

# UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

École Doctorale des Humanités (ED520)

# UNIVERSITÉ D'ÉTAT DE TIOUMEN

**THÈSE** présentée par :

**Julie GERBER**

Soutenance le : **02 octobre 2020**

pour obtenir le grade de : Docteur de l'université de Strasbourg

Discipline / Spécialité : Littérature comparée

**ÉCRITURES DU GOULAG :  
DU TÉMOIGNAGE À L'EXPÉRIENCE CONTEMPORAINE  
(Varlam Chalamov, Jacques Rossi, Sergueï Lebedev)**

**THÈSE dirigée par :**

**VICTOROFF Tatiana** Maître de conférences habilité, université de Strasbourg

**ERTNER Elena** Professeur, université d'État de Tioumen

**RAPPORTEURS :**

**JURGENSON Luba** Professeur, Sorbonne université

**MESNARD Philippe** Professeur, université de Clermont-Ferrand

**PRÉSIDENT DU JURY :**

**NIVAT Georges** Professeur honoraire, université de Genève



## Introduction

« Le lien entre les temps, entre les cultures est perdu, et c'est notre devoir de le rétablir, de lier les extrémités de ce fil. Dans ses recherches pour retrouver ce lien perdu, ce fil d'Ariane rompu, la jeunesse avance à tâtons [...]»<sup>1</sup>. » Ainsi l'écrivain Varlam Chalamov, auteur des *Récits de la Kolyma*<sup>2</sup>, écrit-il en 1965, presque quinze ans après sa libération du camp, à son amie Nadejda Mandelstam, veuve du poète. Dans cette lettre, il fait référence à la rupture entre deux intelligentsias littéraires : celle de l'époque où il écrit, dans les années 1960, et celle qu'il a connue jeune homme dans les années 1920, dont il éprouve la nostalgie. L'écrivain pensait à ce contexte particulier des dernières décennies de l'Âge d'argent<sup>3</sup>, mais son constat résonne encore pour les générations d'aujourd'hui qui s'interrogent sur le passé dans la Russie de la première moitié du XXI<sup>e</sup> siècle. En 2016, l'écrivain Sergueï Lebedev s'est présenté lors d'un entretien pour un journal russe comme « un témoin [...], pas au sens de Chalamov ou Soljenitsyne, mais [...] un témoin de la post-existence du camp<sup>4</sup> ». Le narrateur de son premier roman *La Limite de l'oubli* (2011) est un jeune homme qui, à la fin des années 1990, part enquêter sur le passé de son grand-père adoptif, ancien directeur d'un camp<sup>5</sup>. Parcourant les

---

<sup>1</sup> Lettre à Nadejda Mandelstam (21 juillet 1965), *Correspondance avec Alexandre Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam*, traduction du russe par Francine Andreieff, relue par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, 2019, p. 110. « Утрачена связь времен, связь культур – преемственность разрублена, и наша задача восстановить, связать концы этой нити. В поисках этой утраченной связи, этой ариадниной нити разорванной, молодежь тянется наугад [...] », V. Chalamov, *Sobranie sočinenij v 6 tomah* [Œuvres en 6 volumes], Irina Sirotinskaja (éd.), t. 6, « Pis'ma » [Lettres], Moskva, Terra-Knižnyj klub, 2013, s. 412. Pour la translittération du russe, nous avons gardé une transcription française accessible à un grand public dans le corps du texte. Les noms d'œuvres, d'articles et de revues, les notes de bas de page et la bibliographie suivent une translittération scientifique (recommandation ISO / R9 de l'Organisation internationale de normalisation).

<sup>2</sup> V. Chalamov, *Récits de la Kolyma*, traduit du russe par Sophie Benech, Catherine Fournier, Luba Jurgenson, préface de Luba Jurgenson, postface de Michel Heller, nouvelle édition intégrale, Paris, Lagrasse, Verdier, collection « Slovo », 2003 (abrégé « RDK » dans ce qui suit). Pour l'édition originale : *Sobranie sočinenij*, t. 1, *Rasskazy 30-h godov. Kolymskie rasskazy. Levyj bereg. Artist lopaty* [Récits des années 1930. Récits de la Kolyma. Rive Gauche. L'Artiste de la pelle] ; t. 2, *Očerki prestupnogo mira. Voskrešenie listvennicy. Perčatka, ili KR-2* [Essais sur le monde du crime. La résurrection du mélèze. Le Gant, ou KR 2], *op. cit.*

<sup>3</sup> Période d'effervescence artistique et littéraire correspondant à la fin du XIX<sup>e</sup> et aux deux premières décennies du XX<sup>e</sup>, et dont la Révolution d'Octobre 1917 amorce le déclin progressif. Le terme, cependant, ne fait pas l'unanimité parmi les spécialistes de la littérature russe.

<sup>4</sup> « Ты теперь тоже свидетель – не такой, конечно, как Шаламов или Солженицын, но ты свидетель пост-существования лагеря. », SNCmedia, « Pisatel' Sergej Lebedev o pamjati, istorii i "Fejsbuke" načala XX veka », <http://www.sncmedia.ru/entertainment/lyudi-avgusta-i-facebook-nachala-xx-veka/>, mis en ligne le 13 avril 2016, consulté le 09 septembre 2018 [notre traduction, abrégé N.T. dans ce qui suit].

