³. On trouve ainsi dénoncé l'antisoviétisme qui voulait montrer chez l'Union soviétique un « impérialisme culturel », au même titre que la concurrence capitaliste – assimilée à une mise en scène hollywoodienne – qui conforterait l'individualisme d'interprètes devenus des marchandises commerciales. L'éducation du public soviétique serait plus élevée dans son ensemble, impliquant des exigences plus hautes dans les interprétations.

Quant au violoncelliste Mstislav Rostropovitch¹⁴, alors accueilli en France par Maurice Maréchal, aux chanteurs Zaria Doloukhanova¹⁵, Ivan Kozlovski, Yelena Kruglikova, Andrey Ivanov, Mark Reyzen¹⁶ et Ivan Petrov¹⁷, au chef d'orchestre Jascha Horenstein¹⁸, à la pianiste Nina Yemlyanova¹⁹, et même au marionnettiste Serge Obrastzov²⁰ également à l'honneur à l'occasion de sa venue à la Comédie Caumartin, ils ne feraient que confirmer les qualités techniques des soviétiques. À propos d'Ivan Petrov, ce dernier était arrivé à un degré de vérité historique et de perfection. Ses interprétations de Boris de Moussorgski ou de

13. *La Nouvelle Critique*, « Le “Chant des forêts” de Chostakovitch et la musique soviétique ».

14. *L'Humanité*, « La rencontre de deux grands violoncellistes », « Avant son récital de vendredi prochain salle Gaveau, le grand violoncelliste soviétique Rostropovitch était samedi au Conservatoire », « Rostropovitch et ses pairs », « Rostropovitch a tenu une gageure à la salle Gaveau », *Les Lettres françaises*, « Rostropovitch ».

15. *Les Lettres françaises*, « Pourquoi Doloukhanova chante si bien... ».

16. *L'Humanité*, « Découverte d'“Eugène Onéguine” » opéra favori des Soviétiques... et inconnu des Français ».

17. *L'Humanité*, « Le chanteur soviétique Ivan Petrov est arrivé à Paris », « Ivan Petrov à l'Opéra », « Ce soir à l'Opéra. Ivan Petrov deux fois Prix Staline à 34 ans sera Boris Godounov », « Ivan Petrov triomphe à l'Opéra dans “Boris Godounov” », « Ivan Petrov inoubliable Boris Godounov », « Quelques opinions de la critique sur Ivan Petrov », « Hier, réception à l'Opéra en l'honneur d'Ivan Petrov », *Les Lettres françaises*, « Ivan Pétrou : Un Boris sans pareil », *L'Humanité-dimanche*, « Ivan Petrov à l'Opéra », *L'Humanité*, « Ivan Petrov incomparable Méphisto à l'Opéra », *Les Lettres françaises*, « Ivan Petrov. Un grand Méphisto qui conduit le bal », *L'Humanité*, « Immense succès d'Ivan Petrov au Palais de Chaillot », « Ivan Petrov artiste soviétique », *France-U.R.S.S.*, « Ivan Petrov dans Boris Godounov à l'Opéra », *Les Lettres françaises*, « Retour d'Ivan Petrov ».

18. *Ce Soir*, « Jascha Horenstein à Paris ».

19. *L'Humanité*, « Nina Emilianova jouera ce soir au Conservatoire de Paris ».

20. *Les Lettres françaises*, « Voici pourquoi Obrastzov vous fait rire... », *L'Humanité*, « Les marionnettistes français reçoivent Serge Obrastzov », « Les marionnettes de Serge Obrastzov et celles d'Yves Joly se sont rencontrées à la maison de la Chimie ».

Méphisto de Gounod sont très remarquées. Son jeu serait empreint d'une entière compréhension du satanisme conforme à la tradition lyrique instituée par le génie mélodique et théâtral de Gounod. L'interprète se place systématiquement sur un plan essentiellement humain et ne sacrifie jamais à quelque beauté formelle. Il s'agit du résultat d'une assimilation profonde, qualifiée de scientifique, de chaque œuvre interprétée. L'art soviétique est bâti sur la confiance en l'homme, son travail, son intelligence et sa compréhension.

Si nous sommes ici concentrés sur la nature individuelle de la performance, notons malgré tout que la Chorale Piatnitski comptait parmi les grandes écoles soviétiques de chant choral. Au même titre que le Chœur russe de Voronège dirigé par Massalitinov ou le Chœur académique Svechnikov, elle est à l'opposé de l'école classique et traditionaliste caractérisée par ce dernier, fidèle interprète du folklore. La Chorale Piatnitski marquait l'apogée d'un modernisme dans le chant choral soviétique, avec une façon de chanter qui n'était pas très académique à proprement parler, l'émission du son étant gutturale, non sans rappeler le chant choral paysan.

Les concours comme dispositif de médiatisation

Le concours Eugène Ysaÿe est un moyen pour les virtuoses soviétiques de contribuer activement à la promotion de leur musique. Leonid Kogan en constitua l'illustration. Il était valorisé par les journalistes communistes comme l'incarnation de la méthode soviétique, célébré pour sa rigueur, sa sûreté technique, son naturel et son honnêteté artistique qui auraient élevé tout ce qu'il touche sans jamais sacrifier à un effet spectaculaire²¹. Il remporte le concours de 1951 et Mikhail Vayman obtient

21. *L'Humanité*, « Un violoniste soviétique remporte le "Grand Prix musical de la Reine Elisabeth de Belgique" », *Ce Soir*, « Le disque que vous pouvez offrir pour les étrennes : Capriccio espagnol de Rimski-Korsakov, Fantaisie sur des thèmes de "Carmen" », *L'Humanité*, « Le grand violoniste soviétique Léonide Kogan sera pour la première fois à Paris le 14 février à Chaillot », « En transit à Paris l'année dernière le célèbre violoniste soviétique Léonide Kogan jouera lundi soir à Chaillot », « Un grand violoniste Léonide Kogan jouera ce soir à Chaillot », « Hier soir au Palais de Chaillot un très grand violoniste Léonide Kogan s'est révélé aux Parisiens », « Léonide Kogan à Toulouse », *Les Lettres françaises*, « Léonid Kogan à Chaillot », « Léonid Kogan ou la maîtrise de l'archet », « Léonid Kogan aux Champs-Élysées », *L'Humanité*, « Accord parfait de la critique et du public : Léonide Kogan est un très grand violoniste », « Léonide Kogan prépare son deuxième récital », « Léonide Kogan reçu par la Commission musicale de France-U.R.S.S. », « Léonide Kogan à Nancy », *Les Lettres françaises*, « Léonid Kogan ou la maîtrise de l'archet », *L'Humanité*, « Le violoniste soviétique Léonide Kogan vient à Paris révéler un concerto inédit de Vivaldi », « Le violoniste soviétique Léonide Kogan

le deuxième prix, une compétition où les russes s'adjurent 4 des 11 prix. Kogan fera plusieurs remarques à la suite du concours, critiquant le fait que les marchandises vendues à Bruxelles proviennent des États-Unis, le manque de fréquentation des spectacles dans la capitale, leurs coûts très chers et leur programmation peu intéressante²². Il déclare ne pas avoir pu voir un seul film belge, les écrans étant « envahis par les films américains » dont le sujet est dûment reproduit par une réclame qui n'est rien d'autre qu'un véritable « musée d'instruction criminelle » selon l'artiste. Il se fait l'écho, de façon volontaire ou contre son gré, du discours de propagande soviétique. Adopter le mode de vie américain freinerait donc l'essor d'une production nationale, portant atteinte à son originalité et détournant la population de son héritage. Dénonçant de manière caricaturale « la nourriture spirituelle » qu'on fait avaler à la population belge », Kogan condamnait, conformément à l'idéologie du régime soviétique, la décadence capitaliste d'une civilisation naturaliste.

Pour le violoniste Jacques Thibaud, le niveau de la prestation de Kogan était « inimaginable ». Ce dernier indique que la presse ne tarda pas à reconnaître l'école de violon soviétique comme la meilleure du monde. Les interprètes sont salués comme des représentants de cette culture qui se veut progressiste, Kogan rappelant la mission qui anime tous les représentants de l'Union, à savoir représenter leur culture musicale et y faire honneur. Kogan aurait été étonné par certaines réactions belges. Les étudiants du conservatoire de Bruxelles par exemple, se questionnaient sur la vie musicale en URSS. Ses interlocuteurs auraient envié un système qui assumait la plus grande partie des frais d'études et qui mettait à disposition des instruments précieux. L'ignorance manifestée sur la vie en Union soviétique a été l'occasion d'attiser davantage la haine envers les pays capitalistes et la presse bourgeoise. Les artistes soviétiques partent avec le sentiment que les belges veulent s'ouvrir au système soviétique, chose pourtant rendue impossible avec le rideau de fer.

L'article envoyé par Jo Heifetz, américaine cultivée et fille de l'illustre violoniste aux *Lettres françaises* se fera l'écho du concours Ysaÿe et de cette participation sensationnelle des virtuoses soviétiques²³. Elle s'attarde sur les deuxième (Mikhail Vayman), cinquième (Alexei Gorokhov) et septième (Olga Kaverzneva)

ou le triomphe de la technique et du goût », *Les Lettres françaises*, « Un grandissime violoniste », « Léonid Kogan aux Champs-Élysées ».

22. *Ce Soir*, « Des virtuoses du monde entier se sont retrouvés à Bruxelles », *Sovietskoe Isskoustvo*.

23. *Les Lettres françaises*, « Un Grand Prix international de violon sous le signe de la paix ».

places. David Oïstrakh, premier prix au concours de 1937, était membre du jury. Il viendra à Paris en 1953 (afin de siéger au jury du concours Marguerite-Long-Jacques-Thibaud) et la présence cette même année de Kogan (à l'occasion de concerts à Chaillot) poussèrent les spectateurs à la comparaison²⁴. Depuis Oïstrakh, jamais un violoniste de cette classe n'avait été entendu.

La suprématie soviétique dans le domaine de l'interprétation serait donc due à une absence de formalisme ou de surenchère esthétique dont souffriraient les musiciens élevés dans une ambiance capitaliste. On trouve mention du succès des artistes au festival du mai Florentin entre autres²⁵. La prestation acclamée d'Émile Gilels est évoquée et de nombreux articles reviendront sur cette personnalité, prix Staline en 1946 et vainqueur du concours Ysaÿe en 1938²⁶. La presse italienne remarquait l'attitude consciencieuse avec laquelle les soviétiques se préparaient tout en visitant la ville, traduisant un sentiment de profonde responsabilité à l'égard du peuple soviétique mais aussi une curiosité à découvrir la culture propre d'un pays. Né d'une famille d'employés, Gilels se serait révélé comme un artiste d'une grande maturité qui dès l'adolescence avait privilégié sa culture musicale et sa culture générale, étudiant au conservatoire la philosophie, l'histoire

24. *France-U.R.S.S.*, « Le violoniste soviétique Léonide Kogan en France ».

25. *Sovietskoïe Isskoustvo, Izvestia*.

26. *L'Humanité*, « Un des plus grands pianistes soviétiques vient à Paris dans quelques jours », « Le grand pianiste soviétique Émile Guillels qui sera dans quelques jours à Paris remporta son premier triomphe à 15 ans », « Le grand pianiste soviétique Émile Guillels est arrivé hier à Paris », « Avant son concert de demain salle Pleyel Émile Guillels évoque pour vous quelques souvenirs parisiens », « Hier soir, salle Pleyel Grand succès du récital Émile Guillels », *Les Lettres françaises*, « Émile Guillels à Paris », *L'Humanité*, « Émile Guillels, Michèle Boussinot, Aimé Doniat participeront dimanche à Pleyel à l'hommage à Stalingrad », « Un très grand artiste : Émile Guillels fait l'unanimité de la presse parisienne », « Émile Guillels donnera un récital d'œuvres soviétiques modernes jusqu'à présent jamais exécutées en France », « Immense succès du récital d'Émile Guillels à la salle Pleyel », « Émile Guillels (magicien du piano) a connu à Pleyel un nouveau triomphe », *France-U.R.S.S.*, « Un grand pianiste soviétique à Paris », *Les Lettres françaises*, « Émile Guillels ou l'égalité de la perfection », « Guillels au C.N.E. », *L'Humanité*, « Dernier concert d'Émile Guillels mardi à Chaillot », « Brillante réception en l'honneur des artistes soviétiques », *L'Humanité-dimanche*, « Claude Roy a écouté pour vous Émile Guillels », *L'Humanité*, « Le grand pianiste soviétique Émile Guillels viendra le mois prochain à Besançon », « Le pianiste soviétique Émile Guillels est à nouveau l'hôte de Paris », *Chroniques étrangères. U.R.S.S.*, « La saison théâtrale et musicale de Moscou », *L'Humanité*, « Émile Guillels et André Cluytens », « Au Palais de Chaillot le 14 juin l'illustre pianiste soviétique Émile Guillels donnera un unique concert », « Émile Guillels triomphe à Chaillot ».

et les sciences. De là, le directeur du théâtre Pariso Votto aurait déclaré en sortant du concert n'avoir encore jamais vu d'artistes atteindre une telle maturité, prenant avec un tel sentiment de responsabilité leurs récitals. À nouveau des critiques de tous horizons sont privilégiées par notre presse communiste.

La pianiste Marguerite Long et le violoniste Jacques Thibaud fondaient en 1943 un concours qui allait devenir international. Pour la première fois en 1953, 10 ans après donc, des artistes de l'Union soviétique y participaient. Neuf musiciens avaient demandé à l'ambassade de France à Moscou un visa de séjour pour participer au concours à Paris : Oborine et Oïstrakh (membres de leurs jurys respectifs), Tchoulvki, Fedorova, Malinin, Yampolski, Nehauss, Chkolnikova et Sobolevski²⁷. Le compositeur Kabalevski dirigera la délégation soviétique. Il sera évoqué à de nombreuses reprises le premier grand prix alors jugé indiscutable et le prix Ginette Neveu décernés à Nelly Chkolnikova dont le jeu avait été comparé à celui d'Heifetz²⁸. Elle s'est empressée de dire qu'elle n'était qu'étudiante et non une vedette, beaucoup étant comme elle à Moscou, un propos similaire est d'ailleurs trouvé au sujet du violoniste Gérard Jarry qui gagna le concours à 15 ans, qualifié plutôt de petit provincial, très doué et très travailleur²⁹. Elle avait alors devant elle encore quatre années d'études (une année de conservatoire et trois années d'Aspiranture). On revient sur sa scolarité « normale » en parallèle à un apprentissage complet de la musique lui permettant de comprendre son art en interprète sensible et en artiste cultivée. Il est aussi fait mention d'un Guarnerius qui lui avait été confié par le gouvernement pour le concours.

27. *L'Humanité*, « Neuf musiciens soviétiques bientôt à Paris ? », « David Oïstrakh et Lev Oborine à Paris ».

28. *Les Lettres françaises*, « Un concours brillant et juste », *L'Humanité-dimanche*, « Une heure avec la violoniste soviétique Nelly Chkolnikova. Premier grand prix du concours international Jacques Thibaud », *France-U.R.S.S.*, « Grâce au concours Jacques Thibaud – Marguerite Long, une violoniste de 24 ans a ébloui Paris qui pourtant ne se laisse pas séduire facilement », « Les violonistes soviétiques l'ont prouvé : la musique passionnée "le grand public" », *L'Humanité*, « Nelly Chkolnikova qui conquiert Paris cet été triomphe à Moscou », « Nelly Chkolnikova et Evgeny Malinine joueront demain soir au théâtre des Champs-Élysées », « Un émouvant et magnifique concert : celui de Nelly Chkolnikova et Evgeny Malinine au théâtre des Champs-Élysées », *Les Lettres françaises*, « Hommage à J. Thibaud par les jeunes lauréats soviétiques », *L'Humanité*, « En attendant le concert de Nelly Chkolnikova », « Dernier récital de Nelly Chkolnikova aux Champs-Élysées », *Les Lettres françaises*, « La sereine tranquillité de Nelly Chkolnikova », *France-U.R.S.S.*, « Violon et piano ».

29. *Ce Soir dimanche*, « 15 ans. Gérard Jarry (Prix Marguerite Long Jacques Thibaud) sera dans quelques années, grâce à son travail l'un des grands noms de la musique ».

Le concours constitue un dispositif de médiatisation non seulement pour ses organisateurs mais pour les virtuoses soviétiques eux-mêmes. Kabalevski revient sur le fait qu'à aucun moment il ne pourrait être trouvé dans une œuvre soviétique un soupçon d'agressivité à l'égard d'autres peuples. Quelques années auparavant Irina Politkovskaïa, également au conservatoire de Moscou, rapportait déjà les discussions entre étudiants de son cours, centrées sur l'amitié et le refus de prôner l'attaque des peuples voisins³⁰. Chkolnikova, alors âgée de 24 ans lors de sa participation au concours Marguerite-Long-Jacques-Thibaud, reviendra sur la préparation, expliquant que les violonistes soviétiques avaient au préalable été présélectionnés en URSS³¹. Sur les trente candidats, Raphaël Sobolevski et elle avaient remporté le droit d'aller représenter l'Union au concours. Sobolevski, dont la grande impression a été relevée lors de la première journée, obtiendra un second prix.

Kabalevski explique qu'en URSS il existe 659 écoles musicales dont 19 dans les villes principales. *L'Humanité* justifie les succès des virtuoses soviétiques par les conditions de la vie musicale en URSS³². Les écoles musicales elles-mêmes s'appuient sur un réseau immense de cercles d'amateurs. Il n'est pas de palais de la culture, de kolkhoze, d'usine ou de grande entreprise qui ne possède son cercle d'amateurs : une véritable école de musique, dotée du matériel nécessaire où sont donnés par des artistes et pédagogues éminents, des conférences éducatives et des concerts spécialisés. Il est regretté qu'en France certains enfants aient pratiquement à renoncer à la musique parce que les cours gratuits sont rares, insuffisants et les instruments très onéreux.

Quant au concours du même nom pour piano, la très haute tenue internationale de l'événement est remarquée³³. Cependant les résultats avaient provoqué des remous

30. *France-U.R.S.S.*, « Pour la paix, le peuple soviétique répond : présent ! ».

31. *L'Humanité*, « La 1^{re} journée du Concours International Marguerite Long - Jacques Thibaud. Le jeune violoniste soviétique R. Sobolevski a fait une grande impression sur le public », « 2^e Journée de concours Salle Gaveau », « Le Concours Long - Thibaud. Finale disputée aujourd'hui par 8 sélectionnés dont Sobolevsky et N. Chkolnikova », « Triomphal succès des musiciens soviétique au concours Long-Thibaud », « Les commentaires de la presse sur le triomphal succès de Nelly Chkolnikova », *France-U.R.S.S.*, « Quinze jours durant danseurs, chanteurs et musiciens soviétiques ont enchanté la France ».

32. *L'Humanité*, « Quelques raisons des succès des jeunes musiciens soviétiques ».

33. *L'Humanité*, « Les pianistes s'affrontent à leur tour salle Gaveau », « 40 pianistes restent en ligne au concours Marguerite-Long », *Les Lettres françaises*, « Moins brillant et moins juste ».

dans l'assistance³⁴. Jacques Thibaud, n'assimilait pas ce concours à une compétition musicale et regrettait que pour des raisons politiques, les deux grands prix (violon et piano) n'aient pas été décernés à deux soviétiques. Evgueni Malinin et le français Philippe Entremont reçurent deux seconds prix. Là encore la presse communiste ne manque pas de citer les critiques unanimes de la presse, quelle que soit l'appartenance politique³⁵. On relève également les déplacements des musiciens en France : Chkolnikova et Malinin ont donné un concert de musique russe avec l'Orchestre Philharmonique de Bordeaux sous la direction de Jean Fournet, quant à Oïstrakh, Oborine et Yampolski ils se sont vus remettre à Lille une médaille d'or frappée aux armes de la ville. Les virtuoses polonais – Barbara Hesse-Bukowska et Lydia Gritchtol (piano), Edward Statkiewicz (violon) – sont également à l'honneur à Bruay-en-Artois (chez les mineurs), à la maison des Syndicats de Bruay, à la maison du Peuple de Lens, ou à Marseille³⁶. Lydia Gritchtol précisant qu'elle était originaire d'une famille de mineurs, on observe avec une rhétorique similaire combien les musiciens polonais auraient également, grâce à la musique, démontré avec éclat tout ce que le régime de leur pays offrait comme possibilités aux jeunes talents.

La disparition de Jacques Thibaud en 1953 est évoquée³⁷. Il est fait mention de son art fait de simplicité et de ses leçons amicales, s'attachant à ses élèves et les encourageant avec optimisme. Il défendait l'écriture nationale française. Décrit comme fidèle aux partitions qu'il interprétait, il n'en forçait jamais le sens et respectait le message du compositeur. Les plus grands musiciens soviétiques signèrent un texte hommage où il est mentionné son vif intérêt pour la Russie. Les représentations de Jacques Thibaud en Union soviétique (la dernière fois en 1936) remportaient un invariable succès. Ses concerts avec des exécutants soviétiques, à

34. *L'Humanité*, « Au concours Marguerite Long. Remous dans le public après la décision du jury », « Finale mouvementée au concours Marguerite Long - Jacques Thibaud ».

35. *L'Humanité*, « Dimanche, à Pleyel 2^e concert avec les lauréats du concours Long-Thibaud ».

36. *L'Humanité*, « Les jeunes virtuoses soviétiques à Bordeaux », *L'Humanité-dimanche*, « Musiciens en voyage... Maîtres et disciples soviétiques à travers la France », « De Bruay-en-Artois à marseille avec des virtuoses polonais ».

37. *L'Humanité*, « Un très grand artiste disparaît Jacques Thibaud », « Un hommage à Jacques Thibaud du grand violoniste soviétique David Oïstrakh », *L'Humanité-dimanche*, « Un prince de l'archet frappé en pleine gloire. La mort de Jacques Thibaud a mis la musique en deuil », *L'Humanité*, « Un hommage des musiciens soviétiques à Jacques Thibaud », *Les Lettres françaises*, « Hommage à Jacques Thibaud », « Notre Jacques Thibaud », « Le Monde musical en deuil ».

Bruxelles en 1951 et Paris en 1953, étaient autant de symboles d'échanges culturels amicaux entre les peuples français et soviétiques. David Oïstrakh l'avait décrit comme un français authentique à la radio soviétique.

1955 est également une année couronnée de succès. Les violonistes soviétiques faisaient à nouveau preuve d'un niveau remarquable au concours Marguerite Long³⁸. Sur 29 candidats de 12 pays différents, 8 furent admis dont 3 soviétiques. Le résultat est donné dans une atmosphère houleuse, le violoniste soviétique Edouard Gratch favori du public, n'ayant obtenu que le troisième prix : Devy Erlih le premier, Olga Patkhemenko le deuxième. Valeri Klimov, soviétique également, obtint le sixième prix. Ce dernier avait été préféré à Gratch dans notre presse communiste. Sur les 67 interprètes au départ du concours de piano, les deuxième et quatrième prix de Dimitri Bachkirov, à la pénétrante musicalité, et Gleb Axelrod à la virtuosité diabolique confirmèrent la valeur des soviétiques. Le grand prix n'avait pas été attribué. Une mention spéciale est par ailleurs faite à Joulien Goutmane³⁹. Suite aux concours, des récitals et des concerts étaient à nouveau organisés⁴⁰. Toujours au piano, six soviétiques participèrent à la finale du concours Chopin de cette même année, parmi les 21 choisis⁴¹. L'URSS était finalement représentée aux deuxième (Vladimir Ashkenazi), cinquième (Naum Starkmann), sixième (Dmitri Papyerno) et neuvième (Dmitri Sakharov) places. Par ailleurs, des concerts avaient été organisés dans toute la Pologne et payés à l'attention des candidats recalés de la première étape. Ce geste avait été mentionné deux ans auparavant, lors du Concours Wieniawski, et serait un trait caractéristique de la compréhension qui règne en ce pays pour les artistes encouragés dans leurs tâches, fussent-ils musiciens, écrivains, peintres... Le concours Ysaÿe de 1955 a également vu tous les violonistes soviétiques arriver en finale bien que le premier prix ait été décerné à l'américain

38. *L'Humanité*, « Ce matin s'ouvre salle Gaveau le 6^e concours international Marguerite Long - Jacques Thibaud », « Le concours Marguerite Long - Jacques Thibaud », « Le grand Prix Jacques Thibaud sera décerné aujourd'hui », « Devy Erlih Grand Prix Jacques - Thibaud », *Les Lettres françaises*, « Le concours Jacques Thibaud-Marguerite Long », *France-U.R.S.S.*, « Violon et piano ».

39. *L'Humanité*, « 27 pianistes au 2^e tour du concours Marguerite Long », « Le concours Marguerite Long », « Pas de grand prix Marguerite Long. Bachkirov et Ringeissen seconds grands lauréats », « Distribution des prix Marguerite Long - Jacques Thibaud », *Les Lettres françaises*, « Au Concours Marguerite Long - Jacques Thibaud », *France-U.R.S.S.*, « Violon et piano ».

40. *L'Humanité*, « Récital franco-soviétique salle Gaveau », « Trois concerts, six lauréats ».

41. *Les Lettres françaises*, « Premiers jours à Varsovie », « Le Concours Chopin à Varsovie ».

Berl Senofsky, fils de violonistes russes immigrés⁴². Vladimir Ashkenazi remportera quant à lui au piano, l'année suivante en 1956, le premier prix de ce même concours. Débordant le cadre de ce travail, notons que les soviétiques remporteront 15 grands prix et 69 médailles en quarante années de participation, de 1953 à 1993⁴³.

Les tournées des virtuoses non soviétiques

Nous retrouvons bon nombre d'articles honorant de grandes vedettes non soviétiques telles Yehudi Menuhin, Efrem Kurtz, Arthur Grumiaux, Georges Enesco, Maurice Crut, Arthur Rubinstein, Fania Fénelon, Isaac Stern, Pablo Casals, Annie Fischer, Halina Stefanska, Ginette Neveu, Wanda Wikomirska, Marguerite Long ou encore Vlado Perlemuter⁴⁴. Il sera systématiquement mentionné – avec une rhétorique comparable – la simplicité de leur jeu, leur discrétion, leur humilité ou encore leur fidélité vis-à-vis des textes.

On observe le lent développement des échanges entre la France et l'Union soviétique. Du côté étudiant, Michèle Boussinot, ancienne élève du conservatoire de Paris sera invitée par le conservatoire de Moscou à la demande de David Oïstrakh⁴⁵.

42. *L'Humanité*, « Les lauréats du Concours international de violon "Reine Élisabeth" ».

43. Frans C. Lemaire, 2004, p. 242.

44. *Les Lettres françaises*, « Malaise chez les musiciens », *L'Humanité*, « Menuhin à Paris », *Ce Soir*, « Yehudi Menuhin à l'Opéra », « Le Concerto en zut », « On entendra parler de Livia Rev dont la maison de la Pensée française nous a révélé le grand talent de pianiste », « Il a fallu mettre des chaises sur la scène de Pleyel pour le récital Yehudi Menuhin », « Maurice Crut, Charlie Lilamand, Ginette Guillamat », *Les Lettres françaises*, « Ginette Neveu », *Ce Soir*, « Fania Fénelon », *Les Lettres françaises*, « À Prades Pablo Casals qui se tait tant que parle Franco, est sorti de sa retraite pour faire entendre J.-S. Bach », *L'Humanité*, « Arrivée au Bourget de la grande pianiste polonaise Halina Stefanska », *Ce Soir*, « Festival Pablo Casals à Perpignan », « En marge du Festival de Besançon », *L'Humanité*, « La pianiste hongroise Annie Fischer qui jouera dimanche au Châtelet arrive aujourd'hui à Paris », « C'est à Paris, à 13 ans que Annie Fischer a donné son premier concert. Elle jouera demain au Châtelet », « Grand succès du festival de musique hongroise. Annie Fischer », *Les Lettres françaises*, « Encore une révélation ! Annie Fischer », *L'Humanité*, « La célèbre pianiste hongroise Annie Fischer revient à Paris », *Les Lettres françaises*, « Vlado Perlemuter », *L'Humanité*, « La joie de vivre de Marguerite Long », « Un récital de la violoniste polonaise Wanda Wikomirska », *Les Lettres françaises*, « Une performance d'Arthur Rubinstein », *L'Humanité*, « Pablo Casals au Festival de Prades », *Les Lettres françaises*, « Les 80 ans de Pablo Casals », *L'Humanité*, « Pablo Casals : quatre-vingts ans. Cent violoncelles pour un anniversaire ».

45. *L'Humanité*, « Première boursière française du gouvernement soviétique la violoniste Michèle Boussinot pensionnaire du Conservatoire de Moscou », *L'Humanité-dimanche*,

Titulaire d'une bourse d'étude qui lui a été offerte par le gouvernement soviétique, elle est la première artiste française à bénéficier d'une pareille invitation. Georges Léon dans *France-U.R.S.S.* se réjouissait de cette invitation, perçue comme une étape nouvelle dans les relations culturelles franco-soviétiques. Il soulignait combien cette expérience allait permettre à Michèle Boussinot de vivre « l'existence de ses camarades soviétiques », félicitant la chaleur humaine qui aurait imprégné l'enseignement musical en URSS et l'amitié qui unirait maîtres et disciples, sources du succès de tels enseignements. La francophilie personnelle d'un virtuose contribue par ailleurs à valoriser le modèle que constitue le système qui l'a formé.

Le premier virtuose à avoir été officiellement invité à Moscou, le pianiste français Samson François, donna une série de récitals en URSS et Iouri Zavadski, directeur de l'Institut théâtral l'en félicitera⁴⁶. Marguerite Long et le président de la Société de musique Jacques Thibaud – Marguerite Long, le professeur Armand de Gontaut-Biron, ont été également invités par le ministère de la Culture de l'URSS⁴⁷. Marguerite Long interpréta à Moscou le *Concerto en sol* de Ravel et la *Ballade* de Fauré, le public de la grande salle du Conservatoire Tchaïkovski saluant une artiste ambassadrice de la musique française, gardienne d'une grande tradition. Elle se plaît à souligner combien son voyage eut un aspect officiel ; en plein accord avec la Direction des relations culturelles du gouvernement français et pour avoir été attendue par des personnalités du ministère de la culture, l'ambassadeur Louis Joxe et des représentants du monde musical comme Gilels, Malinin, Chkolnikova ou encore Kogan. Elle fut nommée docteur *Honoris Causa* du conservatoire de Moscou. Sur l'initiative de l'association France-URSS, Geori Boué et Roger Bourdin interprétèrent les rôles de Tatiana et Onéguine, d'*Eugène Onéguine* au Bolchoï.

Les concours sont importants pour leur haute tenue artistique mais aussi pour la réunion fraternelle de tous les peuples autour de la musique. Les artistes soviétiques auraient démontré que la musique, loin d'être réservée à une prétendue élite, devrait s'adresser à ce qu'il est convenu de nommer le grand public. Ils auraient également

« Jeune femme des Épinettes Michèle Boussinot passera un an au Conservatoire de Moscou », *France-U.R.S.S.*, « La jeune violoniste française Michèle Boussinot va travailler à Moscou avec David Oistrakh ».

46. *France-U.R.S.S.*, « Le Ballet de Moscou au Châtelet », « La tournée en U.R.S.S. du pianiste Samson François ».

47. *L'Humanité*, « Deux musiciens français en U.R.S.S. », *France-U.R.S.S.*, *L'Humanité*, « Le récital Samson François ».

prouvé que l'art musical servirait dans de telles circonstances les efforts de ceux qui font tout pour établir entre les peuples un climat de compréhension mutuelle. La maîtrise de certains artistes aurait permis de comprendre d'où venait l'excellence des méthodes d'enseignement soviétique.

Les échanges permettraient ainsi de combattre les préjugés et les images produites par certains grands journaux occidentaux, les impérialistes américains ou encore les couches les plus réactionnaires de la bourgeoisie française. Le gouvernement Laniel en est un exemple. La fonction de promotion de la culture nationale que les journalistes des *Lettres françaises* visent à travers leurs articles apparaît bien à l'occasion de la visite annulée en 1954 des ballets soviétiques, événement qui laissera place à une indignation qui avait gagné les couches de la population⁴⁸.

La promotion artistique du ballet soviétique

La danse en URSS serait restée classique et a fait l'objet d'un soutien officiel, matériel, considérable qui en aurait élargi territorialement l'audience et l'exercice⁴⁹. Le style de ballet soviétique n'aurait pas été lié à une prétendue « manière russe » qui ne vaudrait que par l'éclat folklorique. La réalité contemporaine était également privilégiée⁵⁰. Aussi, insiste-t-on sur le côté positif de la vie, sur le travail, l'héroïsme et les éléments populaires. Le ballet soviétique est directement lié à l'apport des grands maîtres du passé rappelle Serge Tchoulaki : Marius Petipa, Alexandre Gorski, Michel Fokine, Lev Ivanov, qui n'auraient pas existé sans les grands compositeurs de leur temps, de même que ceux-ci n'auraient pas existé en tant qu'auteurs de ballets sans les chorégraphes cités⁵¹.

48. *La Vie Ouvrière*, « Enchantement des ballets soviétiques », « Les parisiens ne verront pas les ballets soviétiques ».

49. *France-U.R.S.S.*, « Danses et ballets soviétiques ».

50. *Literatournaïa Gazeta*, « Le Ballet et l'Actualité », *France-U.R.S.S.*, « Hommage aux Ballets de Moscou », « De Petipa à Oulanova, en passant par Diaghilev. La venue des ballets soviétiques continue un siècle d'échanges entre danseurs des deux pays », « Reconnaissance à "Ballet russe" », « Un retour à l'authentique », « Un enchantement qui se prolonge dans le souvenir », « Ballets soviétiques », « Opéra et ballet français au Bolchoï-Théâtre », « Les ballets soviétiques tels que je les ai vus à Moscou », « En U.R.S.S., comment naissent les étoiles ».

51. *L'Humanité*, « À cinq jours de la grande première à l'Opéra. Entretien avec Serge Tchoulaki Prix Staline, directeur de la troupe du ballet soviétique à Paris ».

Les ballets russes sont naturellement au cœur du propos, et plus particulièrement l'homme qualifié de surprenant, généreux et providentiel que fut Diaghilev, chercheur inlassable, audacieux et voulant vivre avec son temps⁵². Il était aussi connu dans les milieux artistiques et intellectuels des théâtres impériaux que dans la vie sociale et politique de Saint-Petersbourg. Diaghilev et son équipe se plaçaient au rang des plus grands novateurs, exerçant selon la tradition et transposant pour les besoins du théâtre une réalité qui leur est familière dans son essence populaire et nationale. Avec lui, on assiste à la promotion de l'origine russe du ballet moderne.

Les danseurs soviétiques font l'objet de nombreux éloges⁵³ : parmi lesquels Eleonora Vlassova, Natalia Doudinskaïa, Vaslav Nijinski, Tamara Toumanova,

52. *Les Lettres françaises*, « Le souvenir de Serge de Diaguilew », « Les ballets des Champs-Élysées », « Le Lac des cygnes », « Les Ballets Lambert », *Ce Soir*, « Jean Yonnel sociétaire de la Comédie-Française incarne Serge de Diaghilev au cours de la grande nuit des Ballets russes au Moulin de la Galette », *Les Lettres françaises*, « Le Prisonnier du Caucase », « Diaghilev était aussi critique d'art ».

53. *Ce Soir*, « Du clavier au stade », « Malgré bien des embûches et nombre de défection, la saison des ballets bat son plein », « Irène Strozzi va faire ses débuts dans nos studios », *Regards*, « Héritière de la Pavlova la danseuse de la Mort du Cygne Ludmilla Tcherina a cherché un sosie, elle a trouvé une marionnette », *Ce Soir*, « Si Zadig, de Pierre Petit, est trop sérieux Guignol est Pandore, de Jolivet est un badinage plein de charme », *Ce Soir*, « Une étoile danse au soleil », *L'Humanité*, « Les Parisiens pourront sans doute applaudir bientôt ces gracieuses ballerines soviétiques », « Les ballets de Léningrad à l'Opéra le 8 mai », « Les ballets soviétiques présenteront à Paris un programme très riche et varié », *L'Humanité-dimanche*, « En mai à l'Opéra », *L'Humanité*, « Cette danseuse soviétique sera dans quelques jours à Paris », « Ninel Kourgapkina dansera bientôt à l'Opéra de Paris dans "Le cavalier de bronze" », « Première arrivée à Paris de danseurs et ballerines soviétiques », « Un groupe de danseurs soviétiques arrivent ce soir au Bourget », « Les danseurs soviétiques sont depuis vendredi soir à Paris », « Roméo et Juliette répètent à l'Opéra », « Les comédiens-français qui jouaient hier "Horace" ont reçu la visite de danseurs et musiciens soviétiques », « Galina Oulanova et Lycette Darsonval se sont rencontrées à l'Opéra », « Plusieurs artistes du ballet soviétique étaient hier soir à la Comédie-Française », « Les artistes soviétiques au gala des "Amis de la danse" », « Ultimes entrechats des danseurs et danseuses soviétiques avant la grande première de lundi à l'Opéra », « Dans les salons du "continental" Galina Oulanova et le marquis de Cuevas ont sabré le champagne à l'amitié franco-soviétique », « En sortant de l'Auberge du cheval blanc Nathalia Doudinskaïa nous a parlé de la danse... sa vie », « Les étoiles de l'opéra de Paris étaient au Balcon et leurs camarades soviétiques sur la scène », « Ce soir à bureaux fermés... Premier lever de rideau sur les ballets soviétiques », « 3.000 Berlinois ont applaudi les ballets soviétiques en présence de Wilhelm Pieck président de la République Démocratique Allemande », « Succès triomphal des ballets moscovites du "Berezka" à Bruxelles », « Bruxelles a pu applaudir les danseurs soviétiques », « Les comédiens-français qui jouèrent en U.R.S.S. offrent aux danseurs soviétiques deux tableaux en signe de reconnaissance et d'amitié », *France-U.R.S.S.*, « Nouvelle étoile de ballet », *L'Humanité*, « Grande danseuse de la musique française moderne Nathalie Trouhanova est morte à Moscou ».

George Balanchine, Alla Jakovlevna Shelest, Ludmilla Tcherina, Ninel Petrova, Natacha Trouhanova, Constantin Sergueïev dont le père était ouvrier dans une usine de lampes. Des danseurs qui se distinguent moins par la virtuosité que par l'expression méditée de chaque mouvement. Ils conçoivent leur rôle en acteur, et s'attachent à en approfondir le contenu psychologique.

Galina Oulanova est décrite comme la plus grande des ballerines soviétiques et la meilleure danseuse que le monde ait connue depuis Anna Pavlova⁵⁴. C'est la première ballerine de la troupe soviétique qui participait au Festival artistique de Florence en 1951. Elle participe par ailleurs à la vie sociale. À Leningrad où elle demeurait, elle était députée au Soviet local. Elle se consacrait également à l'enseignement de la chorégraphie ; créant notamment à Alma-Ata en Asie centrale, une troupe de jeunes ballerines kazakhes. Ces mérites lui valurent plusieurs prix Staline, le titre d'Artiste émérite et l'Ordre du Drapeau Rouge du Travail. La musique ne devait plus selon elle servir uniquement de support à la chorégraphie, mais plutôt posséder un contenu idéologique. La technique reste un moyen et non une fin, subordonnée à la sensibilité de l'artiste et à sa volonté de faire vivre avec intensité le personnage incarné. On trouve mentionnée son autobiographie illustrée *Ballets soviétiques*. Son interprétation du *Roméo et Juliette* de Prokofiev rappelle le véritable sens de la notion de culture européenne. La ballerine soviétique exprime la poésie de Shakespeare et l'âme du peuple soviétique, grâce à une technique élaborée au XVII^e siècle par le français Beauchamp et perfectionnée par Marius Petipa, par les italiennes de Camargo et Taglioni puis les russes Fokine, Spessivtseva, Karsavina, Nijinski et Diaghilev. La venue des ballets soviétiques en France prolongeait des décennies d'échanges entre danseurs des deux pays. Lycette Darsonval disait par

54. *France-U.R.S.S.*, « Une très grande artiste : Galina Oulanova », *L'Humanité*, « Galina Oulanova au festival de Florence », « La danseuse soviétique Oulanova triomphe à Florence », « La célèbre danseuse Galina Oulanova a été expulsée d'Italie par la police », *L'Humanité-dimanche*, « Le grand concert », *L'Humanité*, « À partir d'aujourd'hui Grand Concert à l'écran », « Quelques raisons du succès de Grand Concert », *L'Humanité*, « Un livre de Galina Oulanova paraîtra à Paris en même temps qu'arrivera en France la plus illustre des ballerines soviétiques », *Les Lettres françaises*, « Galina Oulanova, en route pour Paris. "Comment j'ai appris mon métier..." », *L'Humanité*, « Galina Oulanova nous révèle les secrets de sa carrière », *Les Lettres françaises*, « La danse décomposée par Galina Oulanova », *France-U.R.S.S.*, « Hommage aux Ballets de Moscou », « De Petipa à Oulanova, en passant par Diaghilev. La venue des ballets soviétiques continue un siècle d'échanges entre danseurs des deux pays », « Reconnaissance à "Ballet russe" », « Un retour à l'authentique », « Un enchantement qui se prolonge dans le souvenir », « Ballets soviétiques », « Opéra et ballet français au Bolchoï-Théâtre », « Les ballets soviétiques tels que je les ai vus à Moscou », « En U.R.S.S., comment naissent les étoiles », « Un somptueux souvenir des ballets soviétiques », « Une heure avec Oulanova ».

exemple à propos de Galina Oulanova qu'elle avait pu retrouver en elle l'influence de l'école à laquelle elle avait elle-même été formée.

Le Festival de musique et de danses soviétiques qui s'est tenu à Paris et dans quelques villes de province en décembre 1953 fut l'occasion de dresser un riche bilan de ce que fut cette année artistique dans le cadre des rapports culturels franco-soviétiques⁵⁵. 17 artistes soviétiques, musiciens, danseurs, chanteurs, marionnettiste participent du 8 au 22 décembre à 9 grands festivals. Nous observons à nouveau un rejet de l'appellation « prodige », le talent de l'artiste étant valorisé au même titre que l'excellence de l'enseignement artistique prodigué en URSS et la prospection continuellement engagée des nouveaux éléments susceptibles d'atteindre un tel niveau. Il est fait mention du grand concours de musique populaire qui devait se tenir à Moscou et des innombrables éliminatoires à travers toutes les Républiques de l'Union, réunissant une foule d'amateurs. Parmi les artistes présents, comptons Galia Izmailova, danseuse-étoile du théâtre Bolchoï qui avait été remarquée par la célèbre danseuse ouzbèke Tamara Khanum ou l'Ensemble de danse Piatnitski

55. *L'Humanité*, « Un sensationnel festival de musique et de danse soviétiques », « Igor Oïstrakh sera mardi au Palais de Chaillot », *L'Humanité-dimanche*, « Le violoniste Oïstrakh. La danseuse ouzbek Gayla Izmailova », *L'Humanité*, « Trois des artistes soviétiques arrivent ce matin à Paris », « Première rencontre à Paris avec Igor Oïstrakh, Makarov et Zaria Dolhoukanova », « Igor Oïstrakh a triomphé, hier soir, au Palais de Chaillot », « Les 17 artistes soviétiques sont maintenant à Paris », « Au théâtre Marigny, la chanteuse Zaria Doloukhanova a été ovationnée hier soir », « Le Festival de danses et de musique soviétiques. Merveilleux spectacle de danses et de chants », « La voix de Zaria Doloukhanova », « Igor Oïstrakh jugé par la presse parisienne », « Rencontre au Lutétia avec les artistes soviétiques », « Zaria Doloukhanova est une reine de ce pays où le peuple est roi », *L'Humanité-dimanche*, « Galina Ismaïlova apporte à Paris les danses d'un Ouzbékistan qu'elle n'a pas connu », *L'Humanité*, « Le triomphe d'Igor Oïstrakh à la salle Pleyel », « Samedi, avec Serge Obrastzov qui sera ce soir à la comédie-Caumartin les Parisiens ont ri du rire russe », « Ce soir, le Vel' d'Hiv' sera le cadre d'un éblouissant spectacle avec les danseurs les chanteurs et les musiciens soviétiques », « Hier soir, dans un Vel' d'Hiv' enthousiaste. Éclatant succès des artistes soviétiques », « Le magnifique récital de Bela Davidovitch au Théâtre Marigny », *Les Lettres françaises*, « Russes, cosaques et ouzbeks au Théâtre de Paris ou le vertige de la danse », « Voici pourquoi Doloukhanova chante si bien... », « Comment on devient tambourinaire », « Voici pourquoi Obrastzov vous fait rire... », *L'Humanité*, « Inoubliable soirée d'adieu des artistes soviétiques à Pleyel », « Les artistes soviétiques ont quitté la France hier soir », *L'Humanité-dimanche*, « Quand Serge Obrastzov directeur du Théâtre des Marionnettes de Moscou parle d'art à ses collègues français », *L'Humanité*, « Un beau cadeau de l'inaltérable amitié ! Quinze jours de chant, de danse et d'humour soviétiques », *France-U.R.S.S.*, « Quinze jours durant danseurs, chanteurs et musiciens soviétiques ont enchanté la France ».

(Klimov, Sorokine, Choubarine) notamment. Le parcours du tambourinaire Baraïev, originaire d'Ouzbékistan, et les recherches qu'il avait entreprises en matière folklorique seront par ailleurs mentionnées. La Radiodiffusion française s'était faite le relais de ces manifestations⁵⁶.

Les représentations du ballet du Théâtre Stanislavski de Moscou au Théâtre du Châtelet, la scène originelle des ballets russes à Paris, seront abondamment commentées⁵⁷. C'est en 1918 qu'il fondait à Moscou d'abord, un studio puis un théâtre musical (alliant chant, musique et mise en scène) qui devait fusionner, en 1940, avec celui qu'avait fondé Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. C'était là une tentative de rénovation de la danse, un prolongement, en quelque sorte, des idées de Diaghilev. En 1941, un décret du gouvernement constituait en un organisme unique le théâtre Nemirovitch-Dantchenko et le théâtre Stanislavski. Ces deux théâtres allaient se préoccuper de créer un répertoire national correspondant aux besoins d'un public nouveau peut-on lire. *L'Humanité* s'y consacre tout particulièrement⁵⁸. Le Maître de ballet Vladimir Bourmeister prononça l'allocution de bienvenue, soulignant quelle joie c'était de renouer avec la tradition du Châtelet.

56. *L'Humanité*, « Après le succès des émissions précédentes. Nouvelles retransmissions des récitals d'artistes soviétiques à la Radio les 27 et 28 janvier », « Trois récitals donnés à Paris par les artistes soviétiques seront radiodiffusés mercredi, jeudi et dimanche ».

57. *Regards*, « Le Lac des Cygnes retrouve Paris », *Les Lettres françaises*, « De la "Première" de mai 1909 à celle de juin 1956 », « Les ballets soviétiques », *La Vie Ouvrière*, « Les ballets soviétiques ont retrouvé Tchaïkovsky », *Les Lettres françaises*, « Deux ballets qui ne se ressemblent pas », *France-U.R.S.S.*, « Le ballet de Moscou au Châtelet », *Les Lettres françaises*, « Ballets soviétiques ».

58. *L'Humanité-dimanche*, « Il y a quarante-sept ans tout juste Paris tombait amoureux des danseuses russes », *L'Humanité*, « Les Ballets de Moscou à Paris du 11 juin au 11 juillet », « Préparatifs pour Paris au théâtre Stanislavski de Moscou. Une interview exclusive du Maître de Ballet Vladimir Bourmeister », « Hier au foyer du Châtelet. Première rencontre entre Paris et les danseurs soviétiques », *L'Humanité-dimanche*, « Quarante-sept ans après... Les Ballets russes à Paris », *L'Humanité*, « Pleins feux sur les Étoiles soviétiques », « Première étincelante hier soir au Châtelet », « Le "Lac des cygnes" par le ballet Stanislavski », *L'Humanité-dimanche*, « Elles sont les élèves (lointaines) de Marius Petipa », *L'Humanité*, « Les danseurs soviétiques déjeunent avec les critiques parisiens », « Découverte du Ballet Soviétique avec la troupe Stanislavski », « Les ballets soviétiques au Châtelet "Les rives du bonheur" », « "Festival de ballets soviétiques", au Studio 43 », « Les Étoiles Soviétiques ont fait danser celles du Marquis de Cuevas », *L'Humanité*, « Les Ballets du Grand Théâtre de Moscou viendront l'an prochain à Paris... », « Fièvre à Covent Garden. Les Ballets du Grand-Théâtre de Moscou arrivent », « "Première" soviétique ce soir à Londres », « Première à Londres hier soir des ballets soviétiques », « Enthousiasme dans la presse britannique après la première représentation du ballet Bolchoï ».

Le ballet soviétique veut que la danse soit un langage universellement compris, qui procure aux spectateurs des émotions profondes et directes. Les exemples qu’esquissaient Youri Kondratov et Alexeï Tchitchinadzé lors de répétitions sont évoqués et la jeunesse des danseurs est remarquée. Alexis Sorokine, berger sibérien orphelin très jeune, travailla aux champs, puis devint manœuvre au chemin de fer de Novossibirsk. Sa vocation surgit le jour où il entra comme machiniste dans un théâtre. Il suivit des cours de danse, puis fut engagé au Théâtre de Saratov.

Comme les instrumentistes nous observons les éloges faits à l’égard de troupes ou de danseurs non soviétiques : les ballets de Monte-Carlo dirigés par le Marquis de Cuevas et son maître John Taras⁵⁹, le ballet d’Elsa Triolet⁶⁰ qui a eu le courage et le mérite d’introduire dans les Ballets des Champs-Élysées les amours fraîches et pures de jeunes ouvriers, le Sadler’s Wells Ballet⁶¹, les Ballets de l’Étoile⁶², Maurice Béjart⁶³ dont la science est exemptée de faits spectaculaires, Roland Petit⁶⁴, Yvette Chauviré⁶⁵, Irène Strozzi⁶⁶, Janine Charrat⁶⁷, Françoise Adret⁶⁸ qui à

59. *Les Lettres françaises*, « On dansera ce soir à la République et aux Champs-Élysées », « Les ballets de Monte-Carlo à l’Alhambra », « Le Ballet de Monte-Carlo », « Les Théâtres nationaux », « Du “Tricorne” au “Peintre et son modèle”. Un pas à côté plutôt qu’un pas en avant », *Regards*, « Aux ballets de Monte-Carlo. On parle des langues différentes mais on danse d’un même cœur », *L’Humanité-dimanche*, « Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas », *L’Humanité*, « Festival Tchaïkovsky pour la rentrée du Ballet de Cuevas », *Les Lettres françaises*, « La Damnée de Walter Gore », « Traditionalisme contre tradition », *L’Humanité-dimanche*, « La semaine culturelle. La création chorégraphique avec : Janine Monin, Igor Fosca, Youra Loboff, Gayle Spear gala présenté par les J.M.F. ».

60. *L’Humanité-dimanche*, « Antoine et Antoinette dansent aux ballets des Champs-Élysées », *Regards*, « Le ballet d’Elsa Triolet ».

61. *Regards*, « The Sadlers Wells Ballet vient danser à Paris », *Ce Soir*, « La danse en Angleterre », « Les Ballets du “Sadler’s Wells” », « Une Troupe d’une cohésion parfaite : le “Sadler’s Wells Ballet” », *Les Lettres françaises*, « Le Sadler’s Wells Ballet à l’Opéra ».

62. *L’Humanité*, « Un éventail de bonne humeur. Les ballets de l’Étoile », « À l’Étoile et aux Champs-Élysées. Ballets ».

63. *Les Lettres françaises*, « Le Gala de la danse ».

64. *Regards*, « Roland Petit va danser “Guernica” », *Ce Soir*, « “La Croqueuse de diamants” à Marigny ».

65. *L’Humanité*, « Yvette Chauviré et “Les Ballets de Marigny” ».

66. *Ce Soir*, « Une étoile danse au soleil ».

67. *Ce Soir*, « On peut enfin entendre de grands orchestres symphoniques en juillet à Paris grâce aux “Nuits Musicales” de Chaillot », *L’Humanité*, « Les ballets de Janine Charrat à l’Empire ».

68. *Ce Soir*, « Toute la danse était représentée hier soir au Palais de Chaillot ».

l'occasion de la représentation de *Terrain Vague* aurait prouvé qu'en maintenant la danse classique dans ses solides traditions, les thèmes de l'époque étaient en mesure de lui apporter un sang nouveau, Mathilde Roelens et Paul Dougnac (dont on s'attardait sur le parcours d'ouvrier chez Citroën)⁶⁹, ou encore Katherine Dunham⁷⁰, félicitée après le remaniement express d'un spectacle jugé trop proche du music-hall hollywoodien. On observe à nouveau, avec le ballet, combien toutes les orientations induites par le réalisme socialiste pouvaient s'appréhender avec notre presse communiste de l'époque (que les articles fussent en liens directs ou *a priori* exempts de références à l'Union soviétique), cette dernière s'étant appropriée les critères d'appréciation du régime soviétique.

Le rôle du cinéma soviétique dans la valorisation des virtuoses

Le cinéma a enfin été un vecteur important de la réception en France de la musique et du ballet soviétique. Le documentaire *Le Grand Concert* réalisé en 1951 par Vera Stroeva montrerait la liaison indissoluble qui existe entre le peuple soviétique et ses artistes⁷¹. On assiste à l'interpénétration de la ville et de la campagne (la venue des kolkhoziens à l'Opéra où a lieu une représentation du *Prince Igor*, la visite des artistes au kolkhoze « Victoire » où les paysans leur offrent un banquet, chantent et dansent pour eux – c'est l'atmosphère des Cosaques du Kouban que nous retrouverions là –, l'admission au conservatoire de Moscou des jeunes paysans doués) qui contribue à unifier l'Union soviétique. Le cinéma soviétique triomphe en 1953 et 1954 sur les écrans parisiens avec *Le Grand Concert* justement, qui, au cours des cinq premières semaines d'exclusivité avait été vu par 80 000 spectateurs⁷². Le film de Vsevolod Poudovkine *La Moisson* sorti en 1953 et *Le Grand Concert*

69. *Les Lettres françaises*, « À la recherche des voies nouvelles de la musique et de la danse », *L'Humanité-dimanche*, « “La danse au service du peuple” mot d'ordre de Paul et Mathilde Dougnac et de toute leur activité ».

70. *L'Humanité-dimanche*, « Katherine Dunham fait sa rentrée au Théâtre des Champs-Élysées », « Pour satisfaire le public parisien Katherine Dunham a remanié son spectacle en un temps record ».

71. *Ce Soir*, « Un merveilleux cadeau de Noël : Le Grand Concert ou les splendeurs de l'Opéra de Moscou », « “Le Grand Concert” ou l'enchantement de la Musique », *Les Lettres françaises*, « Le Grand Concert. Deux heures à l'Opéra de Moscou », « Le Grand Concert ».

72. *France-U.R.S.S.*, « Le “Grand Concert” : 80.000 spectateurs en cinq semaines à Paris », « La Moisson et le Grand Concert entreprennent leur “Tour de France” ».

seront alors par ailleurs présentés pour la première fois dans de nombreuses villes de province grâce aux comités France-URSS

Le film d'Ivanovski et Rappaport *Le Concert des Maîtres de l'Art*, en fait sous-titre de *Étoiles du ballet russe* joua également un rôle prépondérant⁷³. Sorti en 1954, il met à l'honneur le jeune cinéma ukrainien avec un panorama de la vie artistique en URSS, allant de Tchaïkovski à Chostakovitch où ballets, symphonies, opéras, chants et danses populaires se mêlent et alternent. Le génie de Galina Oulanova est remarqué par exemple. Pour ses zélés, le film aiderait à mieux comprendre les conditions historiques dans lesquelles furent jadis conçus certains chefs-d'œuvre qui constituaient l'héritage classique et national des créateurs soviétiques. Le Festival de Cannes de 1954 met à l'honneur ce documentaire⁷⁴. Ce film, parce qu'il suivait les récentes tournées d'artistes soviétiques en France, préluant à la série de représentations que donnèrent à l'Opéra de Paris quelques-uns de ses protagonistes, était susceptible de préparer des échanges culturels entre la France et l'URSS.

Conclusion

Cette étude, plutôt que d'éclairer la réception intellectuelle – ou spécialisée – du concept de réalisme socialiste par l'opinion publique, privilégie l'expérience ordinaire, par la population, des prestations des virtuoses soviétiques. Nous avons fait le choix de reconstituer un discours général de cette presse communiste française, englobant tous les articles recensés qui traduisent l'essor culturel et social de l'URSS. Cette approche neuve connecte la musicologie à des disciplines telles l'esthétique et les sciences politiques principalement. Les actualités traitées et les propos sur les personnalités étaient donc adaptés par les sympathisants pour véhiculer le plus directement possible les préceptes réalistes en musique. La propagande soviétique se voit par ailleurs transposée à une actualité sans

73. *Les Lettres françaises*, « Le Concert des Maîtres de l'Art russe », *L'Humanité*, « Ces étoiles du ballet russe seront au Festival de Cannes », « En avril, sur les écrans parisiens. En mai, sur la scène de l'Opéra. Les ballets soviétiques », *L'Humanité-dimanche*, « Les Maîtres du ballet russe passe dans une salle parisienne », *L'Humanité*, « Un des grands succès du Festival de Cannes 1954 : "Étoiles de ballets russes" », « Ce soir, programme unique à Pleyel : "Étoiles de ballets russes" le film de Cannes qui réunit les plus beaux spectacles applaudis à Moscou et Leningrad par les Comédiens-Français », *La Nouvelle Critique*, « "Le Concert des Maîtres de l'art" », *L'Humanité-dimanche*, « La dernière répétition des Ballets Soviétiques », *L'Humanité*, « Étoiles du Ballet Russe ».

74. *Les Lettres françaises*, « Les Étoiles du ballet russe », *France-U.R.S.S.*, « Étoiles du ballet russe », *Les Lettres françaises*, « Étoiles des ballets russes ».

lien direct avec la musique soviétique. Il conviendrait pour ouvrir le débat de connaître les répertoires de tels concours internationaux et les décisionnaires des œuvres imposées. Comment un virtuose aurait pu servir les idéaux du Parti avec l'interprétation d'œuvres imposées qui n'auraient pas reçu l'adhésion du Parti par exemple ?

Bibliographie

Ce Soir

- Ce Soir*, 12 octobre 1944, « Yehudi Menuhin à l'Opéra », Jean Wiéner.
Ce Soir, 9 mars 1945, « La danse en Angleterre », René Luquet.
Ce Soir, 16 mars 1945, « Les Ballets du "Sadler's Wells" », René Luquet.
Ce Soir, 25 juillet 1946, « Du clavier au stade », Lucile Augeron ; « Malgré bien des embûches et nombre de défections, la saison des ballets bat son plein », A. Richard Balducci.
Ce Soir, 15 août 1946, « Irène Strozzi va faire ses débuts dans nos studios », A. Richard Balducci.
Ce Soir, 8 juillet 1948, « On entendra parler de Livia Rev dont la maison de la Pensée française nous a révélé le grand talent de pianiste », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 15 juillet 1948, « Grande soirée de gala à l'Opéra », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 30 septembre 1948, « Une troupe d'une cohésion parfaite : le "Sadler's Wells Ballet" », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 28 octobre 1948, « Il a fallu mettre des chaises sur la scène de Pleyel pour le récital Yehudi Menuhin », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 30 avril 1949, « Une étoile danse au soleil ».
Ce Soir, 9 juin 1949, « Maurice Crut, Charlie Lilamand, Ginette Guillamat », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 14 juillet 1949, « On peut enfin entendre de grands orchestres symphoniques en juillet à Paris grâce aux "Nuits Musicales" de Chaillot », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 9 mars 1950, « Fania Fénelon », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 28 septembre 1950, « "La Croqueuse de diamants" à Marigny », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 2 novembre 1950, « Milstein l'invincible », Hélène Jourdan-Morhange.
Ce Soir, 16 novembre 1950, « Jascha Horenstein à Paris », Hélène Jourdan-Morhange.

- Ce Soir*, 15 décembre 1950, « Pour la première fois depuis de nombreuses années, deux grands virtuoses soviétiques, L. Oborine (pianiste) et I. Bezrodni (violoniste) sont à Paris où ils joueront dimanche à Pleyel », Marcel Besset.
- Ce Soir*, 4 janvier 1951, « Léo Oborine et Igor Bezrodni au Palais de Chaillot », Hélène Jourdan-Morhange.
- Ce Soir*, 10 mai 1951, « Jean Yonnel sociétaire de la Comédie-Française incarne Serge de Diaghilev au cours de la grande nuit des Ballets russes au Moulin de la Galette », Marcel Frère.
- Ce Soir*, 23 juin 1951, « Toute la danse était représentée hier soir au Palais de Chaillot », Marcel Frère.
- Ce Soir*, 30 juin 1951, « Des virtuoses du monde entier se sont retrouvés à Bruxelles ».
- Ce Soir*, 27 juillet 1951, « Festival Pablo Casals à Perpignan », Hélène Jourdan-Morhange.
- Ce Soir*, 20 septembre 1951, « En marge du Festival de Besançon », Hélène Jourdan-Morhange.
- Ce Soir*, 6 décembre 1952, « Le disque que vous pouvez offrir pour les étrennes : Capriccio espagnol de Rimski-Korsakov, Fantaisie sur des thèmes de “Carmen” », Paul Grangeon.
- Ce Soir*, 18 décembre 1952, « La violoniste Blanche Tarjus obtient le troisième prix international Wieniawski », Hélène Jourdan-Morhange.
- Ce Soir*, 19 décembre 1952, « Un merveilleux cadeau de Noël : Le Grand Concert ou les splendeurs de l’Opéra de Moscou », Janine Bouissounouse.

Ce Soir dimanche

- Ce Soir dimanche*, 22 janvier 1947, « Le Concerto en zut », André Wurmser.
- Ce Soir dimanche*, 20 décembre 1950, « À Pleyel : Oborine et Bezrodni deux (très) grands virtuoses soviétiques », Hélène Jourdan-Morhange.
- Ce Soir dimanche*, 8, 9 juillet 1951, « 15 ans. Gérard Jarry (Prix Marguerite Long Jacques Thibaud) sera dans quelques années, grâce à son travail l’un des grands noms de la musique », R. L.
- Ce Soir dimanche*, 24 décembre 1952, « “Le Grand Concert” ou l’enchantement de la Musique », Louis Durey.

Chroniques étrangères

- Chroniques étrangères*. U.R.S.S., 30 novembre 1954, « La saison théâtrale et musicale de Moscou ».

France-U.R.S.S.

- France-U.R.S.S.*, mai 1947, « Danses et ballets soviétiques », Yves Bonnat.
- France-U.R.S.S.*, juillet 1950, « Une très grande artiste : Galina Oulanova ».
- France-U.R.S.S.*, septembre 1950, « Pour la paix, le peuple soviétique répond : présent ! ».

- France-U.R.S.S.*, février 1951, « L. Oborine et I. Bezrodni emportent du public français un chaleureux souvenir ».
- France-U.R.S.S.*, mars 1953, « Le “Grand Concert” : 80.000 spectateurs en cinq semaines à Paris », Jacques Sylvain.
- France-U.R.S.S.*, juillet-août 1953, « Une violoniste de 24 ans a ébloui Paris qui pourtant ne se laisse pas séduire facilement ».
- France-U.R.S.S.*, septembre 1953, « Les violonistes soviétiques l’ont prouvé : la musique passionne “le grand public” », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, février 1954, « Quinze jours durant danseurs, chanteurs et musiciens soviétiques ont enchanté la France », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, mars 1954, « Un grand pianiste soviétique à Paris ».
- France-U.R.S.S.*, avril 1954, « Ivan Petrov dans Boris Godounov à l’Opéra », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, mai 1954, « Hommage aux Ballets de Moscou », Weill Hallé ; « De Petipa à Oulanova, en passant par Diaghilev », « Reconnaissance à “Ballet russe” », Jean Cocteau ; « Un retour à l’authentique », Fernand Gregh ; « Un enchantement qui se prolonge dans le souvenir », Gérard Bauer ; « Ballets soviétiques », Galina Oulanova ; « Opéra et ballet français au Bolchoï-Théâtre », « Les ballets soviétiques tels que je les ai vus à Moscou », Pierre Debray ; « En U.R.S.S., comment naissent les étoiles », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, juin 1954, « Un somptueux souvenir des ballets soviétiques », « Étoiles du ballet russe », Jacques Doniol Valcroze.
- France-U.R.S.S.*, octobre 1954, « La Moisson et le Grand Concert entreprennent leur “Tour de France” ».
- France-U.R.S.S.*, décembre 1954, « Le Concerto de Brahms par David Oïstrakh », Georges Léon ; « La jeune violoniste française Michèle Boussinot va travailler à Moscou avec David Oïstrakh », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, avril 1955, « Le violoniste soviétique Léonide Kogan en France », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, mai 1955, « Deux musiciens français en U.R.S.S. ».
- France-U.R.S.S.*, août 1955, « Violon et piano », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, novembre 1955, « Nouvelle étoile de ballet ».
- France-U.R.S.S.*, décembre 1955, « Une heure avec Oulanova », Jacques Dubois.
- France-U.R.S.S.*, juillet 1956, « Le ballet de Moscou au Châtelet », Victoria Achères ; « La tournée en U.R.S.S. du pianiste Samson François », Georges Léon.
- France-U.R.S.S.*, décembre 1956.

Izvestia

Izvestia, 2 avril 1937.

Izvestia, 3 avril 1937, « Le triomphe des musiciens soviétiques ».

Izvestia, 15 juin 1951.

L'Humanité

L'Humanité, 8 et 9 octobre 1944, « Menuhin à Paris ».

L'Humanité, 10 avril 1950, « Nijinski qui fut le “meilleur danseur du monde” est mort à Londres ».

L'Humanité, 15 décembre 1950, « Dimanche soir à Pleyel Léon Oborine Igor Bezrodni merveilleux musiciens ».

L'Humanité, 22 décembre 1950, « Le jeu de haute qualité des virtuoses soviétiques », Serge Nigg.

L'Humanité, 8 mai 1951, « Galina Oulanova au festival de Florence ».

L'Humanité, 25 mai 1951, « Un violoniste soviétique remporte le “Grand Prix musical de la Reine Élisabeth de Belgique” ».

L'Humanité, 30 mai 1951, « Arrivée au Bourget de la grande pianiste polonaise Halina Stefanska ».

L'Humanité, 5 juin 1951.

L'Humanité, 16 juin 1951, « La danseuse soviétique Oulanova triomphe à Florence ».

L'Humanité, 2 août 1951, « La célèbre danseuse Galina Oulanova a été expulsée d'Italie par la police ».

L'Humanité, 4 février 1952, « Les ballets de Janine Charrat à l'Empire », Gilbert Bloch.

L'Humanité, 27 juin 1952.

L'Humanité, 30 juin 1952, « Yvette Chauviré et “Les Ballets de Marigny” », Gilbert Bloch.

L'Humanité, 17 décembre 1952, « À partir d'aujourd'hui Grand Concert à l'écran ».

L'Humanité, 18 décembre 1952, « Igor Oïstrakh remporte le concours de violon de Poznan. Blanche Tarjus 3' ».

L'Humanité, 7 janvier 1953, « Quelques raisons du succès de Grand Concert », Gilbert Bloch.

L'Humanité, 30 mai 1953 « Neuf musiciens soviétiques bientôt à Paris ? ».

L'Humanité, 9 juin 1953, « Huit musiciens soviétiques à Paris », « David Oïstrakh et Lev Oborine à Paris ».

L'Humanité, 11 juin 1953, « La 1^{ère} journée du Concours international Marguerite Long – Jacques Thibaud. Le jeune violoniste soviétique R. Sobolevski a fait une grande impression sur le public », Georges Léon.

L'Humanité, 12 juin 1953, « 2^{ème} Journée de concours salle Gaveau », Georges Léon.

- L'Humanité*, 13 juin 1953, « Le concours Long-Thibaud. Finale disputée aujourd'hui par 8 sélectionnés dont Sobolevsky et N. Chkolnikova », Georges Léon.
- L'Humanité*, 15 juin 1953, « Triomphal succès des musiciens soviétiques au concours Long-Thibaud », Georges Léon.
- L'Humanité*, 16 juin 1953, « Les commentaires de la presse sur le triomphal succès de Nelly Chkolnikova », « Quelques raisons des succès des jeunes musiciens soviétiques », Gilbert Bloch ; « Les pianistes s'affrontent à leur tour salle Gaveau ».
- L'Humanité*, 17 juin 1953, « 40 pianistes restent en ligne au concours Marguerite-Long ».
- L'Humanité*, 19 juin 1953, « Pour "L'Humanité" David Oïstrakh évoque sa vie quotidienne », « Avant les deux concerts de Chaillot Kabalevski, Oïstrakh et Oborine au C.N.E. », « Au concours Marguerite Long remous dans le public après la décision du jury ».
- L'Humanité*, 22 juin 1953, « Finale mouvementée au concours Marguerite Long – Jacques Thibaud », Georges Léon.
- L'Humanité*, 25 juin 1953, « Le 29 juin à Chaillot avec David Oïstrakh Lev Oborine un très grand pianiste », « Dimanche, à Pleyel 2^e concert avec les lauréats du concours Long-Thibaud ».
- L'Humanité*, 27 juin 1953, « Triomphal succès de David Oïstrakh à Chaillot ».
- L'Humanité*, 29 juin 1953, « Le triomphal concert. David Oïstrakh au Palais de Chaillot », Georges Léon.
- L'Humanité*, 30 juin 1953, « La presse unanime rend hommage au talent de David Oïstrakh », « Nouveau triomphal succès hier soir à Chaillot. David Oïstrakh et Lev Oborine ».
- L'Humanité*, 1^{er} juillet 1953, « Après leur triomphe à Chaillot David Oïstrakh et Lev Oborine joueront ce soir à Lille. Dernier concert à Pleyel le 3 juillet », « Les jeunes virtuoses soviétiques à Bordeaux ».
- L'Humanité*, 3 juillet 1953, « David Oïstrakh et Lev Oborine à l'Opéra de Lille ».
- L'Humanité*, 8 juillet 1953, « Les adieux de Lev Oborine et de David Oïstrakh ».
- L'Humanité*, 19 août 1953, « David Oïstrakh "artiste du peuple" ».
- L'Humanité*, 3 septembre 1953, « Un très grand artiste disparaît Jacques Thibaud », Georges Soria.
- L'Humanité*, 5 septembre 1953, « Un hommage à Jacques Thibaud du grand violoniste soviétique David Oïstrakh ».
- L'Humanité*, 8 septembre 1953, « Un hommage des musiciens soviétiques à Jacques Thibaud ».
- L'Humanité*, 31 octobre 1953, « Festival Tchaïkovsky pour la rentrée du *Ballet de Cuevas* », Gilbert Bloch.

L'Humanité, 2 décembre 1953, « Un sensationnel festival de musique et de danse soviétiques ».

L'Humanité, 5 décembre 1953, « Igor Oïstrakh sera mardi au Palais de Chaillot ».

L'Humanité, 7 décembre 1953, « Prestiges et vertus du virtuose », Gilbert Bloch ; « Trois des artistes soviétiques arrivent ce matin à Paris ».

L'Humanité, 8 décembre 1953, « Première rencontre à Paris avec Igor Oïstrakh, Makarov et Zaria Dolhoukanova », Georges Léon.

L'Humanité, 9 décembre 1953, « Igor Oïstrakh a triomphé, hier soir, au Palais de Chaillot », Georges Léon ; « Les 17 artistes soviétiques sont maintenant à Paris ».

L'Humanité, 10 décembre 1953, « Au Théâtre Marigny, la chanteuse Zaria Doloukhanova a été ovationnée hier soir », Georges Léon.

L'Humanité, 11 décembre 1953, « Le Festival de danses et de musique soviétiques. Merveilleux spectacle de danses et de chants », Simone Téry ; « La voix de Zaria Doloukhanova », Georges Léon ; « Igor Oïstrakh jugé par la presse parisienne ».

L'Humanité, 12 décembre 1953, « Zaria Doloukhanova est une reine de ce pays où le peuple est roi », Simone Téry.

L'Humanité, 14 décembre 1953, « Rencontre au Lutétia avec les artistes soviétiques », « Le triomphe d'Igor Oïstrakh à la salle Pleyel », Georges Léon.

L'Humanité, 15 décembre 1953, « Samedi, avec Serge Obrastzov qui sera ce soir à la Comédie-Caumartin les Parisiens ont ri du rire russe », Simon Téry.

L'Humanité, 16 décembre 1953, « Ce soir, le Vel' d'Hiv' sera le cadre d'un éblouissant spectacle avec les danseurs les chanteurs et les musiciens soviétiques ».

L'Humanité, 17 décembre 1953, « Hier soir, dans un Vél' d'Hiv' enthousiaste. Éclatant succès des artistes soviétiques », Simone Téry ; « Le magnifique récital de Bela Davidovitch au Théâtre Marigny », Georges Léon.

L'Humanité, 23 décembre 1953, « Les marionnettistes français reçoivent Serge Obrastzov ».

L'Humanité, 25 décembre 1953, « Les marionnettes de Serge Obrastzov et celles d'Yves Joly se sont rencontrées à la maison de la Chimie », « Inoubliable soirée d'adieu des artistes soviétiques à Pleyel ».

L'Humanité, 26 décembre 1953, « Les artistes soviétiques ont quitté la France hier soir ».

L'Humanité, 28 décembre 1953, « Un beau cadeau de l'inaltérable amitié !
Quinze jours de chant, de danse et d'humour soviétiques », Gilbert Bloch.

L'Humanité, 6 janvier 1954, « La pianiste hongroise Annie Fischer qui jouera dimanche au Châtelet arrive aujourd'hui à Paris », Georges Léon.

- L'Humanité*, 8 janvier 1954, « Nelly Chkolnikova qui conquiert Paris cet été triomphe à Moscou », « Nouvelles retransmissions des récitals d'artistes soviétiques à la Radio les 27 et 28 janvier ».
- L'Humanité*, 9 janvier 1954, « C'est à Paris, à 13 ans que Annie Fischer a donné son premier concert. Elle jouera demain au Châtelet », Georges Léon.
- L'Humanité*, 11 janvier 1954, « Grand succès du festival de musique hongroise. Annie Fischer », Georges Léon.
- L'Humanité*, 19 janvier 1954, « Les Parisiens pourront sans doute applaudir bientôt ces gracieuses ballerines soviétiques ».
- L'Humanité*, 26 janvier 1954, « Trois récitals donnés à Paris par les artistes soviétiques seront radiodiffusés mercredi, jeudi et dimanche ».
- L'Humanité*, 27 janvier 1954, « Les ballets de Léninegrad à l'Opéra le 8 mai ».
- L'Humanité*, 3 février 1954, « Un des plus grands pianistes soviétiques vient à Paris dans quelques jours ».
- L'Humanité*, 6 février 1954, « Le grand pianiste soviétique Émile Guillels qui sera dans quelques jours à Paris remporta son premier triomphe à 15 ans ».
- L'Humanité*, 11 février 1954, « Le grand pianiste soviétique Émile Guillels est arrivé hier à Paris », Georges Léon.
- L'Humanité*, 13 février 1954, « Avant son concert de demain salle Pleyel Émile Guillels évoque pour vous quelques souvenirs parisiens », Georges Léon.
- L'Humanité*, 15 février 1954, « Hier soir, salle Pleyel Grand succès du récital Émile Guillels », Georges Léon.
- L'Humanité*, 18 février 1954, « La célèbre pianiste hongroise Annie Fischer revient à Paris ».
- L'Humanité*, 19 février 1954, « Émile Guillels, Michèle Boussinot, Aimé Doniat participeront dimanche à Pleyel à l'hommage à Stalingrad », F. G.
- L'Humanité*, 20 février 1954, « Un très grand artiste : Émile Guillels fait l'unanimité de la presse parisienne ».
- L'Humanité*, 24 février 1954, « Émile Guillels donnera un récital d'œuvres soviétiques modernes jusqu'à présent jamais exécutées en France ».
- L'Humanité*, 27 février 1954, « Immense succès du récital d'Émile Guillels à la salle Pleyel ».
- L'Humanité*, 1^{er} mars 1954, « Émile Guillels (magicien du piano) a connu à Pleyel un nouveau triomphe », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 3 mars 1954, « Le chanteur soviétique Ivan Petrov est arrivé à Paris ».
- L'Humanité*, 4 mars 1954, « Ivan Petrov à l'Opéra ».
- L'Humanité*, 5 mars 1954, « Ivan Petrov deux fois Prix Staline à 34 ans sera Boris Godounov ».
- L'Humanité*, 6 mars 1954, « Ivan Petrov triomphe à l'Opéra dans "Boris Godounov" ».

- L'Humanité*, 8 mars 1954, « Ivan Petrov inoubliable Boris Godounov », Gilbert Bloch ; « Quelques opinions de la critique sur Ivan Petrov ».
- L'Humanité*, 11 mars 1954, « Hier, réception à l'Opéra en l'honneur d'Ivan Petrov », « Dernier concert d'Émile Guillels mardi à Chaillot ».
- L'Humanité*, 15 mars 1954, « Ivan Petrov incomparable Méphisto à l'Opéra », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 16 mars 1954, « Brillante réception en l'honneur des artistes soviétiques ».
- L'Humanité*, 20 mars 1954, « Ces étoiles du ballet russe seront au Festival de Cannes ».
- L'Humanité*, 22 mars 1954, « Nelly Chkolnikova et Evgeny Malinine joueront demain soir au théâtre des Champs-Élysées ».
- L'Humanité*, 24 mars 1954, « Immense succès d'Ivan Petrov au Palais de Chaillot ».
- L'Humanité*, 25 mars 1954, « Ivan Petrov artiste soviétique », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 26 mars 1954, « Un émouvant et magnifique concert : celui de Nelly Chkolnikova et Evgeny Malinine au théâtre des Champs-Élysées », Georges Léon.
- L'Humanité*, 29 mars 1954, « Les ballets soviétiques présenteront à Paris un programme très riche et varié ».
- L'Humanité*, 31 mars 1954, « Découverte d'“Eugène Onéguine” » opéra favori des Soviétiques... et inconnu des Français », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 2 avril 1954, « En attendant le concert de Nelly Chkolnikova », « En avril, sur les écrans parisiens. En mai, sur la scène de l'Opéra. Les ballets soviétiques ».
- L'Humanité*, 5 avril 1954, « Dernier récital de Nelly Chkolnikova aux Champs-Élysées », Georges Léon.
- L'Humanité*, 21 avril 1954, « Un des grands succès du Festival de Cannes 1954 : “Étoiles de ballets russes” ».
- L'Humanité*, 22 avril 1954, « Ce soir, programme unique à Pleyel : “Étoiles de ballets russes” le film de Cannes qui réunit les plus beaux spectacles applaudis à Moscou et Léninegrad par les Comédiens-Français », R. B.
- L'Humanité*, 24 avril 1954, « Cette danseuse soviétique sera dans quelques jours à Paris ».
- L'Humanité*, 27 avril 1954, « Ninel Kourgapkina dansera bientôt à l'Opéra de Paris dans “Le cavalier de bronze” ».
- L'Humanité*, 28 avril 1954, « Première arrivée à Paris de danseurs et ballerines soviétiques ».

- L'Humanité*, 29 avril 1954, « Un livre de Galina Oulanova paraîtra à Paris en même temps qu'arrivera en France la plus illustre des ballerines soviétiques ».
- L'Humanité*, 30 avril 1954, « Un groupe de danseurs soviétiques arrivent ce soir au Bourget ».
- L'Humanité*, 3 mai 1954, « Les danseurs soviétiques sont depuis vendredi soir à Paris ».
- L'Humanité*, 4 mai 1954, « Roméo et Juliette répètent à l'Opéra », « À cinq jours de la grande première à l'Opéra. Entretien avec Serge Tchoulaki », Georges Léon.
- L'Humanité*, 5 mai 1954, « Galina Oulanova nous révèle les secrets de sa carrière », Gilbert Bloch, « Les comédiens-français qui jouaient hier "Horace" ont reçu la visite de danseurs et musiciens soviétiques », « Galina Oulanova et Lycette Darsonval se sont rencontrées à l'Opéra », « Plusieurs artistes du ballet soviétique étaient hier soir à la Comédie-Française », « Les artistes soviétiques au gala des "Amis de la danse" »,
- L'Humanité*, 6 mai 1954, « Ultimes entrechats des danseurs et danseuses soviétiques avant la grande première de lundi à l'Opéra », « Dans les salons du "continental" Galina Oulanova et le marquis de Cuevas ont sablé le champagne à l'amitié franco-soviétique ».
- L'Humanité*, 7 mai 1954, « Michel Tchoulaki directeur des ballets soviétiques à Paris : cette photo amuserait bien les habitants de Moscou », « En sortant de l'Auberge du cheval blanc Nathalia Doudinskaïa nous a parlé de la danse... sa vie », Georges Léon.
- L'Humanité*, 8 mai 1954, « Les étoiles de l'opéra de Paris étaient au Balcon et leurs camarades soviétiques sur la scène ».
- L'Humanité*, 10 mai 1954, « Ce soir à bureaux fermés... Premier lever de rideau sur les ballets soviétiques », Georges Léon.
- L'Humanité*, 19 mai 1954, « Suivez le guide... de l'Académie Charles-Cros ».
- L'Humanité*, 29 mai 1954, « 3.000 Berlinois ont applaudi les ballets soviétiques en présence de Wilhelm Pieck président de la République démocratique allemande ».
- L'Humanité*, 23 juin 1954, « Bruxelles a pu applaudir les danseurs soviétiques ».
- L'Humanité*, 24 août 1954, « Le grand pianiste soviétique Émile Guillels viendra le mois prochain à Besançon ».
- L'Humanité*, 20 septembre 1954, « Les comédiens-français qui jouèrent en U.R.S.S. offrent aux danseurs soviétiques deux tableaux en signe de reconnaissance et d'amitié ».
- L'Humanité*, 2 novembre 1954, « Étoiles du Ballet Russe », Georges Léon.

- L'Humanité*, 15 novembre 1954, « Première boursière française du gouvernement soviétique la violoniste Michèle Boussinot pensionnaire du Conservatoire de Moscou ».
- L'Humanité*, 20 novembre 1954, « Succès triomphal des ballets moscovites du “Berezka” à Bruxelles ».
- L'Humanité*, 23 novembre 1954, « David Oïstrakh : “Le rideau de fer est américain” ».
- L'Humanité*, 24 novembre 1954, « Le pianiste soviétique Émile Guillels est à nouveau l’hôte de Paris ».
- L'Humanité*, 25 novembre 1954, « Nina Emilianova jouera ce soir au Conservatoire de Paris ».
- L'Humanité*, 3 décembre 1954, « Émile Guillels et André Cluytens ».
- L'Humanité*, 2 février 1955, « Le grand violoniste soviétique Léonide Kogan sera pour la première fois à Paris le 14 février à Chaillot ».
- L'Humanité*, 12 février 1955, « En transit à Paris l’année dernière le célèbre violoniste soviétique Léonide Kogan jouera lundi soir à Chaillot », Georges Léon.
- L'Humanité*, 14 février 1955, « Un grand violoniste Léonide Kogan jouera ce soir à Chaillot ».
- L'Humanité*, 15 février 1955, « Hier soir au Palais de Chaillot un très grand violoniste Léonide Kogan s’est révélé aux Parisiens », Georges Léon.
- L'Humanité*, 17 février 1955, « Léonide Kogan à Toulouse ».
- L'Humanité*, 19 février 1955, « Accord parfait de la critique et du public : Léonide Kogan est un très grand violoniste ».
- L'Humanité*, 26 février 1955, « Léonide Kogan prépare son deuxième récital ».
- L'Humanité*, 28 février 1955, « Léonide Kogan reçu par la Commission musicale de France-U.R.S.S. ».
- L'Humanité*, 2 mars 1955, « Léonide Kogan à Nancy ».
- L'Humanité*, 4 avril 1955, « Deux musiciens français en U.R.S.S. ».
- L'Humanité*, 30 mai 1955, « Les lauréats du Concours international de violon “Reine Élisabeth” ».
- L'Humanité*, 31 mai 1955, « Au Palais de Chaillot le 14 juin l’illustre pianiste soviétique Émile Guillels donnera un unique concert ».
- L'Humanité*, 15 juin 1955, « Ce matin s’ouvre salle Gaveau le 6^e concours international Marguerite Long – Jacques Thibaud », Georges Léon.
- L'Humanité*, 16 juin 1955, « Le concours Marguerite Long – Jacques Thibaud ».
- L'Humanité*, 17 juin 1955, « Émile Guillels triomphe à Chaillot », Georges Léon, « Le concours Marguerite Long – Jacques Thibaud », « La joie de vivre de Marguerite Long », Georges Léon.
- L'Humanité*, 18 juin 1955, « Le grand Prix Jacques Thibaud sera décerné aujourd’hui », Georges Léon.

- L'Humanité*, 20 juin 1955, « Devy Erlih Grand Prix Jacques - Thibaud », Georges Léon.
- L'Humanité*, 22 juin 1955, « 27 pianistes au 2^e tour du concours Marguerite Long », Georges Léon.
- L'Humanité*, 24 juin 1955, « Le concours Marguerite Long », Georges Léon.
- L'Humanité*, 27 juin 1955, « Pas de grand prix Marguerite Long. Bachkirov et Ringeissen seconds grands lauréats », Georges Léon.
- L'Humanité*, 29 juin 1955, « Distribution des prix Marguerite Long - Jacques Thibaud », Georges Léon.
- L'Humanité*, 30 juin 1955, « Récital franco-soviétique salle Gaveau ».
- L'Humanité*, 4 juillet 1955, « Trois concerts, six lauréats », Georges Léon.
- L'Humanité*, 21 juillet 1955, « Un récital de la violoniste polonaise Wanda Wikomirska ».
- L'Humanité*, 30 juillet 1955, « Un éventail de bonne humeur. Les ballets de l'Étoile », Georges Léon.
- L'Humanité*, 1^{er} août 1955, « Yehudi Menuhin à Moscou... David Oïstrakh à New-York ».
- L'Humanité*, 22 août 1955, « Le récital Samson François », Georges Léon.
- L'Humanité*, 13 septembre 1955, « À l'Étoile et aux Champs-Élysées. Ballets », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 11 février 1956, « La rencontre de deux grands violoncellistes ».
- L'Humanité*, 13 février 1956, « Avant son récital de vendredi prochain salle Gaveau, le grand violoncelliste soviétique Rostropovitch était samedi au Conservatoire », Georges Léon.
- L'Humanité*, 15 février 1956, « Rostropovitch et ses pairs », Georges Léon.
- L'Humanité*, 20 février 1956, « Rostropovitch a tenu une gageure à la salle Gaveau », Georges Léon.
- L'Humanité*, 27 mars 1956, « David Oïstrakh s'est confirmé le plus grand violoniste vivant », Georges Léon.
- L'Humanité*, 28 mai 1956, « Les Ballets de Moscou à Paris du 11 juin au 11 juillet », « Préparatifs pour Paris au théâtre Stanislavski de Moscou. Une interview exclusive du Maître de Ballet Vladimir Bourmeister ».
- L'Humanité*, 29 mai 1956, « Le violoniste soviétique Léonide Kogan vient à Paris révéler un concerto inédit de Vivaldi ».
- L'Humanité*, 4 juin 1956, « Le violoniste soviétique Léonide Kogan ou le triomphe de la technique et du goût », Georges Léon.
- L'Humanité*, 9 juin 1956, « Hier au foyer du Châtelet. Première rencontre entre Paris et les danseurs soviétiques ».
- L'Humanité*, 11 juin 1956, « Pleins feux sur les Étoiles soviétiques ».
- L'Humanité*, 12 juin 1956, « Première étincelante hier soir au Châtelet ».

- L'Humanité*, 13 juin 1956, « Le “Lac des cygnes” par le ballet Stanislavski », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 23 juin 1956, « Les danseurs soviétiques déjeunent avec les critiques parisiens ».
- L'Humanité*, 25 juin 1956, « Découverte du Ballet Soviétique avec la troupe Stanislavski », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 29 juin 1956, « Les ballets soviétiques au Châtelet “Les Rives du bonheur” », Gilbert Bloch.
- L'Humanité*, 2 juillet 1956, « “Festival de ballets soviétiques”, au Studio 43 ».
- L'Humanité*, 5 juillet 1956, « Les Étoiles Soviétiques ont fait danser celles du Marquis de Cuevas », Georges Léon.
- L'Humanité*, 20 août 1956, « Les Ballets du Grand Théâtre de Moscou viendront l’an prochain à Paris... », Georges Léon.
- L'Humanité*, 24 août 1956, « Pablo Casals au Festival de Prades », Georges Léon.
- L'Humanité*, 1^{er} septembre 1956, « Grande danseuse de la musique française moderne Nathalie Trouhanova est morte à Moscou ».
- L'Humanité*, 1^{er} octobre 1956, « Fièvre à Covent Garden. Les Ballets du Grand-Théâtre de Moscou arrivent ».
- L'Humanité*, 3 octobre 1956, « “Première” soviétique ce soir à Londres ».
- L'Humanité*, 4 octobre 1956, « Première à Londres hier soir des ballets soviétiques », Samuel Lachize.
- L'Humanité*, 5 octobre 1956, « Enthousiasme dans la presse britannique après la première représentation du ballet Bolchoï », Samuel Lachize.
- L'Humanité*, 12 octobre 1956, « Pablo Casals : quatre-vingts ans. Cent violoncelles pour un anniversaire », Georges Léon.

L'Humanité-dimanche

- L'Humanité-dimanche*, 7 novembre 1948.
- L'Humanité-dimanche*, 13 novembre 1949, « Antoine et Antoinette dansent aux ballets des Champs-Élysées », Guy Leclerc.
- L'Humanité-dimanche*, 28 octobre 1951, « Katherine Dunham fait sa rentrée au Théâtre des Champs-Élysées ».
- L'Humanité-dimanche*, 11 novembre 1951, « Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas ».
- L'Humanité-dimanche*, 25 novembre 1951, « Pour satisfaire le public parisien Katherine Dunham a remanié son spectacle en un temps record », Gilbert Bloch.
- L'Humanité-dimanche*, 16 décembre 1951, « “La danse au service du peuple” mot d’ordre de Paul et Mathilde Dougnac et de toute leur activité ».

- L'Humanité-dimanche*, 14 décembre 1952, « Le grand concert ».
- L'Humanité-dimanche*, 14 juin 1953, « Trois prestigieux ambassadeurs de l'art soviétique à Paris », Gilbert Bloch.
- L'Humanité-dimanche*, 21 juin 1953, « Une heure avec la violoniste soviétique Nelly Chkolnikova. Premier grand prix du concours international Jacques Thibaud », Georges Léon.
- L'Humanité-dimanche*, 19 juillet 1953, « Musiciens en voyage... Maîtres et disciples soviétiques à travers la France », « De Bruay-en Artois à marseille avec des virtuoses polonais », Georges Léon.
- L'Humanité-dimanche*, 6 septembre 1953, « La mort de Jacques Thibaud ».
- L'Humanité-dimanche*, 6 décembre 1953, « Le violoniste Igor Oïstrakh et la presse britannique », « Le violoniste Oïstrakh. La danseuse uzbek Gayla Izmailova ».
- L'Humanité-dimanche*, 13 décembre 1953, « Galina Ismaïlova apporte à Paris les danses d'un Ouzbékistan qu'elle n'a pas connu », D.D.
- L'Humanité-dimanche*, 27 décembre 1953, « Quand Serge Obratzov directeur du Théâtre des Marionnettes de Moscou parle d'art à ses collègues français », Samuel Lachize.
- L'Humanité-dimanche*, 14 mars 1954, « Ivan Petrov à l'Opéra ».
- L'Humanité-dimanche*, 21 mars 1954, « Claude Roy a écouté pour vous Émile Guillels »
- L'Humanité-dimanche*, 4 avril 1954, « En mai à l'Opéra ».
- L'Humanité-dimanche*, 11 avril 1954, « Les Maîtres du ballet russe passe dans une salle parisienne ».
- L'Humanité-dimanche*, 9 mai 1954, « La dernière répétition des Ballets Soviétiques », Claude Roy.
- L'Humanité-dimanche*, 21 novembre 1954, « Jeune femme des Épinettes Michèle Boussinot passera un an au Conservatoire de Moscou ».
- L'Humanité-dimanche*, 15 mai 1955, « La semaine culturelle. La création chorégraphique avec : Janine Monin, Igor Fosca, Youra Loboff, Gayle Spear gala présenté par les J.M.F. », J. Laisney.
- L'Humanité-dimanche*, 27 mai 1956, « Il y a quarante-sept ans tout juste Paris tombait amoureux des danseuses russes », R. L.
- L'Humanité-dimanche*, 10 juin 1956, « Quarante-sept ans après... Les Ballets russes à Paris ».
- L'Humanité-dimanche*, 17 juin 1956, « Elles sont les élèves (lointaines) de Marius Petipa ».
- L'Humanité-dimanche*, 8 juillet 1956.

La Pravda

La Pravda, 2 avril 1937.

La Vie Ouvrière

La Vie Ouvrière, 22 au 28 décembre 1953.

La Vie Ouvrière, 11 au 17 mai 1954, « Enchantement des ballets soviétiques ».

La Vie Ouvrière, 18 au 24 mai 1954, « Les parisiens ne verront pas les ballets soviétiques ».

La Vie Ouvrière, 26 juin au 2 juillet 1956, « Les ballets soviétiques ont retrouvé Tchaïkovsky », Pierre Delmotte.

Les Lettres françaises

Les Lettres françaises, 30 septembre 1944, « Malaise chez les musiciens ».

Les Lettres françaises, 16 décembre 1944, « Le souvenir de Serge de Diaguilew », Georges Auric.

Les Lettres françaises, 27 octobre 1945, « Les ballets des Champs-Élysées », Roland-Manuel.

Les Lettres françaises, 1^{er} février 1946, « Le Lac des cygnes », Georges Auric.

Les Lettres françaises, 30 octobre 1947, « Rentrée civile d'un dieu de la musique : Jascha Heifetz », Laurence Audrey.

Les Lettres françaises, 13 novembre 1947, « On dansera ce soir à la République et aux Champs-Élysées », J. Silvant.

Les Lettres françaises, 4 décembre 1947, « Les ballets de Monte-Carlo à l'Alhambra ». J. S.

Les Lettres françaises, 21 juillet 1949, « Le gala de la danse », Victoria Achères.

Les Lettres françaises, 20 octobre 1949, « Le ballet de Monte-Carlo », Victoria Achères.

Les Lettres françaises, 3 novembre 1949, « Ginette Neveu », Henriette Roget.

Les Lettres françaises, 1^{er} décembre 1949, « Du "Tricorne" au "Peintre et son modèle". Un pas à côté plutôt qu'un pas en avant », Victoria Achères.

Les Lettres françaises, 19 janvier 1950, « À la recherche des voies nouvelles de la musique et de la danse », Henri-Jacques Dupuy.

Les Lettres françaises, 11 mai 1950, « Les Théâtres nationaux », Victoria Achères.

Les Lettres françaises, 8 juin 1950, « À Prades Pablo Casals qui se tait tant que parle Franco, est sorti de sa retraite pour faire entendre J.-S. Bach », Hélène Jourdan-Morhange.

Les Lettres françaises, 22 juin 1950, « Les Ballets Lambert », Victoria Achères.

- Les Lettres françaises*, 21 décembre 1950, « L. Oborine, W. Jampolski et I. Bezrodni ou la musique soviétique à Paris », Renaud de Jouvenel.
- Les Lettres françaises*, 28 décembre 1950, « Le C.N.E. reçoit les deux artistes soviétiques : L. Oborine et I. Bezrodni », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 28 juin 1951, « Un grand prix international de violon sous le signe de la paix », Jo Heifetz.
- Les Lettres françaises*, 15 novembre 1951, « La Damnée de Walter Gore », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 13 décembre 1951, « Le prisonnier du Caucase », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 18 au 25 décembre 1952, « Concours international de violon Wieniawski », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 25 décembre 1952 au 1^{er} janvier 1953, « Palmarès Wieniawski », « Le Grand Concert. Deux heures à l'Opéra de Moscou », Josette Daix.
- Les Lettres françaises*, 5 au 12 février 1953, « Le Grand Concert », René Jouglet.
- Les Lettres françaises*, 11 au 18 juin 1953, « David Oïstrakh est à Paris ».
- Les Lettres françaises*, 18 au 25 juin 1953, « En écoutant David Oïstrakh », Paul Grangeon ; « Un concours brillant et juste », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 25 juin au 2 juillet 1953, « Moins brillant et moins juste », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 2 au 9 juillet 1953, « Le miracle David Oïstrakh », Hélène Jourdan-Morhange ; « Rencontre des musiciens », Jean Gandrey-Réty.
- Les Lettres françaises*, 9 au 16 juillet 1953, « Regrets et rétrospectives », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 10 au 17 septembre 1953, « Notre Jacques Thibaud », Hélène Jourdan-Morhange ; « Le Monde musical en deuil ».
- Les Lettres françaises*, 16 au 23 octobre 1953, « Le concert des Maîtres de l'Art russe », Louis Durey.
- Les Lettres françaises*, 19 au 26 novembre 1953, « Traditionalisme contre tradition », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 10 au 17 décembre 1953, « Tel père, tel fils... Igor Oïstrakh », Hélène Jourdan-Morhange ; « Brève rencontre... », Paul Grangeon.
- Les Lettres françaises*, 17 au 24 décembre 1953, « Voici pourquoi Igor Oïstrakh joue si bien... », Hélène Jourdan-Morhange ; « Pourquoi Doloukhanova chante si bien... », Irène Joachim ; « Voici pourquoi Obrastzov vous fait rire... », Hélène Abraham ; « Russes, cosaques et ouzbeks au Théâtre de Paris ou le vertige de la danse », Victoria Achères ; « Comment on devient tambourinaire », Yves Benot.

- Les Lettres françaises*, 24 au 31 décembre 1953, « La Sonate à Kreutzer de Beethoven », Paul Grangeon.
- Les Lettres françaises*, 14 au 21 janvier 1954, « Encore une révélation ! Annie Fischer », Hélène Jourdan-Morhange, « Diaghilev était aussi critique d'art », Catherine Valogne.
- Les Lettres françaises*, 18 au 25 février 1954, « Émile Guillels à Paris », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 4 au 11 mars 1954, « Émile Guillels ou l'égalité dans la perfection », Hélène Jourdan-Morhange ; « Guillels au C.N.E. ».
- Les Lettres françaises*, 11 au 18 mars 1954, « Ivan Petrov : Un Boris sans pareil », Paul Grangeon.
- Les Lettres françaises*, 18 au 25 mars 1954, « Ivan Petrov. Un grand Méphisto qui conduit le bal », Jean Gandrey-Réty ; « Vlado Perlemuter », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 1^{er} au 8 avril 1954, « Hommage à J. Thibaud par les jeunes lauréats soviétiques », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 8 au 15 avril 1954, « La sereine tranquillité de Nelly Chkolnikova », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 15 au 22 avril 1954, « Les étoiles du ballet russe », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 29 avril au 6 mai 1954, « Galina Oulanova, en route pour Paris. "Comment j'ai appris mon métier..." », Galina Oulanova.
- Les Lettres françaises*, 6 au 13 mai 1954, « La danse décomposée par Galina Oulanova », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 30 septembre au 7 octobre 1954, « Le Sadler's Wells Ballet à l'Opéra », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 4 au 11 novembre 1954, « Étoiles des ballets russes », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 17 au 24 février 1955, « Leonid Kogan à Chaillot », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 10 au 17 mars 1955, « Léonid Kogan ou la maîtrise de l'archet », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 17 au 24 mars 1955, « Premiers jours à Varsovie », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 24 au 31 mars 1955, « Le Concours Chopin à Varsovie », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 23 au 30 juin 1955, « Le concours Jacques Thibaud-Marguerite Long », Hélène Jourdan-Morhange.

- Les Lettres françaises*, 30 juin au 7 juillet 1955, « Au Concours Marguerite Long – Jacques Thibaud ».
- Les Lettres françaises*, 17 au 23 novembre 1955, « Une performance d'Arthur Rubinstein ».
- Les Lettres françaises*, 24 au 30 novembre 1955, « Retour d'Ivan Pétrov », Jean Gandrey-Réty.
- Les Lettres françaises*, 23 au 29 février 1956, « Rostropovitch », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 29 mars au 4 avril 1956, « Oïstrakh à Paris », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 7 au 13 juin 1956, « Un grandissime violoniste », Hélène Jourdan-Morhange.
- Les Lettres françaises*, 14 au 20 juin 1956, « Léonid Kogan aux Champs-Élysées », « Ballets russes au Châtelet. De la "Première" de mai 1909 à celle de juin 1956 », Maurice Lehmann.
- Les Lettres françaises*, 21 au 27 juin 1956, « Les ballets soviétiques », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 28 juin au 4 juillet 1956, « Deux ballets qui ne se ressemblent pas », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 5 au 11 juillet 1956, « Ballets soviétiques », Victoria Achères.
- Les Lettres françaises*, 18 au 24 octobre 1956, « Les 80 ans de Pablo Casals », Hélène Jourdan-Morhange.

Literatournaïa Gazeta

Literatournaïa Gazeta, 24 avril 1952, « Le Ballet et l'Actualité », Igor Moïsseïev.

Regards

- Regards*, 15 février 1945, « Roland Petit va danser "Guernica" », Yves Bonnat.
- Regards*, 1^{er} mars 1945, « The Sadlers Wells Ballet vient danser à Paris ».
- Regards*, 11 juillet 1947, « Héritière de la Pavlova la danseuse de la Mort du Cygne Ludmilla Tcherina a cherché un sosie, elle a trouvé une marionnette ».
- Regards*, 13 octobre 1949, « Aux ballets de Monte-Carlo. On parle des langues différentes mais on danse d'un même cœur », Yves Bonnat.
- Regards*, 18 novembre 1949, « Le ballet d'Elsa Triolet », Yves Bonnat.
- Regards*, 1956, « Le Lac des Cygnes retrouve Paris ».

Sovietskoïe Isskoustvo

Sovietskoïe Isskoustvo, 12 juin 1951.

Autres références

JOUVENEL Renaud (de), mars 1951, « Le “Chant des forêts” de Chostakovitch et la musique soviétique » in *La Nouvelle Critique*, n° 24, p. 92-99.

LEMAIRE Frans C., 2004, *La Musique du xx^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Fayard, Paris, 521 p.

LÉON Georges, mai 1954, « “Le Concert des Maîtres de l’art” » in *La Nouvelle Critique*, n° 55, p. 255-261.

SORIA Georges, août-septembre 1954, « Les échanges culturels avec le monde socialiste » in *Cahiers du communisme*, n° 8-9, p. 1028-1040.

Subculture Movements and the Multi-faceted Nature of Resistance: when Dissidence Starts by Wearing Green Socks

Milàn Czerny

► **To cite this version:**

Milàn Czerny. Subculture Movements and the Multi-faceted Nature of Resistance: when Dissidence Starts by Wearing Green Socks. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles). hal-03200447

HAL Id: hal-03200447

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200447>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Subculture Movements and the Multi-faceted Nature of Resistance: when Dissidence Starts by Wearing Green Socks

Milán CZERNY

In November 2018, the underground Russian rapper “Husky” was filmed climbing and rapping atop a car after one of his concerts was canceled without explanation. “Husky” was sentenced to 12 days in jail for hooliganism.¹ This video was widely shared on social media by dissidents opposing the “culture war” waged by the Kremlin. Vladimir Putin’s regime restricts what constitutes “acceptable entertainment” in Russia. The rapper became a symbol of opposition to censorship: a concert in his support was staged and leaders of the opposition such as Alexei Navalny attended.

This event highlights how an artist can cross a thin line: cultural productions from sub-culture groups can turn into a form of resistance against an authoritarian regime. We tend to define dissidence in authoritarian regimes by marking a clear-cut Manichean division between the authorities and protesters. However, an analysis of subculture and underground movements, defined as alternatives to dominant cultural patterns set forward by authorities, highlights the multidimensionality of resistance. For Alexei Yurchak, subculture groups are not necessarily opposing authoritarian regime, but they can perform “parallel” practices to the ones promoted by authoritarian States, through music, style or dress.² Their behaviors are within and outside of society at once, as their actions are in relation, one way

1. MACFARQUHAR, 2018.

2. YURCHAK, 2013.

or another, with the officially-promoted cultural patterns. Sub-culture members revendicate alternatives ways of thinking to the hegemonic cultural practices imposed by authorities. Subculture groups strive to create spheres of freedom not necessarily directed frontally against authorities but not entirely controlled by it either. Still, an authoritarian regime is likely to aim at certain degrees of control over counter-culture movements as the latter seek greater freedom. Authorities shaping dominant culture form can appropriate themselves elements originally from subculture groups to enhance their legitimacy. As such, the relations between officially promoted cultural forms of expression and the manifestations of grass-root-driven culture are fluid and subject to continuous process of negotiation.

Three successive counterculture movements have emerged in Russia since the “Thaw,” a period marking the birth of the first significant youth informal social movement: the “stilyagi” [hipsters] of the 1950s, the rockers of the 1980s and the punks in the 2010s. Three films produced in these last ten years have addressed these three successive underground musical movements: Valery Todorovsky’s, 2008, musical film *Stilyagi* [The Hipsters], Kirill Serebrenikov’s, 2018, *Leto* [Summer] and the documentary *Pussy Riot: A Punk Prayer* released in 2013. The three films represent successive generations of young people united in their will to “be different,” to distinguish themselves from the mass and express creativity through music, clothes, argot, ritual. They reflect the existence of a spectrum of resistance and the various forms dissidence can take, from styles to direct actions aimed at social changes. As such, an analysis of *Stilyagi*, *Leto* and *Pussy Riot: A Punk Prayer* will permit to investigate the ways creativity can become a political statement.

We must however underline the noticeable difference between *Stilyagi* and *Leto*, which are fictional productions, and *Pussy Riot: A Punk Prayer* a documentary which recount the trial that sentenced three members of the Pussy Riot band to two years in a penal colony. A clear distinction must be kept in mind between the lived sufferings of the punk Pussy Riots activists and the mere representation of the persecutions of rockers and hipsters. However, this article argues that these three productions resonates in comparable ways in current-day Russia. The political climate under the leadership of Vladimir Putin led Todorovsky and Serebrenikov to reflect on Soviet sub-culture groups in their films while, at the same time, the Pussy Riots were opposing in the reality the Kremlin’s cultural policy. This cultural policy, which is defined by David Throsby as “the promotion or prohibition of cultural practices or values by governments, corporations, other institutions and individuals” to reinforce the legitimacy of rulers, stands in opposition to sub-culture

movements.³ Hence, the three productions can be put in a dialogue to further our understanding of the meanings and values of counter-culture movements in an authoritarian state.

This article will ask how cinema can permit to shed light on the perpetual renegotiation between a dominant culture, imposed by an authoritarian regime, and a sub-culture, originating from grass-roots movements, which can be tolerated or repressed? I will argue that these three films advocate for greater freedom through the representation of sub-culture movements and underline the multi-faceted nature of resistance. After a short presentation of the three productions, I will highlight the creativity of the three subcultures movements and the ways they are represented in the films. Subculture groups cultivate their differences from the imposed cultural forms of authorities. It leads them to reflect on the dominant culture and develop creative behaviors. I will then move on to analyze the struggle over history taking place in *Stilyagi*, *Leto* and *Punk Prayer*. The productions echo current issues in Russia and reflect upon various epochs from a contemporary point of view. They underline the intemporal need for freedom and advocate emancipation from cultural patterns controlled by authorities within an historical context. Finally, I will turn to the relations of the young musicians to the authorities to underline the shifting boundaries of what is deemed as tolerable by the government.

Presentation

Set in 1955, after the death of Stalin but before Krushchev's secret speech, *Stilyagi* reflects upon the first notable subculture movement that emerged in USSR. It depicts "stilyagi," young hipsters from the Soviet elite, exposed to western music, style and dance, trying to express themselves in a society composed of "squares," homogenized citizens forming a gray masse. The minimal plot focuses on Mels, a young boy named after Marx, Engels, Lenin, Stalin, making his way from a communal apartment inhabited by the proletariat to the world of the stilyagi. The technicolor palate of the film permits to mark a clear-cut binary division between the Soviets, following the inhibiting officially promoted way of life, and the stilyagi wearing bright color clothes. It is a light-hearted musical which reads at first as a farce, destined for a mass audience and devoid of all critical weight. The film acquired a cult status in Russia and was supported by state-controlled television channels, *PervyiKanal* and *Rossia*.

3. THROSBY, 2010, p. 8.

However, an analysis that goes beyond the Disney-like songs and non-diegetic cartoon captions permit to uncover a genuine countercultural movement, striving for greater liberty. The director of *Stilyagi*, Valery Todorovsky draw parallels between the stilyagi of the 1950s and the Soviet rock of groups of the 1980s by incorporating songs from the *Perestroika* period. In fact, there are great similarities between *Stilyagi* and *Leto*, a film released in 2018 focusing on the early career of Viktor Tsoi, the rock legend of the 1980s, and his band “Kino.” Rock played a significant role in the youth counterculture of the early 1980s, a period marked by the emergence of antiestablishment discourses, conveyed notably through music. In the 1980s, Viktor Tsoi, the protagonist of *Leto*, called for radical political changes and became the leader of youth dissidence for creating the “anthem” of the Perestroika: “My zhdem peremen” (We are waiting for changes).⁴

Leto is a musical in black and white punctuated by occasional hot burst of colorful handwritten drawings. It is a graceful, poetic film celebrating the energy of youths in a period where freedom seemed attainable. The representation of this hope in emancipation clashes with the context of production of *Leto*, giving to the film its deeper significance. Kirill Serebrenikov, the film director, was detained in house-arrest for more than a year on fraud charges, a sentence that many Russian actors denounced as political motivated. As such, the film had a very restricted distribution in Russia, despite winning an award at the Cannes Film Festival in 2018.⁵

The documentary *Pussy Riot- A Punk Prayer* released in 2013 also faced censorship in Russia. It was destined to western audience and received a special award at the 2013 Sundance Festival for its “punk spirit.”⁶ As for *Leto* and *Stilyagi*, the will to advocate for greater freedom through music is at the center of the Pussy Riot feminist punk band. The Russian-British documentary *Pussy Riot- A Punk Prayer* follows three activists of the Pussy Riot group, judged after they erupted singing and wearing bright color balaclavas into “Moscow’s Cathedral of Christ the Savior” to denounce the links between Putin and the Orthodox Church. As such, despite differences in the public targeted, mass Russian audiences for *Stilyagi*, and western intellectual spheres for *Leto* and *Pussy Riot: A Punk Prayer*, the three productions are united in their will to underline the value of freedom.

4. KAGANOVSKY, 2014.

5. WILKINSON, May 11, 2018.

6. *The Hollywood Reporter*, 26th January, 2013.

The creativity of subculture groups

The three films display members of subculture groups, characterized by their desire for creativity, non-conformity, their will to challenge dominant cultural norms and propose alternative scheme to ones imposed by authorities. Creativity is a mark of freedom, as stated by *Leto's* scriptwriter in an interview for *Current Time*, the Russian-language network affiliated to *Radio Free Europe*: “our film is about the spirit of creative freedom in condition of repression.”⁷ This is not to say that the various creative patterns deployed by subculture groups are all equally directly opposing the authorities. They create a spectrum of resistance, some of their behaviors consist in more confrontational approach to cultural patterns promoted by the authorities while some elements originating in subculture groups can be tolerated.

Sociologists of the Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) identified style as a significant component of sub- and counter-culture expressions.⁸ They determined four dimensions of counter-cultural movements: style, dress, music, ritual, and argot. Together these elements generate a great deal of creativity that we can find in the three films. Hipsters of *Stilyagi*, rockers in *Leto* and the Pussy Riots are characterized by their creativity, first of all as musicians, but equally in their behaviors and will to create new norms.

The *stilyagis* are recognizable by their bright clothes and their hair-style, they listen to jazz and rock, they dance the “boogie-woogie” and they renamed their meeting-point as “Broadway,” a meaningful geographical renaming at the time of the Cold War. Similarly, rockers in *Leto* stand out of the crowd by wearing jean jackets and sunglasses. Members of the bands have long hair, marking their opposition to young soldiers required to have shorter hair as they were sent to Afghanistan for the war in the eighties, as displayed in the film. *Leto* and *Stilyagi* highlight that counter-cultural movements engage in various activities to differentiate themselves from cultural norms imposed by authorities.

Similarly, in real-life, Pussy Riots also make sure to be noticed and distinguished from the masses by wearing fluo balaclavas and tights when they play loud punk-rock. The feminist activists explained their look during trial: the bright colors of their clothes are a way to distance themselves from criminals often portrayed wearing dark balaclavas. They wish to bring joy, be identifiable around the world and create a political satire of the regime as their clothes are entertaining.

7. DAVLETGILDEEV, April 19, 2018.

8. WILLIAMS, 2007.

There is a creative reflection behind their style, the choice of their apparel. Their “inappropriate clothing” was mentioned during the trial as an additional charge against the activists, proving that adopting creative styles different from the rest of the population can represent a form of resistance to authoritarianism.

The creativity of the *stilyagis* and rockers may seem to be merely an imitation of Western cultural patterns. They employ English words and are attracted by American culture, but they do not merely copy their western counterparts. For instance, *Stilyagi* displays “a true Soviet invention” brought about by “a combination of a lack of raw materials and pure ingenuity:” western records were copied on X-ray plates by *stilyagis*.⁹ This “independent technology” conferred to these homemade records their name: rock on bones.¹⁰ Similarly, Soviet rockers in *Leto* are influenced by western rockers such as David Bowie or T-Rex but they reinterpret songs by translating lyrics. Rockers must play with words and adapt western songs to make sense of them in the Soviet environment. This is an overly creative exercise which creates bridges between the Western and the Eastern bloc. It consists of a resistance to the framework of the Cold War, opposing two sides, as exemplified by Reagan’s speech pronounced in 1983 to denounce the USSR as an “evil empire.”¹¹

The last form of freedom represented is related to the very bodies of the subculture group members. *Stilyagis*, rockers in *Leto* and the Pussy Riots are characterized by their sexual freedom: they challenge sexual Soviet social norms. One *stilyagi* is openly gay, the hipsters multiply lovers and they have sexual relations before getting married. Similarly, in *Leto*, young people dance naked around the fire, stripping of clothes and norms to advocate greater freedom. Mike Naumenko, a Soviet rock star, tolerates that the musician he is mentoring, Viktor Tsoi, sleeps with his wife. Pussy Riots advocate feminist and LGBTQ rights, in opposition to the Russian legislation restricting “propaganda of nontraditional sexual relations.”¹²

As such, “nontraditional” sexual behaviors and oppositional art can be strong weapons in the hands of subculture groups, manifesting their desire for freedom through creation and deconstruction of societal norms. The three generations of sub-cultures members take aim at the monolithic tendency of the Soviet society. Todorovsky explained why he portrayed the generation of the *stilyagi* in his film: “they walk against everyone and in green socks” to oppose those who “merge into

9. KAGANOVSKY, 2014.

10. YURCHAK, 2013.

11. REAGAN, 1983.

12. *Moscow Times*, March 30, 2018.

one mass,” “all sorts of *Nashi*¹³ and the like.”¹⁴ As such, through *Stilyagi*, Todorovsky expressed his opposition to nationalist groups seeking to homogenize society. Resistance to authoritarian control on norms, behaviors, style and sexual practices can take diverse forms confronting the regime at various degrees: wearing “green socks,” hairstyle, having homosexual relations or wearing fluo balaclavas.

Nostalgia as a tool of freedom

Stilyagi and *Leto* received mixed reviews in the Russian press. Criticisms were not directly aimed at the representation of “deviant” behaviors but rather questioned the historical accuracy of the films. This highlights the conflict over historical memories of the USSR in modern-day Russia as Vladimir Putin “reinvented historic narratives of the Soviet period to advance the notion of Russia’s enduring greatness and foster a sense of patriotism.”¹⁵ The creation of myths around the Soviet period in contemporary Russia takes place through the promotion of certain cultural practices, exemplified by the reinstatement of the Soviet national anthem under Putin’s first term, at the expense of others. *Stilyagi* and *Leto*, by representing Soviet subculture groups and by stressing the repressions conducted by Soviet authorities, promote freedom in their construction of alternatives to the Kremlin’s rewriting of history.

The local newspaper of the Stavropol region, *Stavropolskaya Pravda*, denounced the “excessively ideological” representation of the 1950s in *Stilyagi* as “the authors of the film were at that time, of course, not yet born.”¹⁶ The author of this article does not “remember the people in the dark-brown clothes as they are shown in the film” and points out to the perfumes and sundresses worn by her mother. Similarly, *Lady.mail.ru*, a Russian tabloid, questioned readers: “Were the 50s like in *Stilyagi*?”¹⁷ In *Leto*’s case, Boris Grebenshchikov, a rocker of the 1980s in the USSR, denounced, in an interview for the largest Russian news agency “Tass,” the “pure lie from the beginning to the end” that constitute the film which “make everything hundred times worse than it really was” as rockers “were

13. *Nashi* was a political youth movement supported by the Kremlin. See MIJNSSEN, 2014.

14. KAGANOVSKY, 2014.

15. NIKOLAYENKO, 2008.

16. LARIONOVA, 23 January 2009.

17. KORZINA, 4th February 2009

free.”¹⁸ Russian mainstream newspapers insisted on the historical inaccuracy of these films.

However, *Stilyagi* and *Leto* do not claim to provide a genuine representation of Soviet era. They seek to demonstrate the intemporality of freedom. Serebrenikov and Todorovsky employed the past as a mean to depict the timeless quest for liberty. As such, the issues treated in the films resonate in contemporary’s Russia and expose the productions to criticisms in media as the productions create a certain memory of the Soviet past that diverge from the Kremlin’s political use of history.¹⁹

Stilyagi incorporates elements from various time periods to underline the intemporal value of creative freedom in conditions of repression and the continuous relevance of subculture movements. The music of the film is not from the 1950s but from the Perestroika period. In *Stilyagi*, many bands represented in *Leto*, such as “Kino” and “Zoopark” are credited with songs. Todorovsky explains his choice of incorporating Perestroika’s artists by pointing that the “people who created Russian rock” “were the children of *stilyagis*.”²⁰ He indicated that his “film is not about a particular era of group but about the very possibility of dissent, of not going along with the gray masses” and the need to cultivate difference and noncompliance.²¹

The last scene of *Stilyagi* represents a “march of the non-conformists”²²: subculture groups from various time periods such as punks, goths, reggae-men joyfully stroll down contemporary Moscow’s Gorky Street. An overhead crane shot is employed in the closing musical number to include in the frame the vast number of people marching to revendicate their differences and defend the possibility of independent thought. The Pussy Riots would not be out of place in this “parade” of subculture groups. Bridges are created between various subculture movements to construct a community of non-conformists, in opposition to Russian authorities’ promotion of patriotism to unite the population for political goals. Indeed, Kiril Serebrenikov, in his own words, “brings life to a culture that is not acceptable for the authorities according to the cultural norms set by the government, exactly like Leningrad in the 1980s was not the right time and right place to play rock music.”²³ He uses the past to underline the constant relevance of subculture groups opposing authorities.

18. BELIKOV, 7 June 2018.

19. LIÑÁN, 2010.

20. KAGANOVSKY, 2014.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. MACHERET, 2018.

Stilyagi and *Leto* are imbued with nostalgia. The past is used as a breeding ground for future freedom. For Svetlana Boym, the past is a two-edged sword; the government can employ it in order to legitimize its rule, but it can also be conceived as a subculture practice in the hands of citizens, using it to oppose the historical narratives set by the authorities.²⁴ She usefully distinguishes two types of nostalgia: restorative and reflective nostalgia. Restorative nostalgia is used by authoritarian governments to vehiculate ideas concerning “national revival,” “traditions” and restore a “greatness of the past.”²⁵ For instance, this is exemplified in Putin’s Russia through the resurgence of the celebrations of the “Great Patriotic War” and legitimization of the Molotov-Ribbentrop Pact. Films praising the efforts of Soviet forces in WWII have multiplied in Russia under Putin.

At the opposite, Boym defines “reflective nostalgia” as an “antidote against the dictatorship of nostalgia.”²⁶ Reflective nostalgia consists in reflecting on the past in a constructive manner to open alternatives to the historical narratives created by the State. Boym defines this use of the past as a countercultural practice since it permits to reflect and oppose the official narratives set forward by the State. Citizens should not refrain from taking the past into their own hands as “the fantasies of the past determined by the needs of the present have a direct impact on the realities of the future.”²⁷ Reflective nostalgia permits to oppose narratives of the past shaped by the government, escape the present controlled by authorities and hence imagine different futures.

This underlines the role films such as *Stilyagi* and *Leto* can have. Both productions are meant to provoke a reaction in the viewers’ minds: we are encouraged to interrogate ourselves about the reality of life in Soviet Union and compare it with the present days. The two directors make sure to bridge various epochs, as previously displayed. *Stilyagi* and *Leto* employ a reflective form of nostalgia: they advocate the need to “take responsibility of our past and not let others “prefabricate it for us,”²⁸ in Boym’s words.

In *Leto*, through the use of a dreamy nostalgia-inducing black and white, Serebrennikov’s poetic creation acts as a counternarrative to the homogenized rewriting of history under Putin. For Putin, the end of the Soviet Union was a period

24. BOYM, 2008.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 8.

28. *Ibid.*, p. 18.

of “genuine drama.”²⁹ At the opposite, by shedding light on the lives on Soviet rockers attracted by western music in the early 1980s, Serebrenikov highlights that the Perestroika was a period marked by hopes in a different future and new forms of expression. Nostalgia is fundamentally a counter-culture practice in authoritarian regime that tries to rewrite the past to make it fit into their imposed vision of the present. *Leto* and *Stilyagi* offer an opportunity to oppose the homogenized representation of history conveyed by Vladimir Putin’s regime.

With *Stilyagi* and *Leto*, Serebrenikov and Todorovsky challenged the official representation of the Soviet era. The contemporary Russian State “has sought to turn the past into a powerful symbolic resource” and employed cultural memory to discredit the opposition through television and cinematic production.³⁰ The Kremlin has emphasized the continuity between the Soviet past and Putin to stress that Russia has the legitimacy to be a “great power” and has been under a constant threat from domestic and foreign actors which, in turn, necessitate a strong and centralized State.³¹ Serebrenikov and Todorovsky, at the opposite, underline the positive influence of western culture on Soviet underground music and stress the emancipatory benefits of grassroots movements rather than top-down imposition of cultural patterns.

Consequently, the producers faced criticisms from the media, as the latter seek to impose a homogenizing narrative of the past and cultural practices that reflect a certain perspective of Soviet era. Similarly, the Pussy Riot members faced criticisms from newspapers that referred to historical memory to discredit the punk-activists. Journalists and television presenters equated the singing of the Pussy Riots in Moscow’s Cathedral of Christ the Savior with the Bolsheviks’ repression conducted against religious worshippers after the Russian Revolution. Orthodox worshippers compared the Pussy Riots’ “blasphemous acts” to the transformation of the Cathedral in a pool during the USSR. The two events were equally denounced as violation to religious freedom. The history of the Orthodox Church in Russia during the Soviet era was used as an additional charge against the activists. To defend themselves, the feminist activists claimed that they were not aiming at religion *per se* but rather at the links between Putin and the authority of the Orthodox Church in Russia.

During the trial, the Pussy Riot trio also employed Soviet history, but from another perspective, to confront the instrumentalization of the Bolshevik past

29. OSBORN, March 2, 2018.

30. WIJERMARS, 2018, p. 8.

31. LARUELLE, 2009.

by the authorities. The Pussy Riot members argued that “nothing changed since Soviet era” to point out that artists defying social norms are still prosecuted. Nadya Tolokonnikova, the Pussy Riot activist, compared herself in the documentary to artists oppressed under Stalin: “we are not defeated, just as Soviet dissidents were not defeated. They disappeared in psych wards and prisons, but they pronounced their verdict on the regime.” The activists employed this comparison to reject the accusations that Pussy Riot was “persecuting” worshippers, as the Bolsheviks used to. The interpretation of the past was at the center of the trial as both sides used it to legitimize their positions. Pussy Riot, Serebrennikov and Todorovsky employ the past to counter the homogenizing narratives created by Putin’s regime. History can be used by authorities claiming the need to reinstitute the greatness of the past, but cinema can reinterpret the past, reflect upon and highlight the constant need to cultivate differences as means to challenge the intolerance of nonconformity.

The relations with the authorities

The three sub-culture groups represented do not oppose authorities in a similar manner in the three films. It is necessary to distinguish various degrees of opposition from sub-culture groups. The relations of subculture groups with the authorities are complex as the boundaries of what is deemed as tolerable by the authorities are not clearly defined.

J. Patrick Williams in “The Multidimensionality of Resistance in Youth-Subcultural Studies” usefully distinguishes diverse types of subculture resistance, going from “hair styles and clothes to burning cars and smashing corporate windows.”³² He distinguishes “passive” and “symbolic” resistance, manifested through appearances, to more active forms of opposition directly seeking social changes. The *styliagis* represented in Todorovsky’s film are rather an example of the first form of resistance while Pussy Riots are at the other end of the spectrum. The Pussy Riots directly organized their actions against symbols of authorities: a jail, the Red Square in Moscow or the Christ the Savior Cathedral representing the power of the Orthodox Church.

In Todorovsky’s film, the *stilyagi* do not fight against the authority, they merely adopt different clothes from the rest of the population. When one of the *stilyagi*, Bob, is apprehended buying forbidden records this does not provoke revolutionary reactions within the subculture group. Similarly, rockers in *Leto* are not directly aiming at undermining the power of the authorities. Alexei Yurchak stressed the

32. WILLIAMS, 2009.

“lack of interest” rather than the resistance against power by late Soviet society rockers.³³ He defines these cultural patterns as “parallel” to form of cultures, not directly against authorities but neither totally under control.

The existence of this parallel sphere is clearly depicted in *Leto*: the rockers are in a train wagon when authorities begin to oppress them, the music starts and sets in motion a dream-like world incorporating handmade drawings. In this parallel world, rockers directly fight with the authorities. They embrace and kiss KGB officers, a direct reference to actions organized by members of the Pussy Riot band as the punk activists filmed themselves kissing policewomen in Moscow metro stations.

Furthermore, in *Leto*, Kirill Serebrenikov incorporated a character, “the Sceptic,” whose very role is to distinguish the “real” world from a “parallel” one created by rock music. He raises a sign indicating that “none of this happened” to reintegrate rockers in the reality when music makes them shift away from the control of the authorities. The rockers had to demonstrate a certain degree of loyalty to authorities and not aim to dismantle power structures.³⁴ They were, at once, inside and outside the Soviet system. Inside the system as they agree to certain of its rules and outside of it by their will to dissociate themselves from the dominant cultural forms.

This is equally the case in *Stilyagi*: despite adopting alternatives clothes, the “hipsters” are all, except Mels, from elite families which allows them to have access to the Western world. Hipsters of *Stilyagi* must pay police forces to enter their clubs. At the beginning of *Leto*, the KGB closely manage and scrutinize spectators attending Mike Naumenko’s concert. Authorities accept that the concert takes place, but under strict conditions. As such the relations between subculture groups and authorities are in continuous process of renegotiations.

This claim may seem to be undermined by the Pussy Riots’ case as they adopted more confrontational actions to speak truth to power. They confronted the authority of the Orthodox Church and its ties with Vladimir Putin by staging a performance inside Moscow’s Cathedral of Christ the Savior. They were sentenced to two years in penal colony for their acts. However, at once, authorities did not as severely punish Pussy Riots’ previous actions. Putin sought to reinforce his authority at the time of the trial as mass protests were taking place in Russia. The President of the Russian Federation underlined his will to limit freedom of expression by stating, as represented in the documentary, that “it was unclear why they [the Pussy Riots] were not picked up for their earlier stunts.”

33. YURCHAK, 2013.

34. *Ibid.*

At once, Putin's Prime Minister Dmitri Medvedev "opposed" the court's decision to send the activists in jail.³⁵ In the Pussy Riot's trial and as represented in the fictional productions, authoritarian regimes seek to limit freedom of expression whilst not appearing as an overly censoring regime. Pussy Riots are merely allowed to use their "freedom of expression and artistic creation" within a legal framework as absurdly stated by one of the prosecutors during the trial. Creation is fundamentally borderless and artistic creations frequently plays with legal frameworks. Putin's regime seeks to preserve its legitimacy in the eyes of Russian citizens by declaring that citizens can express themselves, but he does not fail to add that rules must be followed. These "rules" delineating between what can be said and what cannot be are voluntarily unclear and vaguely defined.

As such, the Pussy Riot trial is an exemplary case of the use of periodic crackdowns by a authoritarian regime to create a sense of permanent instability. In Putin's Russia, authorities create a constant climate of anxiety and fear by not clearly defining the limits of what is deemed as tolerable. This allows them to maintain their rule as citizens will tend to adopt self-censorship behaviors. They refrain themselves from voicing their opinion even if the authorities are either absent or irrelevant. Citizens incorporate the need to accept censorship and bend to power-holders to keep themselves safe. They fear they will cross a blurry line set by authorities to delineate what is tolerable from what is not.

The theme of constant instability and shifting boundaries of the tolerable is equally depicted in *Stilyagi* and *Leto*. The two films open on a similar scene. In the former, the "hipsters" are chased by Komsomol youth, an organization controlled by the Communist Party. In the latter the KGB is looking for rock fans in closets. It is displayed as a mere cat and mouse game between authorities and the young subculture groups. However, the control of the authorities is reinforced throughout *Stilyagi* with greater consequences for the hipsters. As *stilyagis* were not directly participating in actions prohibited by the laws, they are framed as "anti-patriotic" to legitimize punishing actions taken against them. This is exemplified in the reproduction in the film of an original frontpage of a newspaper from the mid-50s warning that "today they play jazz, tomorrow they sell the motherland." Consequently, at the end of the film, most *stilyagi* turn their back on their sub-culture identity: Polly, Mels' wife, become a Soviet housewife, Bob is sent to jail, Fred becomes a diplomat in the USA. Because of the publication of articles against them and the intensification of repression, *stilyagi* bend to the authorities' oppression and acquiesce to self-censorship.

35. BRYANSKI, September 12, 2012.

At once, the end of the film ends on a positive note since Mels, the protagonist, leads a movement of joyful non-conformists. The director closes his film by advocating the need to oppose the tendency of citizens toward self-censorship in authoritarian regimes. Creative behaviors of subculture groups must be preserved as they set an example for the rest of the population, prone to refrain themselves from voicing their opinion and fit willingly in the homogenizing mold shaped by authorities.

Interestingly enough, the very diffusion of *Stilyagi* on television highlights the complex relations between the authorities and creative content. Authorities sought to limit representation of cultural patterns distant from the promoted ones. *Stilyagi* was released for the first time on television January 1st, 2010 to ensure that a mass audience would see it. However, the version shown on TV was censored and cuts were made to passages highlighting patterns of creativity that I previously laid out: the fabrication of homemade records on X-ray plates, one passage when one of the *stilyagi*'s mother threatens to send Mels and his family to the gulag, and a scene of sexual intercourse between two unmarried protagonists, Mels and Polly.³⁶ The censorship of Valery Todorovsky's film further underline how fiction resonates with reality and the possibility of a dialogue between *Leto* and *Stilyagi* on one side and *Pussy Riot: A punk prayer* on the other one. *Stilyagi* depicts the oppression of authoritarian regime against certain types of behaviors within the film. At once, the production is in itself subject to censorship because it mentions and represents certain actions and events deemed as intolerable by Putin's regime.

The boundaries of the "tolerable" are ever-shifting and are enforced by rulers through mobilization of the population. Indeed, as argued by Hannah Arendt, authorities make "promises of stability in order to hide their intention of creating a state of permanent instability."³⁷ This is clearly visible in Putin's intervention at times of protests in Russia. The Russian leader regularly denounces "trouble-makers" posing a threat to the stability and security of Russia. Through such rhetoric discourses, Putin gained the support of the Russian population against the Pussy Riots. As shown in a poll conducted by the Levada Centre in 2013 only 6 % of the respondents said they sympathized with the band³⁸. Orthodox worshippers mobilized in front of the church to denounce the "blasphemous" actions of the three Pussy Riots activists.

36. KAGANOVSKY, 2014.

37. ARENDT, 1973.

38. *Moscow Times*, September 13, 2013.

The animosity of the population toward subculture groups is similarly displayed in *Stilyagi* and *Leto*. In *Stilyagi*, Soviet “squares” employ the term “stilyagi” as an insult, as synonym for deviant, and they criticize “some people” that “do not want to live like everyone else.” In *Leto*, a drunk man in a train shouts at the rockers for singing the “songs of the ideological enemy,” the USA, and for refusing to fit into the Soviet mold. Soviet citizens encourage and conduct by themselves the repression against subculture groups that they consider abhorrent. The authorities spread narratives displaying stilyagi, rockers and feminist punk bands as a destabilizing force in society. In turn, citizens are led to support a strong leader that act to restore order. Authoritarian leaders manipulate and perpetuate this fear of instability to enforce their power.

The three productions permit to acknowledge key mechanisms of authoritarian regime against subculture. The relations between authorities and sub-culture movements are complex, fluid and interlinked. The latter does not necessary pose a direct threat to the former. Subculture’s expressions can consist in parallel cultural practices and are not always directly opposed to authorities. Authoritarian regimes seek to control forms of expression that do not fit into the promoted way-of-life through various strategies. The maintenance of a constant instability leads citizens to self-censorship or to conduct by themselves repression against sub-culture groups.

Conclusion

Subculture groups, as they distinguish themselves from the masses, are seen as threats by authoritarian regimes. They are more or less tolerated by the authorities, but a constant sense of instability is created by authoritarian leaders seeking to maintain their power. Subculture groups must stand at once within and outside of society to be able to express themselves as they perform in creative behaviors, with their style, argot, rituals. They must not cross the moving-boundaries of acceptable norms set by the State or they risk facing violent repression. The production of films and the actions of the Pussy Riot underline the persistent value of heterogeneity in society. The production of films using the past to underline the persistent value of heterogeneity in society are reactions against the growing repression of Putin’s regime. However, these creative outlets, by pushing the boundaries of freedom, can be used to change the very definitions of what constitutes that boundary. For instance, rappers were censored at the end of December 2018 for their lyrics mentioning drugs and using swear words. Yet the presenter Dmitri Kiseliiov argued on State television at that time that rap was fundamentally Russian as it “originates

from poetic tradition of the famous Soviet poet and writer, Vladimir Mayakovsky.”³⁹ Moments as such show that the authorities themselves appropriate the past to shape the boundaries of creation.

Bibliography

ВЕЛИКОВ Egor, «“Этого не было”: может ли Борис Гребенщиков критиковать “Лето” Кирилла Серебренникова», *Tass*, 7 June, 2018.

ARENDT Hannah, 1973, *The Origins of Totalitarianism*, Houghton Mifflin Harcourt, London/New York, 576 p.

БОУМ Svetlana, 2008, *The Future of Nostalgia*, Basic books, New York, 432 p.

БОУМ Svetlana, 1995, “From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia” in *Representations*, n° 49, pp. 133-166.

БРЯНСКИ Gleb, September 12, 2012, “Russian Prime Minister Medvedev says Pussy Riot Should be Freed” in *Reuters*.

ДАВЛЕТГИЛДЕЕВ Renat, April 19, 2018, «Этот фильм не вполне про Цоя». Сценаристы “Лета” Кирилла Серебренникова о кино, снятом вопреки всему» in *Current Times*.

КАГАНОВСКИЙ Lilya, 2014, “Russian Rock on Soviet Bones” in КАГАНОВСКИЙ Lilya & САЛАЗКИНА Masha (eds.), *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 252-272.

КОЛЕСНОКОВ Andrei, January 14th, 2019, “Rapping for the Kremlin: The Regime Hijacks a Youth Subculture” in *Carnegie Moscow Center*.

КОРЗИНА Zina, February 4th, 2009, «Стиляги: как это было?» in *Lady.mai.ru*.

ЛАРИОНОВА L., January 23, 2009, «О фильме «Стиляги» и не только» in *Stavropolskaya Pravda*.

39. КОЛЕСНОКОВ, 2019.

- LARUELLE M., 2009, *In the Name of the Nation: Nationalism and Politics in Contemporary Russia*, Springer, Berlin, 254 p.
- LIÑÁN M.V., 2010, "History as a Propaganda Tool in Putin's Russia" in *Communist and Post-Communist Studies*, n° 43(2), pp. 167-178.
- MACFARQUHAR Neil, Nov. 23, 2018, "Rapper Is Jailed for 12 Days in Russia as a Culture War Spreads" in *New York Times*.
- MACHERET Mathieu, 4th December 2018, « "Leto": par la grâce du rock, en Union soviétique », *Le Monde*.
- MIJNSSEN I., 2014, *The Quest for an Ideal Youth in Putin's Russia I: Back to Our Future! History, Modernity, and Patriotism according to Nashi, 2005-2013*, Columbia University Press, New York, 268 p.
- Moscow Times*, September 13, 2013, "Russians Have No Respect for Pussy Riot, Poll Says".
- Moscow Times*, March 30, 2018, "Russia Bans Popular LGBT Website for 'Propaganda of Nontraditional Sexual Relations'".
- NIKOLAYENKO O., 2008, "Contextual Effects on Historical Memory: Soviet Nostalgia Among post-Soviet Adolescents" in *Communist and Post-Communist Studies*, n° 41(2), pp. 243-259.
- OSBORN Andrew , March 2, 2018, "Putin, Before Vote, Says He'd Reverse Soviet Collapse if he Could: Agencies" in *Reuters*.
- REAGAN Ronald, 1983, "Evil empire speech" in *Voices of Democracy: The US Oratory Project*.
- The Hollywood Reporter*, January 26th, 2013, "Sundance 2013: Festival Awards Announced".
- THROSBY D., 2010, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge University Press, Cambridge, 294 p.
- WIJERMARS M., 2018, *Memory Politics in Contemporary Russia: Television, Cinema and the State*, Routledge, London, 258 p.

WILKINSON Alissa, May 11, 2018, “Leto, Directed by an Outspoken Putin Critic, is a Tribute to the Soviet Underground Rock Scene” in *Vox*.

WILLIAMS J. Patrick, 2009, “The Multidimensionality of Resistance in Youth-Subcultural Studies” in *The Resistance Studies Magazine*, n° 1, pp. 20-33.

WILLIAMS J. Patrick, 2007, “Youth-subcultural studies: Sociological traditions and core concepts” in *Sociology compass*, n° 1.2, pp. 572-593.

YURCHAK Alexei, 2013, *Everything was Forever, Until it Was no More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton, 331 p.

Les Joueurs de Nikolai Gogol, vertige des masques

Pierre-Etienne Royer

► **To cite this version:**

Pierre-Etienne Royer. Les Joueurs de Nikolai Gogol, vertige des masques. Slovo, Presses de l'INALCO, 2021, Les Voyages lointains des écrivains polonais (XX-XXIe siècles), pp.309-322. hal-03200453

HAL Id: hal-03200453

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200453>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Les Joueurs de Nikolai Gogol, vertige des masques

Pierre-Etienne ROYER
CREE/Inalco

Ixarev, un tricheur professionnel qui a fabriqué son propre jeu de cartes, rencontre un jour une bande organisée d'homologues qui lui offrent de collaborer avec eux, sous la direction de leur mentor, le Consolateur ; au moyen de la flatterie, ils obtiennent du tricheur l'abandon de toute méfiance, et en lui proposant de plumer une victime, ils l'entraînent en fait à participer à sa propre déconfiture. Voici en quelques mots le propos des *Joueurs*, pièce dont l'écriture commence entre 1832 et 1837, achevée en 1842, puis publiée la même année dans la première édition des œuvres complètes de Nikolai Gogol, préparée sous sa direction.

Ce texte constitue un exemple remarquable d'imposture. Il mêle en effet d'une part le discours du mensonge, qui consiste à tromper autrui, et le discours de l'illusion, qui consiste à se tromper soi-même, et met en scène un jeu de masques vertigineux : le masque de sincérité arboré par le Consolateur, conjugué à l'aveuglement d'Ixarev, le passionné du jeu, parvient à se faire passer pour un visage, et la pièce nous amène au point d'indistinction entre ces deux phénomènes.

Je souhaite me référer ici aux trois catégories du visage, de la Face et du masque, telles que définies par Pavel Florenskij : dans sa phénoménologie du visage, ces trois entités, ces trois substances renvoient à des phénomènes distincts. Le visage humain est tendu entre deux potentialités, l'une liée à l'effort vers la transcendance – quand le visage est animé par l'énergie divine et se transfigure en visage d'icône, la Face [*lik*] ; l'autre, liée à la tendance inverse – quand le visage est recouvert par « quelque chose qui ressemble au visage, qui se fait passer pour lui

et qui est reconnu pour tel, mais vide à l'intérieur [...] de substantialité¹ ». Ce que Florenskij nomme le péché advient quand le phénomène est coupé de la substance, et quand s'obscurcit la lumière de Dieu.

Le visage [*lico*], c'est la lumière mêlée aux ténèbres, c'est le corps envahi par endroit d'abcès qui mutilent ses formes magnifiques. À mesure que le péché s'empare de la personnalité, et que le visage cesse d'être la fenêtre par où brille la lumière divine, qu'il montre plus nettement les taches de saleté sur ses propres vitres, le visage se détache de la personnalité, [...] perd l'élément vivifiant et se fige en masque [*ličina*] envahi par les passions².

À travers le portrait d'Ixarev, on verra d'abord comment l'illusion travaille en profondeur le personnage, et le prépare à la mise en place d'une double scène ironique – la fausse, sur laquelle il joue le rôle du tricheur gagnant, et la vraie, où il n'est que le naïf. Une fois fixés les rôles sur cette scène ironique, la pièce dans la pièce commence, fondée sur la rencontre de l'illusion avec le mensonge et sur le détournement de l'ironie. Ixarev le naïf, marionnette sur la scène ironique pervertie, donne alors à la pièce une portée philosophique et nous invite à réfléchir au problème de la vérité, et peut-être même à celui du renversement des valeurs.

Ixarev, le tricheur

Ixarev est un propriétaire terrien, tricheur professionnel, qui a plumé, un mois plus tôt, un certain colonel Čebotarev, avec un gain final de 80 000 roubles. C'est un homme esclave d'une passion, le jeu et il avoue volontiers à ses nouveaux « amis » sa soif d'action et son ennui mortel.

Ixarev est aussi un artisan de la triche : il a fabriqué lui-même plusieurs jeux truqués, dont l'un, qu'il a baptisé « Adelaïda Ivanovna », lui a permis d'empocher les 80 000 roubles. C'est son outil de travail, son « capital³ ». Il conte avec fierté à ses nouveaux complices que la fabrication du jeu lui a demandé autour de six mois de travail et lui a presque coûté la vue. Ce jeu singulier porte donc un nom, « comme un être humain⁴ ».

1. FLORENSKY, 1992, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. GOGOL, 2014, p. 170.

4. GOGOL, 2014, p. 182.

Ixarev ne triche pas simplement pour le plaisir, mais pour accumuler un capital qu'il pourra laisser à ses enfants en héritage. C'est un accumulateur soucieux de sa postérité, comme Čičikov dans les *Âmes mortes*, un être pétri par le mensonge, qui voue un culte à un jeu de cartes, c'est-à-dire qui traite un objet inanimé comme un être vivant, et qui manifeste une passion pour les aspects les plus superficiels de l'existence – en un mot, un être chez qui le visage est déjà presque complètement remplacé par le masque. Mensonge, assimilation du vivant à l'inanimé, prédominance de l'homme extérieur sur l'homme intérieur : ces trois traits sont caractéristiques du personnage.

À Aleksi, le valet de l'auberge, Ixarev donne cent roubles pour qu'il apporte en temps voulu le jeu truqué, et accompagne sa demande de ce commentaire : « On n'attend de toi rien d'autre que de l'honnêteté, tu comprends⁵ ? » Le mensonge, accompagné de la corruption, occupe donc dans le système de valeurs d'Ixarev la place de l'honnêteté, et il constitue le seul masque dont il dispose.

Vladimir Jankélévitch, dans *L'ironie*, s'attache à distinguer nettement le mensonge de l'ironie. On peut résumer cette différence de la façon suivante : le mensonge est motivé par un comportement lié à un « intérêt égoïste » et met systématiquement en avant la « grossièreté crasse de l'ego⁶ » ; l'intention de tromper est bâtie sur « l'avarice, l'arrivisme, et l'instinct d'importance ». *A contrario*, l'ironie, « la bienveillante ironie » doit toujours faire en sorte de laisser à celui qui est trompé, à l'ironisé, « les moyens de se détromper lui-même ».

Faire le jeu du tricheur, c'est donc prendre la lettre pour de l'argent comptant et c'est être la dupe inconsciente et docile d'une fraude ; faire le jeu de l'ironie, qui est le jeu impersonnel de la vérité, c'est au contraire dire non à la lettre pour, en toute lucidité, dire oui à l'esprit⁷.

Jankélévitch, pour parachever sa définition du mensonge, souligne que, comme poursuite de l'intérêt personnel par tous les moyens, « le mensonge est la relation d'un vivant à un cadavre – car mentir à son frère, c'est le traiter comme un mort, comme un vivant qui est mort⁸ ».

5. GOGOL, 2014, p. 174. Je traduis.

6. JANKÉLÉVITCH, 2011, p. 60.

7. *Ibid.*, p. 61.

8. *Ibid.*, p. 65.

On voit donc que derrière la face comique qui consiste à traiter un objet comme être vivant, à aduler un jeu de cartes baptisé d'un nom féminin, se dessine la face sombre et complémentaire de ce comportement, qui consiste à traiter comme chose et même comme corps inerte celui à qui l'on ment, et qu'on réduit au statut de moyen.

Ixarev, le tricheur, correspond bien au portrait psychologique du menteur que fait Jankélévitch, et aux implications philosophiques de ce positionnement. Cependant il existe encore un trait qui le caractérise comme émanation de son époque et incarnation du triomphe du masque sur la vérité du visage : son orgueil.

Dans la scène XXIII, juste avant le dénouement de la pièce, Ixarev triomphe pour quelques instants avant la catastrophe finale : il vient de donner ses 80 000 roubles au Consolateur, mais il est certain de pouvoir récupérer toute la somme et même une part supplémentaire quand Glov fils aura touché les 200 000 roubles de l'hypothèque. Enivré par cette perspective, il étale alors dans un monologue, avec une exhaustivité quasiment programmatique, toutes les dimensions du masque de mensonge qu'il est si fier de porter.

Ixarev est victime d'une illusion, il se ment d'abord à lui-même en estimant appartenir au monde des « gens instruits⁹ », ceux qui ont de l'esprit, de la finesse, qualités propres aux citadins et en particulier aux Pétersbourgeois, par opposition aux propriétaires fonciers campagnards, isolés dans leurs domaines, qu'Ixarev accable de mépris. En tant qu'homme instruit, Ixarev s'estime en revanche en droit de « posséder tout le monde sans se faire posséder soi-même – voilà le vrai but, voilà le sens¹⁰ ! » ; la filouterie, le mensonge sont justifiés par l'intelligence, deviennent manifestation de finesse. Ce mensonge repose sur la transformation d'autrui en chose à exploiter, et permet d'éviter le travail, les privations, pour devenir riche en un clin d'oeil et sans trop d'efforts.

La médiocrité d'Ixarev se résume dans ces quelques mots : « [...] je peux me mettre au niveau de tous les autres¹¹ [...] », c'est-à-dire faire comme les autres, s'excuser de leur médiocrité pour les imiter et adhérer sans le savoir à un monde diabolique, dont il se découvre victime l'instant d'après. L'« ego massif » du menteur¹² se met à nu, et une fois levé, le masque du tricheur révèle l'étendue du mal, c'est-à-dire un visage entièrement obscurci par la passion du jeu et par l'ambition

9. GOGOL, 2014, p. 206 et GOGOL, 2006, p. 174 : *Да я хочу с образованным человеком поговорить!* [Mais ce que je veux, moi, c'est parler avec un homme instruit !]

10. GOGOL, 2006, p. 175.

11. *Ibid.*

12. JANKÉLÉVITCH, 2011, p. 60.

qu'elle sert : l'abandon de soi-même au monde diabolique, celui de l'inversion du vivant et de l'inanimé, et l'inhumanité intrinsèque de ce monde du mensonge, qui consiste à traiter autrui comme « cadavre ».

Le Consolateur et compagne : le double masque et la perversion de l'ironie

Le discours ironique, selon Philippe Hamon, est une scène dont les acteurs-types sont l'ironisant, l'ironisé (la cible), le naïf (qui dans *Les Joueurs* se confond avec l'ironisé, Ixarev), et les complices : dans le cas présent, Glov père, Glov fils, et le fonctionnaire des impôts. Hamon ajoute à la liste la figure du « perturbateur », le « gardien de la loi » qui est souvent « celui que l'ironisant transforme en complice » – dans *Les Joueurs*, c'est Glov père qui joue ce rôle, variante de celui du complice.

Parmi les problèmes d'interprétation que soulève le discours ironique, l'un d'eux est essentiel pour la pièce que nous étudions : la question des « signaux », destinés à avertir le destinataire que le message ne doit pas être pris dans son sens littéral, ce qui à l'oral se fait par des gestes, des mimiques, des sourires et des changements de ton. « Art topographique¹³ » de repérage des signaux, l'ironie implique « la citation, la mention ou l'écho de l'énonciation d'autrui¹⁴ », c'est-à-dire qu'elle vise à contester « la capacité de l'autre à mener un dialogue et à assurer la pertinence de son discours¹⁵ », dans un acte d'énonciation qui est à la fois une façon de garder ses distances et de fonder une connivence avec ceux qui le décodent correctement.

« Posture d'énonciation », l'ironie propose donc « un discours évaluatif délibérément construit comme susceptible de plusieurs interprétations¹⁶ », un « discours qui joue de façon privilégiée avec tout ce qui est l'objet de "croyances"¹⁷ », discours dia-bolique, ouvert à la mauvaise interprétation, contrairement au discours sérieux, symbolique, univoque et consensuel.

Dans *Les Joueurs*, c'est la scène VIII qui permet de mettre en place le dispositif, c'est-à-dire la préparation d'une scène ironique pervertie par le mensonge, par la superposition des masques, qui fait d'Ixarev la victime consentante du Consolateur

13. HAMON, 1996, p. 42.

14. HAMON, 1990, p. 57.

15. HAMON, 1996, p. 24.

16. HAMON, 1990, p. 56.

17. HAMON, 1996, p. 61.

et de ses complices. Cette mise en place se fait par l'intermédiaire d'un mensonge initial : la reconnaissance d'Ixarev comme égal par le Consolateur. Dès lors Ixarev laisse tomber son unique masque, il « prend la lettre pour de l'argent comptant¹⁸ » et manque le signal de l'ironie.

Pour Jankélévitch, le discours ironique, en laissant au trompé « les moyens de se détromper lui-même¹⁹ », s'oppose au mensonge. Contrairement au masque du mensonge, qui est opaque, le masque ironique est une « invisible visibilité », une « transparente opacité²⁰ ». Là où le mensonge exploite « notre tendance naturelle à croire », l'ironie fait honneur à notre « sagacité divinatoire²¹ ».

À la première imposture (flatter l'illusion d'Ixarev et lui faire croire qu'il est aussi un ironisant), le Consolateur ajoute une seconde imposture : donner à Ixarev un rôle sur une scène ironique parallèle, pervertie, le rôle du naïf, du seul naïf, ayant contre lui tous les ironisants, tous complices – ceux du serment d'amitié et ceux qui participent ensuite à la pièce dans la pièce. Ixarev se retrouve donc dominant sur une scène ironique illusoire et dominé sur la scène ironique réelle, privé de sa capacité de lire les signaux ironiques par sa passion du jeu, et son illusion d'appartenir au groupe des esprits fins.

L'ironie est ainsi détournée pour servir, appuyer le mensonge : il ne s'agit pas de donner à Ixarev la possibilité de montrer qu'il est du côté des intelligents plutôt que des balourds incapables de saisir l'ironie, mais d'utiliser la complicité de la scène ironique pour mettre en scène la marionnette Ixarev, menteur abusé, traité comme objet, qui, en croyant participer à une alliance d'aigrefins, participe activement à sa chute. Il est traité et montré comme objet naïf sur une scène ironique pervertie.

Le coup de bluff du Consolateur est donc de bâtir un mensonge, fondé sur le mépris d'autrui et son exploitation, en faisant mine de respecter ce qu'il méprise, d'estimer ce qu'il trompe²².

À partir du serment d'amitié, tous les signes de confiance donnés par le trio des imposteurs peuvent se lire comme autant de menaces, de mises en garde potentielles que seuls les complices reconnaissent.

18. JANKÉLÉVITCH, 2011, p. 61.

19. *Ibid.*, p. 60.

20. *Ibid.*, p. 62.

21. *Ibid.*, p. 64.

22. Jankélévitch (2011) dit en effet ceci : « C'est que le menteur méprise son partenaire, ou plus exactement le traite en chose ou concept abstrait, bon tout au plus à entrer dans son jeu et à servir ses intérêts personnels : on n'estime pas ce que l'on trompe ! », p. 64.

La mise en place d'une scène ironique pervertie se fait en plusieurs étapes, au cours de la scène VIII qui se termine par un pacte tacite. L'un des récits faits par le Consolateur est consacré à un fabricant de jeux truqués. Le commentaire qu'il ajoute sur la nécessaire division du travail²³ vient poser une des bases fondamentales de l'action du Consolateur et de ses acolytes, de manière très adroite et indirecte : face à Ixarev qui tient à son artisanat de tricheur, le Consolateur affirme qu'il existe ceux qui fabriquent des jeux truqués, et ceux qui les utilisent – qui utilisent les cartes, ainsi que les naïfs assez crédules pour tomber dans le piège. Ixarev ne saisit pas que dans cet éloge bien compris de l'économie politique, il s'apprête à jouer le rôle de moyen, au même titre qu'un jeu de cartes.

Un peu plus loin, le Consolateur formule une réplique programmatique :

Игра не смотрит ни на что. Пусть отец сядет со мною в карты -- я обыграю отца. Не садись! здесь все равны.

Le jeu ne considère que lui-même. Que je fasse une partie contre mon père, je plumerai mon père. Il n'avait qu'à pas jouer !

Tandis qu'Ixarev insiste sur le fait qu'on peut tricher au jeu mais aussi aider les pauvres et faire preuve de générosité, c'est-à-dire gouverner ses actions selon les notions de bien et de mal, une fois le jeu terminé. La question soulevée ici pourrait bien être la question centrale de la pièce : le discours du mensonge est-il immoral ou au-delà de toute morale ?

Le couronnement de cette scène, qui scelle le pacte tacite des ironisants, se fait par un jeu de regards souligné par une didascalie ; après avoir savamment aiguisé chez leur victime l'envie de jouer et de tricher, ils soulignent l'absence de proie potentielle, puis évoquent une mince possibilité :

Утешительный. *Что ж делать? неприятеля пока нет. (Смотря пристально на Швохнева). Что? у тебя как будто лицо такое, которое хочет сказать, что есть неприятель.*

Швохнев. *Есть, да... (останавливается).*

Утешительный. *Знаю я, на кого ты метишь.*

Ихареv (с живостью). *А на кого, на кого? кто это?*

CONSOLATEUR – Que faire ? L'ennemi manque pour l'instant. (Il jette un regard scrutateur sur Каpoutov.) Qu'est-ce qu'il y a ? Tu fais une mine, comme si tu voulais dire que l'ennemi ne manque pas...

23. GOGOL, 2014, p. 180 et GOGOL, 2006, p. 133.

KAPOUTOV – Que non, il ne manque pas... (*Il s'arrête.*)

CONSOLATEUR – Je sais à qui tu penses.

IKHAREV – Mais qui donc ? Qui donc ? Qui est-ce ?²⁴

Le point d'importance, c'est que ce pacte silencieux, cette reconnaissance se fait par référence, ironique là aussi, au visage. Le masque de bienveillance, opaque, est désigné comme plus vrai et transparent qu'un visage, il tient lieu de visage, et il est signalé au naïf comme visage. Le mensonge se trouve naturalisé, tout comme le masque qui le dissimule, et le discours ironique perverti atteint là un degré superlatif de diabolisme, puisque non seulement il est porteur de doubles sens constants, mais que de surcroît il interdit au naïf toute possibilité de bien interpréter ce discours.

La pièce dans la pièce : virtuoses et vertiges

À la scène X, Glov père entre, et commence alors la pièce dans la pièce : Glov doit marier sa fille, restée sur son domaine, et il est venu pour hypothéquer sa maison et récupérer 200 000 roubles, en vue, entre autres, de pouvoir payer la noce. Le problème est qu'il patiente depuis plusieurs jours et n'a toujours pas reçu l'argent ; découragé, il souhaite retourner sur ses terres et confier l'affaire à son fils. Le rôle de Glov est de résister à la tentation du jeu pour attiser la passion d'Ixarev, en tenant par ailleurs un discours moral.

En réponse à Švoznef qui propose de lancer le jeu avec « une petite banque », Glov répond : *Всё на свете начинается грошовым делом, а смотришь, маленькая игра как раз кончилась большой.* [Dans la vie, tout commence par des choses à deux sous, et quand on y regarde, le petit jeu, c'est par le grand jeu qu'il s'achève]²⁵. Le Consolateur abonde dans le sens de Glov, en soulignant son dégoût pour les cartes et les effets délétères que la passion du jeu peut avoir sur l'organisme. Ce numéro d'équilibre est dangereux, mais « l'ironiste est comme un acrobate qui se livre à des rétablissements vertigineux au bord de la crédulité et ne tient, en bon funambule, que par la précision de ses réflexes et par le mouvement²⁶ ». En fait, le Consolateur semble ici céder au plaisir de la mimèse. Cette forme de discours ironique est isolée comme fondamentale par Hamon, qui reprend un terme de Beauzée dans l'*Encyclopédie méthodique Pancoucke* parue en 1784 :

24. GOGOL, 2014, p. 183-184 et GOGOL, 2006, p. 139.

25. GOGOL, 2014, p. 187 et GOGOL, 2006, p. 144.

26. JANKÉLÉVITCH, 2011, p. 59.

Espèce d'ironie par laquelle on répète indirectement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant d'en imiter le maintien, les gestes et le ton, de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule²⁷.

Il s'agit pour Hamon de bien montrer que le discours ironique ne repose pas nécessairement sur une forme contradictoire : dire *a* et sous-entendre *non a*. Bien plutôt, « [...] ce qui est visé et récusé par le "mime", c'est la capacité de l'autre à mener un dialogue et à assurer la pertinence de son discours à l'égard du réel²⁸ ». L'ironiste s'attache donc à cibler avant tout le langage dans sa fonction mécanique. Voici le discours du Consolateur sur le jeu :

Я сам играл, играл сильно. Но, благодаря судьбу, бросил навсегда [...] проигрыш не так важен, как важно душевное спокойствие. Одно это волнение, чувствуемое во время игры, кто что ни говори, а это сокращает видимо нашу жизнь.

Moi aussi, j'ai joué – beaucoup joué. Mais je remercie le destin, j'ai renoncé pour toujours. [...] Perdre, ce n'est pas ce qui importe ; ce qui importe, c'est la tranquillité de l'âme. Rien que cette agitation qu'on ressent quand on joue, on a beau dire, mais c'est visible, elle raccourcit nos jours²⁹.

Le plaisir est ici d'ajouter une seconde cible dans la scène ironique détournée – le discours moral sur la tentation du jeu et les passions en général, façon d'affirmer les anti-valeurs communes à tous les complices et de railler un discours rabaissé au rang d'idée reçue.

La scène XVI, scène de la partie de cartes, est fondée sur le scénario suivant : Glov fils veut être un hussard, il faut donc l'initier aux cartes, ce qui permettra de lui faire perdre exactement 200 000 roubles, la somme dûe au père pour l'hypothèque de la maison. Le rôle de Glov fils est de rassurer Ixarev au moment où les trois complices disparaîtront avec ses 80 000 roubles : il pourra toucher les 200 000 et se dédommager sur la somme.

Cette scène débute avec la comédie de l'unité, rejouée en accéléré, cette fois avec Ixarev comme spectateur, utilisant les mêmes mots, les mêmes serments qu'à la scène VIII :

27. HAMON, 1996, p. 23.

28. *Ibid.*, p. 24.

29. GOGOL, 2014, p. 188 et GOGOL, 2006, p. 146.

Утешительный. *Без церемоний, без церемоний. Равенство первая вещь, Господа! Глов! здесь, видишь, все товарищи и потому к чорту все этикетты! Съедем прямо на ты.*

CONSOLATEUR – Pas de cérémonies, pas de cérémonies. L'égalité, c'est la première des choses, messieurs ! Glov, tu vois, ici tout le monde est camarade, alors au diable les étiquettes ! On se tutoie³⁰ !

Le plaisir virtuose ici consiste à mettre sous les yeux d'Ixarev la construction de la scène ironique, avec son déploiement de fausse bonhomie et d'entrain contrefait, sans qu'il n'y voie rien d'inquiétant, et alors que la victime supposée est en fait un complice du Consolateur, complice d'occasion qui ne sera d'ailleurs même pas payé.

Il y a dans cette scène un autre moment important de naturalisation du masque en visage de sincérité : le Consolateur vante en effet le caractère entier de Glov fils :

Утешительный. *Браво, гусар! Вот она, наконец, настоящая гусарская замашка! Замечаешь, Швохнев, как настоящее чувство всегда выходит в наружу?*

CONSOLATEUR – Bravo, hussard ! La voilà enfin, la vraie graine de hussard ! Tu as remarqué, Капотов, comme il revient toujours, le naturel³¹ ?

Cette remarque, comme l'éloge de Glov père, est faite à destination des ironisants complices, unis dans le même renversement des valeurs. La référence très exagérée à la bravoure militaire de Barclay de Tolly³² : *Замечаешь, Швохнев, как у него глазки горят? Барклай-де-Тольевское что-то видно. Вот он героизм!* [Tu as vu, Капотов, comme ils brillent, ses yeux ? Quelque chose de Souvorov. C'est

30. GOGOL, 2014, p. 193 et GOGOL, 2006, p. 153-154.

31. GOGOL, 2014, p. 196 et GOGOL, 2006, p. 158.

32. Mixail Bogdanovič Barklaj-de-Tolli (Barclay de Tolly), 1761-1818 : il fut l'un des grands chefs de l'Armée impériale russe, pendant les campagnes napoléoniennes, et notamment pendant la campagne de Russie. Il fut l'initiateur de la politique de la « terre brûlée » et du retrait tactique des forces russes, pour épuiser l'armée française. Critiqué, il fut démis du commandement de l'armée russe au profit de Koutouзов, mais s'illustra héroïquement à la bataille de Borodino quelques jours plus tard, le 7 septembre 1812.

ça, l'héroïsme !] ³³ a également pour objet de railler, de dévaluer l'audace guerrière, appliquée au jeu de cartes mené par des tricheurs. Plus qu'à un discours, comme c'était le cas avec la mimèse de la scène X, il semble que l'ironie s'attaque ici à une valeur – l'héroïsme – , et la visée évaluative propre au discours ironique vise alors, plus que le discours lui-même et sa pertinence, les fondements moraux qui le soutiennent.

Le Consolateur et ses complices, comme Ixarev, sont mûs par leurs passions, mais la leur est d'utiliser, d'instrumentaliser celles des autres. Ils adoptent la logique d'exploitation propre à l'économie politique – l'intérêt personnel passe avant tout, autrui est transformable en moyen – alors qu'Ixarev demeure un artisan, qui s'imagine être un autre. Comme le Bourgmestre dans *Le Révizor*, il s'illusionne et s'enivre d'une image rêvée, celle de Pétersbourg et de sa vie magique ; dans l'un et l'autre cas, le rêve tombe en cendres ³⁴, et Ixarev se voit infliger une leçon de vanité.

Nous avons distingué plus haut deux niveaux d'imposture : le mensonge dont Ixarev est victime, puis son insertion dans la scène ironique pervertie. À la fin de la pièce, le spectateur inattentif est placé dans la même situation qu'Ixarev, celle du naïf. Certes, contrairement à lui, nous disposons d'un indice au début de la scène VIII :

Утешительный (в волнении). Неужли, однако ж, отказаться от
восьмидесяти тысяч?

Швохнев. Конечно, нужно отказаться, когда нельзя взять.

Утешительный. Ну, это еще вопрос (...)

CONSOLATEUR, *inquiet* : Pourtant, n'empêche, il faudra donc
qu'on renonce aux quatre-vingt mille ?

КАРОУТОВ – Bien sûr qu'il faut qu'on y renonce, quand il n'y a
pas moyen de les prendre !

CONSOLATEUR – Ça, c'est encore à voir (...) ³⁵.

Mais le gauchissement vient de la dissymétrie dans la présentation des personnages : Ixarev est le premier qui apparaît sur la scène, et le seul personnage

33. GOGOL, 2014, p. 196 et GOGOL, 2006, p. 159.

34. BOČAROV, 2008, p. 242-263. Valerij Brjusov, dans un article intitulé « Ispepelennyj » (« Réduit en cendres »), publié en 1909 dans la revue symboliste *La Balance [Vesy]*, voit dans l'oeuvre et la vie de Gogol un principe d'excès, d'exagération, qui a mené l'une et l'autre à se consumer et à finir en cendres.

35. GOGOL, 2014, p. 177 et GOGOL, 2006, p. 129.

à propos duquel nous ayons quelques informations ; le Consolateur et ses acolytes sont d'emblée des masques dont il est impossible de sonder la profondeur. Placer ses lecteurs ou spectateurs dans la même position que le naïf, c'est faire des *Joueurs* un texte mimétique d'une société dont le Consolateur est le représentant, une société diabolique, qui s'empare de tout, corrompt tout, y compris les serments d'amitié et de sincérité, pour tromper et gagner de l'argent en exploitant les illusions d'autrui.

En enlevant au spectateur la ressource de l'ironie dramatique, qui lui permet d'en savoir plus que le personnage, Gogol construit une réalité qui n'est qu'une illusion. Pour Jurij Lotman, *Les Joueurs* est une pièce qui met en doute la possibilité même de refléter la réalité, et qui pose finalement la question de l'essence de la vérité. Selon Lotman la tromperie ne procède pas des personnages eux-mêmes mais constitue la base de la société qui les entoure, de même que dans *Le Révizor* :

(...) источник обмана для Гоголя — противостественная, выдуманная человеком ложная основа жизни.

(...) la source de l'imposture pour Gogol réside dans le mensonge qui est à la base de la vie, mensonge anti-naturel et fabriqué³⁶.

Dans un monde fondé sur l'illusion, l'illusion elle-même devient la réalité la plus naturelle. Ce principe d'illusion se trouve pour Lotman à la base de l'écriture de Gogol : la création d'un pseudo-monde basé sur la disparition de celui que nous connaissons :

Творчество в этом мнимом мире подчинено основному закону мира дьявольского; оно не существует, а кажется. Таким образом, обман в этом случае — действительно творчество, но творчество дьявольское, то есть мнимое, кажущееся. Это — псевдотворчество, создающее псевдомир, оно может завершиться только исчезновением самого этого мира.

La création, dans ce monde imaginaire, est soumise à la loi fondamentale du monde diabolique : elle semble exister, mais n'existe pas. Ainsi, l'imposture dans ces conditions devient effectivement une création, mais une création diabolique, c'est-à-dire imaginaire, illusoire. C'est une pseudo-crédation, qui engendre un pseudo-monde, et elle ne peut advenir qu'avec la disparition de ce monde lui-même³⁷.

36. Во́CHAROV, 2008, p. 422. Je traduis.

37. *Ibid.*, p. 427. Je traduis.

C'est donc à une école du soupçon que nous introduit cette pièce : tout est jeu de masques, tout révèle la puissance du faux, du masque naturalisé comme visage. L'être humain façonné par l'économie politique est un être qui se place au-delà du bien et du mal, pour laisser triompher sa volonté de puissance.

Les Joueurs est une pièce dont les implications philosophiques portent bien au-delà du premier niveau de comique, celui du trompeur trompé. Elle peut se lire comme une réflexion sur les jeux de masques propres aux discours pseudo-logiques – le mensonge et l'ironie –, et sur le détournement de l'ironie, mise au service du mensonge, discours frauduleux destiné à garantir un intérêt personnel. En plaçant le spectateur dans la même position que le naïf sur la scène ironique, en lui fournissant un indice infime qu'il est facile de ne pas remarquer, Gogol convoque le spectateur, comme le fera le Bourgmestre dans l'acte V du *Révizor* : à la fin des *Joueurs*, nous rions de nous-mêmes, de notre tendance naturelle à croire, des illusions que génèrent nos passions, mais nous sommes également face à une question : qu'est-ce que la vérité ? Ou plutôt, qu'est-ce que la vérité dans un pseudo-monde peuplé de pseudo-existences ?

Dans un monde qui ne fait que semblant d'exister, on voit se dessiner la face cachée, complémentaire, du monde apparent et de ses valeurs morales, la face cachée de ce monde qui lui est attachée comme l'ombre à l'objet. Cette gémellité, où s'inversent et se confondent les valeurs, semble annoncer la posture provocatrice des « philosophes à venir », « philosophes du dangereux », les « tentateurs » que Nietzsche appelle de ses vœux dans *Par-delà le bien et le mal*, et qu'il convie à donner au faux, au mensonge, une valeur égale à la vérité, l'un et l'autre partageant la même essence.

Bibliographie

Textes de Nikolai Gogol

GOGOL Nikolaj, 2014, *Ревизор : комедии* [*Le Révizor* et autres comédies], Azbuka, Sankt-Peterburg, 320 p.

GOGOL Nikolai, 2006, *Théâtre complet*, Actes Sud-Babel, Arles, 704 p.

Autres références

BELINSKIJ Vissarion БЕЛИНСКИЙ Виссарион, 1973, *Статьи о классиках* [Articles sur les auteurs classiques], Xudožestvennaja Literatura, Moskva, 608 p.

ВОЃАРОВ Sergej БОЧАРОВ Сергей, 2008, *Гоголь в русской критике : антология* [Gogol dans la critique russe : anthologie], Fortuna ÈL, Moskva, 714 p.

BRJUSOV Valerij БРЮСОВ Валерий, 2008, «Испепеленный» [«Réduit en cendres »] in ВОЃАРОВ Sergej, *Гоголь в русской критике : антология* [Gogol dans la critique russe : anthologie], p. 242-263.

FLORENSKY Paul, 1992, *La Perspective inversée* suivi de *L'Iconostase*, L'Age d'homme, Lausanne, 218 p.

НАМОН Philippe, 1990, « L'ironie » in *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, Paris, p. 56-57.

НАМОН Philippe, 1996, *L'ironie Littéraire. Essai sur les formes de la littérature oblique*, Hachette-Université, Paris, 159 p.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, 2011 [1964], *L'Ironie*, Flammarion - Champs Essais, Paris, 186 p.

ЛОТМАН Jurij ЛОТМАН Юрий, 2008, «О 'реализме' Гоголя» [À propos du "réalisme" de Gogol] in ВОЃАРОВ Sergej, *Гоголь в русской критике : антология* [Gogol dans la critique russe : anthologie], p. 415-427.

МЕРЕՂКОВСКИЈ Dmitrij МЕРЕՂКОВСКИЙ Дмитрий, 2008, «Гоголь и чёрт» [Gogol et le Diable] in ВОЃАРОВ Sergej, *Гоголь в русской критике : антология* [Gogol dans la critique russe : anthologie], p. 209-224.

NIETZSCHE Friedrich, 1992, *Vie et vérité. Textes choisis*, PUF, Paris, 232 p.

Vaissié Cécile, Le Clan Mikhalkov. Culture et pouvoirs en Russie (1917-2017), Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2019, 398 p.

Catherine Géry

► **To cite this version:**

Catherine Géry. Vaissié Cécile, Le Clan Mikhalkov. Culture et pouvoirs en Russie (1917-2017), Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2019, 398 p.. 2021. hal-03200461

HAL Id: hal-03200461

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200461>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



VAISSIÉ Cécile, *Le Clan Mikhalkov. Culture et pouvoirs en Russie (1917-2017)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2019, 398 p.

Catherine GÉRY

Le Clan Mikhalkov. Culture et pouvoirs en Russie (1917-2017) est une contre-enquête ou un contre-récit à l'histoire des Mikhalkov « racontée par eux-mêmes » – leur *story*, pour reprendre Christian Salmon dans son ouvrage sur le *storytelling* ou la machine à fabriquer des histoires. Cette contre-enquête, Cécile Vaissié l'a rédigée suite à de longues et patientes recherches sur une des familles parmi les plus célèbres de Russie et d'URSS, et sur les relations complexes mais constantes que cette famille a entretenues et continue d'entretenir avec les pouvoirs. La thèse développée dans l'ouvrage est que cette histoire familiale ou cette *story* s'est construite en miroir de l'histoire politique, culturelle et sociale dans laquelle elle s'inscrit. La méthodologie suivie par l'A. reprend donc de manière réflexive et distanciée l'amalgame cultivé par Nikita Mikhalkov entre le destin des membres de sa famille et celui de la Russie : elle consiste à articuler des « parcours individuels » aux parcours de « groupes sociaux » et à l'histoire « d'un pays tout entier », une histoire qui croise d'ailleurs aussi... celle de l'Inalco (Viktoria, demi-sœur du peintre Piotr Kontchalovski, a enseigné le russe aux Langues O' de 1907 à 1954).

Une grande partie des historiens ou des sociologues s'accordent aujourd'hui sur le fait que tout parcours individuel s'insère dans une histoire collective dont il peut témoigner, et que le discours sur soi constitue un biais pertinent pour appréhender, au-delà de la construction identitaire individuelle, le sens de phénomènes tels que les trajectoires sociales ou les changements culturels et historiques. Mais s'il est devenu habituel pour l'historien contemporain, le postulat qui veut qu'en produisant des

histoires, la narration de soi produit aussi de l'Histoire, prend ici une dimension inédite et passionnante. En effet, les membres de la famille Mikhalkov n'ont eu de cesse d'élaborer à partir de leur propre vie ce que l'A. appelle un « conte russe », c'est-à-dire une *fiction* au sens russe du terme : quelque chose de contraire à la réalité, un pur produit de l'imagination, une illusion, un dispositif de leurre. Sur le site de *Mediapart*, Jean-Pierre Thibaudat parle d'ailleurs joliment du « soleil trompeur des Mikhalkov » dans sa recension du livre. Aussi, la question posée par *Le clan Mikhalkov* est la suivante : que peut nous apprendre la fiction d'une famille sur les réalités de la Russie et les mécanismes du pouvoir ?

J'aimerais ici souligner l'importance d'une toute petite lettre, le « s » au mot « pouvoirs » dans le sous-titre « culture et pouvoirs ». Ce « s » ne me semble pas seulement renvoyer à la succession chronologique de ceux qui ont exercé le pouvoir politique sur un siècle en Russie et en Union soviétique (entre 1917 et 2017), mais aussi à l'aspect protéiforme de ce « pouvoir », que l'A. se refuse de naturaliser sur le mode bien connu de « l'artiste et le pouvoir ». Le pouvoir dont il est question ici, avec les contraintes qu'il peut faire peser ou le contrôle qu'il peut exercer sur les individus, est multiple : il est bien entendu politique, culturel, social, mais c'est aussi un pouvoir plus archaïque, à savoir le pouvoir clanique (comme l'indique le titre) et familial. La famille est au cœur de l'ouvrage, avec ses mensonges, ses dénis et ses non-dits, ses secrets et ses effacements, ses stratégies d'entraide, ses liens de solidarité, mais aussi ses compromissions, ses reniements, ses petits arrangements et ses grandes trahisons – rappelons que de façon on ne peut plus symbolique, la carrière littéraire de Sergueï Mikhalkov a été lancée vers le milieu des années 1930 par une chanson sur Pavlik Morozov, le petit pionnier qui a dénoncé son père, et dont le mythe a érigé la trahison familiale en vertu. L'A. clôt d'ailleurs son ouvrage sur une autre trahison paternelle : celle qui est mise en scène dans le film *Citadelle* de Nikita Mikhalkov, à travers le personnage de Kotov.

Le « conte russe » élaboré par la famille Mikhalkov-Kontchalovski (et l'ouvrage montre bien les diverses étapes de cette élaboration, ainsi que ses très nombreuses réécritures) ressortit en fait à plusieurs genres : il tient de la mythologie (avec un ancêtre fondateur prestigieux en la personne du peintre Vassili Sourikov, voire même Pouchkine si l'on en croit l'arbre généalogique reconstitué par Nikita Mikhalkov), de la fresque historique, du roman d'espionnage, de la chronique politique, du thriller financier qui met en scène des « papis flingueurs » et surtout de la saga familiale, une saga à multiples rebondissements qu'on lit avec autant de plaisir que son auteure a sans doute pris à l'écrire.

Aux plaisirs de lecture non négligeables que procure toute bonne saga s'ajoutent les plaisirs plus intellectuels et plus subtils offerts par l'étude universitaire. Le livre se présente comme un travail d'investigation très fouillé et très détaillé, qui

puise à des sources diversifiées, souvent de première main. Ces sources sont sans cesse confrontées les unes aux autres dans une entreprise qui relève presque de la maïeutique ou, dans tous les cas, du dévoilement des mensonges familiaux, sociaux ou étatiques. L'A. analyse ainsi les usages du discours par les membres du clan Mikhalkov qu'elle confronte à leurs pratiques, le hiatus entre les premiers et les seconds se situant au cœur même du « contre-récit » et du processus de dévoilement.

Plonger à la suite des Mikhalkov dans « l'histoire politique et sociale de la Russie, soviétique et post-soviétique », c'est interroger les catégories de l'adaptation aux normes et aux codes culturels, les catégories du conformisme et du compromis (mais aussi de leurs antithèses incarnées dans le livre par le parcours d'un autre cinéaste : Andreï Tarkovski), c'est interroger enfin les modes de survie en régime totalitaire ou autoritaire. Autant d'éléments qui peuvent expliquer en partie l'extraordinaire longévité des relations entre le clan et le pouvoir d'État sur plus de trois générations. Car si le pouvoir est protéiforme et marqué par la duplicité, les membres du clan Mikhalkov le sont eux aussi – et ceci jusqu'au maquillage de leur nom grâce au déplacement d'un accent tonique. Leurs habitudes de travestissement, maintes fois relevées par l'A., peuvent être envisagées comme un héritage comportemental conditionné par les conditions d'existence en URSS : la question de la double, voire de la triple identité qui implique que la personne publique soit ajustée à un ensemble de règles de comportement et à des schémas de pensée qui peuvent contredire ceux de la personne privée. Mais ces habitudes peuvent aussi être considérées comme une sorte de bréviaire familial, car le dédoublement schizophrénique est finalement antérieur à la période de la Terreur chez les Mikhalkov, qui ont toujours cultivé les identités multiples. C'est là une question fascinante, qui rejoint les différentes thèses des sociologues sur le « type humain » qui aurait été généré par les pouvoirs totalitaires, mais qui renvoie aussi à des questions d'ordre psychologique tout aussi importantes. Il semble exister dans le clan une forme de psyché familiale ou d'appareil psychique familial, comme matrice des futurs individus qui la constitueront. Ici, la famille apparaît bien comme un intermédiaire, un espace tiers entre la réalité psychique individuelle et la réalité sociale. Autrement dit, chez les Mikhalkov, aussi bien les facultés d'adaptation que la propension aux personnalités multiples trouvent leur socle dans deux formes d'institution : l'institution familiale et l'institution sociopolitique, sans cesse mises en regard l'une de l'autre.

Enfin, le dernier apport important du livre réside dans l'examen minutieux de la façon dont l'histoire russe et soviétique, sa réalité matérielle et spirituelle ont pu être réfléchis par les « objets culturels » élaborés par les différents membres de la famille Mikhalkov : œuvres littéraires, scéniques ou visuelles, qui sont autant de

formes de discours du clan sur lui-même et sur le monde. L'ouvrage de Cécile Vaissié propose une nouvelle mise en perspective et un décryptage de ces productions artistiques qui entrent en dialogue les unes avec les autres et qui sont analysées en fonction de leurs contributions à l'élaboration du « grand récit » familial et/ou patriotique. Sergueï Mikhalkov rédige surtout le roman de la grande famille soviétique, qui s'est substituée à la famille traditionnelle à partir des années 1930, allant même jusqu'à réécrire « l'histoire intellectuelle et sociale d'un pays » dont il fut l'un des principaux édificateurs culturels. Ses deux fils, Andreï Kontchalovski et Nikita Mikhalkov, apportent quant à eux leur contribution filmique à l'écriture et la réécriture de la légende du clan : un clan pour qui l'identité familiale se confond de plus en plus avec une identité nationale vécue sur le mode slavophile de l'opposition à un Occident forcément décadent et malintentionné, dans une sorte de caricature de l'idée russe [*ruskaja ideja*] des idéologues du xix^e siècle. Cette réécriture s'effectue selon les règles du « double code » pour l'aîné, à qui sa « plasticité » permet d'exister en tant qu'artiste *à la fois* dans la norme russo/soviétique et en dehors de cette norme, et selon des codes plus personnels et plus tragiques pour le cadet, dans le sens où les renvois directs ou symboliques au clan, à ses multiples ambiguïtés, ses secrets, ses dénis ou ses traumatismes sont sans doute plus nombreux. Les conflits intrapsychiques et intrafamiliaux du réalisateur suscitent *in fine* une réponse esthétique et visuelle qui me semble tout à fait gogolienne : l'écroulement du mythe (ou du conte russe) dans le grotesque, avec le film *Citadelle*. Les pages que Cécile Vaissié consacre à ce dernier *opus* autour du motif du « reniement du père » montrent indirectement que dans toute œuvre d'art (pour autant que *Citadelle* en soit une), il y a quelque chose qui échappe au contrôle de son créateur et qui « parle » malgré lui.

La conclusion, qui réaffirme avec force la relation complexe, tissée au fil des 360 pages de l'ouvrage, entre les discours produits par l'individu et la famille, et ceux produits par la société, les productions artistiques et les pouvoirs, est de ce point de vue tout à fait convaincante. Comme le stipule l'A., les œuvres des Mikhalkov peuvent et doivent être lues comme l'émanation de la culture du pays qui les a vues naître (page 338, Cécile Vaissié cite Dmitri Bykov pour qui le film *Confrontation* de Nikita Mikhalkov, dans son absence de logique, de goût et de cohérence, est « une expression esthétique absolument adéquate de l'époque de Poutine »). En effet, les films de l'un et l'autre des deux frères reflètent (ou plutôt diffractent) en profondeur, et dans leurs codes esthétiques mêmes, la réalité historique de l'URSS et de la Russie, avec ses peurs, ses crimes, ses séductions, ses retournements et ses manipulations.

Au nombre des quelques regrets suscités par l'ouvrage, je citerai l'ordre chronologique adopté par l'A. qui provoque un assez grand nombre de répétitions,

et le fait que ne soit pas mis plus en avant un élément qui ne manque pas de frapper le lecteur de l'époque post-*#Me-too*, à savoir la place plus que subalterne occupée par les femmes dans ce conte russe, qui est un conte masculin et patriarcal au sens fort du terme (c'est Nikita Mikhalkov affirmant en 2011 qu'il manque à la société russe « un principe masculin »). Quand les femmes ne sont pas effacées, elles sont instrumentalisées et parfois même réifiées, à l'instar des épouses ou des maîtresses d'Andreï Kontchalovski, par exemple, ou de la figure de la « mère ». La structure familiale ou clanique est marquée par des réflexes patriarcaux caractéristiques de la survivance actuelle en Russie d'un certain type de relations familiales établies par le *Domostroï*. D'un point de vue sociologique, ce que montre en creux l'histoire des Mikhalkov, leur « conte russe », c'est que malgré l'égalité affichée, les femmes n'ont que très peu accès en URSS comme en Russie contemporaine au pouvoir politique, culturel et économique. Enfin, les entretiens que l'A. a utilisés pour rédiger son livre ont presque exclusivement eu lieu avec des membres féminins de la famille, ce qui me semble également très significatif : Cécile Vaissie n'a pas eu accès aux membres masculins, c'est-à-dire à ceux qui contrôlent le discours de la *story*... et dont le refus témoigne d'un comportement paranoïaque face à ce qui peut-être vécu comme une « infiltration » dans l'histoire et les secrets du clan.

**Victoroff Tatiana (dir.), 2020, xxi-
/Anthologie de la poésie russe du début du xxie siècle,
YMCA-Press, Paris, 329 p.
Galina Subbotina**

► **To cite this version:**

Galina Subbotina. Victoroff Tatiana (dir.), 2020, xxi- /Anthologie de la
poésie russe du début du xxie siècle, YMCA-Press, Paris, 329 p.. 2021. hal-03200467

HAL Id: hal-03200467

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200467>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**VICTOROFF Tatiana (dir.), 2020,
*Антология русской литературы
начала XXI-го века/Anthologie de la
poésie russe du début du XXI^e siècle,***

Introduction de Tatiana Victoroff et Marco Sabbatini ; postface de Michèle Fink, poète, lauréate des prix Louise-Labé et Max-Jacob ; traductions de Jean-Louis Bacquès, Hélène Henry, Hélène Klépinine-Arjakovsky, Paul Lequesne, Véronique Lossky, Jean-Baptiste Para, Daniel Struve, Christine Zeytounian-Béloüs, YMCA-Press, Paris, 329 p.

Galina SUBBOTINA

Université de Poitiers, laboratoire MIMMOC, membre associée du CREE

La maison d'éditions YMCA-presses vient de publier le dernier volet de la série fondée par Nikita Struve, spécialiste reconnu de Mandelstam et de la poésie russe contemporaine qui fut aussi directeur d'YMCA-presses. Ce troisième volume s'ajoute à deux autres ouvrages déjà parus : *XIX^e siècle. Anthologie de la poésie russe* et *Anthologie de la poésie russe. La renaissance du XX^e siècle*. La publication bilingue réunit les poèmes composés par 46 écrivains russes à partir de l'année 2000. Le recueil se distingue par l'intérêt qu'il porte à des œuvres inédites en France et leurs traductions originales, mais également par la publication de notices biographiques composées par les poètes eux-mêmes ou par leurs proches.

L'anthologie comporte trois chapitres organisés en fonction de liens et/ou de fractures géographiques et historiques : le premier (« Du XX^e au XXI^e siècle »)

est réservé aux auteurs qui ont commencé leur carrière poétique avant l'arrivée du nouveau millénaire et qui, en dialogue constant avec la poésie russe du passé, hésitent entre la continuité et la rupture. Le deuxième (« Un autre regard : poètes de la Russie post-soviétique ») réunit les textes d'écrivains qui percent au début du siècle et s'orientent plutôt vers de nouvelles approches littéraires. La troisième partie (« Par-delà de la Russie ») se concentre sur des textes de poètes d'expression russe appartenant à l'émigration ou vivant en Ukraine et en Biélorussie.

L'originalité de l'anthologie vient du désir d'attirer l'attention sur les processus de transfert, de dialogue et d'influence interculturels. Le regard des éditeurs est tourné vers celles et ceux qui travaillent dans le domaine de la médiation culturelle russo-européenne ou qui se trouvent dans des espaces géographiques et littéraires hybrides. Tout d'abord, un chapitre particulier est réservé aux poètes ayant choisi ou ayant été forcés de quitter la Russie. Ensuite, l'écriture des poètes traducteurs (nombreux parmi les auteurs de l'anthologie) est mise en valeur. Une grande place est aussi accordée aux œuvres poétiques qui abordent les thèmes de traduction, d'échanges, de contacts avec d'autres cultures. Le lecteur trouvera également des indications sur les auteurs français qui traduisent de la poésie contemporaine russe. Il importe enfin de mentionner la mise en lumière de l'équipe des huit traducteurs talentueux qui ont travaillé sur la publication : leurs propres notices biographiques côtoient, dans l'édition, les biographies des auteurs traduits.

Le but de l'anthologie est de présenter la poésie russe du nouveau millénaire. La difficulté de ce genre de projet est évidente et provient, entre autres, de la nature paradoxale de la traduction, entre « accueil de l'étranger » et adaptation à un nouveau contexte littéraire. Les deux mouvements sont, bien évidemment, complémentaires : l'originalité peut être comprise à partir des grilles de lecture déjà existantes dans la culture réceptrice et la recherche d'analogies devient nécessaire après que des différences radicales sont constatées.

C'est l'introduction de Tatiana Viktoroff et de Marco Sabbatini qui nous aide à comprendre les facteurs ayant orienté le choix des poèmes pour le recueil. Les deux chercheurs soulignent, tout d'abord, l'influence de l'Église orthodoxe dans la culture contemporaine russe. La présence religieuse définit, par exemple, l'importance accordée au texte écrit, au livre et à la littérature dans la vie sociale russe. Les racines orthodoxes se manifestent aussi dans la « soif métaphysique » très caractéristique de beaucoup des poètes sélectionnés pour l'anthologie. Les éditeurs démontrent, ensuite, l'originalité des approches actuelles dans l'attachement aux traditions de ce que l'on appelle le « siècle d'or » et le « siècle d'argent » de la poésie russe. La mémoire de l'avant-garde littéraire des époques pré- et post-révolutionnaires donne une physionomie originale au tournant « philologique » ou « linguistique » de la nouvelle génération d'écrivains. Le

caractère particulier des œuvres poétiques sélectionnées est également déterminé par les détails de la vie quotidienne dans lesquels le regard attentif des chercheurs reconnaît des traces de traumatismes historiques et diverses formes de résistance à l'État autoritaire. Cette capacité de résister est fondamentale, d'après les éditeurs, pour la compréhension de la poésie russe du nouveau millénaire.

La postface de Michèle Fink complète l'introduction. Malgré les différences radicales constatées entre les pratiques poétiques russes (orales et métriques) et françaises (visuelles et utilisant le ver libre), la traductrice trouve de nombreux points d'appui permettant une médiation efficace. Les textes sélectionnés pour l'anthologie mettent au jour une « banque commune » d'informations culturelles accessibles tant aux lecteurs russes qu'aux lecteurs français. Les poètes russes utilisent, bien évidemment, l'héritage européen ou ses mythes culturels quand ils écrivent, par exemple, sur Venise. D'autre part, de nombreuses références littéraires russes font aujourd'hui partie de la culture européenne, tout comme la Sibérie, chantée aussi bien par des poètes russes que par des auteurs français, qui s'associe désormais à une géographie imaginaire commune. Dans cette « banque partagée », Michèle Fink met en relief l'héritage des arts non-verbaux (notamment la musique, la peinture, la danse ou encore l'art hybride qu'est le cinéma). Les échanges entre les arts favorisent aujourd'hui la compréhension mutuelle des deux côtés des frontières russo-européennes. Parmi d'autres tendances semblables, la traductrice souligne la culture littéraire du doute, de l'inquiétude, du questionnement qui, se déclinant dans des circonstances politiques, économiques et sociales très différentes, traverse tout l'espace russo-européen d'aujourd'hui.

Les notions de résistance et d'inquiétude constituent donc, pour les éditeurs de l'anthologie, la clé de voûte dans la définition de l'originalité des approches russes contemporaines, ainsi que dans la description de ce qui peut permettre aux lecteurs français d'accéder aux textes poétiques étrangers. Mais la remise en question, les doutes et la vigilance caractérisent également l'approche des éditeurs de l'anthologie eux-mêmes. Cette publication très riche et originale constitue enfin une étape importante dans l'histoire de la perception de la littérature russe en France. À une époque où les difficultés de communication et les défauts de compréhension deviennent de plus en plus inquiétants, l'anthologie cherche des possibilités de contact et les trouve dans un regard nouveau sur la cartographie poétique russe, la capacité de discerner des traits encore invisibles ainsi que dans l'attention portée sur des domaines et des thématiques considérés, pour l'instant, comme « secondaires » ou « sans importance ».

**Anne Applebaum, 2019, Famine rouge, Grasset, Paris,
512 pages**

Iryna Dmytrychyn

► **To cite this version:**

Iryna Dmytrychyn. Anne Applebaum, 2019, Famine rouge, Grasset, Paris, 512 pages. 2021. hal-03200469

HAL Id: hal-03200469

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200469>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Anne Applebaum, 2019, *Famine rouge*, Grasset, Paris, 512 pages

Iryna DMYTRYCHYN

Le livre d'Anne Applebaum, journaliste et historienne, spécialiste de l'Europe de l'Est dont les travaux sur le Goulag ont été couronnés par le prestigieux Prix Pulitzer, s'attèle à l'étude d'un des aspects du stalinisme, la Grande famine en Ukraine 1932-1933, appelée le *Holodomor*, de la contraction de deux racines, *holod* [famine, faim] et *moryty* [exténuer, tuer].

Près de quarante ans après l'œuvre pionnière de Robert Conquest (*The Harvest of Sorrow – Les Sanglantes Moissons*, 1986), c'est la première grande enquête sur la famine ukrainienne dans l'historiographie occidentale, même si d'éminents historiens lui ont consacré des études importantes dans le cadre de leurs travaux sur la collectivisation en URSS dont on citera en premier lieu en France Nicolas Werth.

Famine rouge s'ouvre sur les révolutions ukrainiennes à la suite de la chute des empires russe et austro-hongrois, et s'achève sur les événements actuels, le *Maïdan* (2013-2014), l'annexion de la Crimée (2014) et la guerre dans l'Est de l'Ukraine (2014-). Cet élargissement de cadre permet de placer le *Holodomor* dans une perspective longue, en en expliquant la genèse et en en éclairant les conséquences jusqu'à nos jours. La plongée dans les événements des années 1917-1920 et, en particulier, la conquête bolchévique de l'Ukraine, outre le fait d'apporter des informations factuelles, expose les raisons qui ont conditionnées la politique de Staline à l'égard de l'Ukraine. Car l'auteure est persuadée que celle-ci trouve son explication dans son expérience de ces années révolutionnaires, lorsqu'il était commissaire aux nationalités. Redoutant le soulèvement ukrainien, Staline s'est appliqué à mater la campagne avec la plus grande fermeté, prenant la lutte de survie de cette dernière comme une manifestation de l'irrédentisme ukrainien. Le

sous-titre du livre – « La guerre de Staline contre l'Ukraine » – n'est pas anodin : le *Holodomor* ne relève pas du domaine agricole, mais du politique et n'est pas une question d'action irréfléchie, mais celle d'une logique, aussi inconcevable soit-elle.

La famine elle-même – le cœur du récit – se dévoile au travers d'une chronique implacable, réunissant les rapports internes, la correspondance des responsables de tous les niveaux, y compris du plus haut échelon de l'État, les témoignages des survivants et des observateurs, pour aboutir à une trame complexe d'une grande précision. La mise en chapitres chronologique et thématique très détaillée permet de couvrir tous les aspects, dès les prémisses de la collectivisation aux conséquences de la famine à court et moyen termes, mais aussi son camouflage et sa présence dans la mémoire. L'auteure aborde également les aspects concomitants à la famine, indispensables pour saisir l'ensemble du tableau, à savoir la destruction des élites ukrainiennes : politiques, culturelles, religieuses.

Sorti en 2017, le livre a provoqué de nombreuses réactions parmi les historiens, comme en témoignent des interventions aux quatre coins de la planète. En Ukraine, la discussion la plus acharnée tournait autour de la qualification de la famine en tant que génocide, soulignant la haute sensibilité de la question. À l'évidence, beaucoup s'attendaient à ce qu'Anne Applebaum réponde par la positive et son absence d'engagement a été mal reçue. Or, il s'agit là d'un procès d'intention : certes, Anne Applebaum n'a pas dit que le *Holodomor* était un génocide. Mais elle n'a pas dit non plus que ce n'en était pas un. Elle a simplement dit que le *Holodomor* n'entre pas dans la définition du génocide telle que stipulé par la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide de 1948, mais relèverait de sa définition élargie. Si elle insiste qu'il n'appartient pas à un historien de se prononcer sur les questions de qualification juridique, Anne Applebaum invite, par son exposé des faits, tout un chacun à forger sa propre conviction.

Anne Appelbaum étaye de manière convaincante la façon dont la famine peut donner des éléments d'explications non seulement de l'Ukraine actuelle, mais aussi de la Russie, pour qui la « perte » de l'Ukraine (dans la version actuelle, l'arrimage de l'Ukraine à l'Europe), semble être toujours difficile à admettre ou est synonyme d'une menace, s'inscrivant dans ce qu'elle appelle, « les schémas anciens ».

Si l'auteure s'est attachée à montrer l'impact de la famine sur le développement de l'Ukraine, avec ses effets négatifs qui se font toujours sentir, elle conclut cependant avec une note positive, sur le fait que Staline qui, par peur de perdre l'Ukraine, a détruit ses élites, attaqué sa langue et sa culture, décimé sa paysannerie, *in fine* a échoué : l'Ukraine existe. Les stigmates du *Holodomor* non seulement n'empêchent pas d'avancer, mais aujourd'hui d'autres épisodes, plus récents, fondent la nation, laissant le passé entre les mains des historiens.

Réunissant une somme impressionnante de documents d'archives, de témoignages, s'appuyant sur les travaux des dernières décennies, *Famine rouge* est servi par une analyse aussi rigoureuse que fine et profonde, et s'impose d'emblée comme un livre de référence pour comprendre un des plus grands crimes de la période stalinienne.