<sup>5</sup> S. Lebedev, *La Limite de l'oubli*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, collection « Poustiaki », 2014 (abrégé « LO » dans ce qui suit). Pour l'édition originale : *Predel zabvenija*, Moskva, Pervoe sentjabrja, 2011 (abrégé « PZ » dans ce qui suit). L'intrigue du roman s'inspire de l'expérience

paysages du Grand Nord, il mesure la disparition des traces du Goulag, le plus vaste ensemble de camps de travail forcé du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. En citant les noms des deux grands auteurs russes survivants du camp, Lebedev signale un lien entre leurs œuvres testimoniales et son propre roman. Il introduit un regard nouveau en se présentant comme un témoin non du camp, mais de sa « post-existence » : pour lui, le temps du camp n'est pas révolu, il se poursuit dans la mesure où il apparaît encore en filigrane dans le présent. À travers ce roman de fiction, Lebedev montre que l'univers concentrationnaire a continué de modeler l'espace, l'imaginaire et les modes de vie de la société post-soviétique et se positionne en héritier de la mémoire du Goulag<sup>7</sup>. L'œuvre des témoins n'est pas « finie » : elle se continue dans le roman de Lebedev qui explore la société post-soviétique.

Le roman de Lebedev s'inscrit dans un corpus postmémoriel dans la mesure où le narrateur est affecté par des phénomènes qui ont eu lieu bien avant sa naissance, les répressions et le Goulag, et que son récit se présente comme une tentative de reconstruire ce passé. La postmémoire est définie par Marianne Hirsch comme la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée<sup>8</sup>. Marianne Hirsch étant elle-même fille de Juifs polonais émigrés, sa notion a été initialement élaborée à propos des enfants de

---

qu'a l'auteur du secret familial, puisqu'il a découvert adulte que le deuxième mari de sa grand-mère avait travaillé pour les organes répressifs soviétiques.

<sup>6</sup> Dans les recherches sur le sujet, le terme désigne en général le phénomène concentrationnaire de toute la période soviétique, même si l'institution qu'il désigne n'a existé qu'entre 1930 et 1956. Parmi toutes les graphies existantes (GOULAG, goulag, Goulag), nous avons opté pour cette dernière variante. L'acronyme *ГУЛАГ* (GOULag), pour « Direction principale des camps », apparaît pour la première fois dans les documents administratifs de l'OGPOU, la police politique soviétique, le 9 novembre 1930, mais les camps étaient apparus en Russie soviétique dès les premiers mois du régime bolchévique. Voir l'introduction de Nicolas Werth pour *Le Goulag. Témoignages et archives*, édition établie, annotée et présentée par Luba Jurgenson et Nicolas Werth, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 32.

<sup>7</sup> C'est ce que confirme la présentation du colloque « Le Goulag en héritage. Regards croisés » à la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 19-20 mars 2007, dont les discussions ont débouché sur l'ouvrage dirigé par Élisabeth Anstett et Luba Jurgenson, *Le Goulag en héritage*, *op. cit.*

<sup>8</sup> « "Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. », M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 5. Fragment traduit de l'américain par Philippe Mesnard, notice « Postmémoire », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, <http://memories-testimony.com/notice-courte/postmemoire/>, mis en ligne le 16 décembre 2015, consulté le 18 juin 2020. La théorie de la postmémoire avait été initialement formulée dans l'article *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*, vol. 15, n° 2, *Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, Winter 1992-1993, p. 3-29, à partir de la bande-dessinée *Maus* d'Art Spiegelman, puis développé dans *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

victimes de la Shoah<sup>9</sup>. Elle désigne le mécanisme par lequel les descendants se « souviennent » des expériences de leurs parents par le biais d’histoires, d’images et de comportements parmi lesquels ils ont grandi, parfois jusqu’à ce que les souvenirs de leurs parents se substituent à leur propre mémoire<sup>10</sup>. Marianne Hirsch définit la postmémoire comme une structure du retour inter- ou transgénérationnel d’un savoir traumatique et d’une expérience incorporée par ses destinataires. C’est une conséquence du rappel traumatique (différent des troubles du stress post-traumatique), mais pris dans un mouvement générationnel – temporel ou spatial<sup>11</sup>. Le besoin d’explorer cette oscillation entre rupture et continuité (ce qu’exprime le *post* de « postmémoire ») est à l’origine des œuvres littéraires des enfants de survivants, cette « deuxième génération » qui s’est constituée sur tous les continents de la fin des années 1980 au début des années 2000<sup>12</sup>. Le processus postmémoriel s’étend également à la « troisième génération » constituée par les petits-enfants de survivants<sup>13</sup>. Le roman de Lebedev, qui met en scène le petit-fils adoptif d’un acteur des camps, s’apparente à ces œuvres.

D’après Marianne Hirsch, le rapport de la « génération postmémorielle » avec le passé est assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations

---

<sup>9</sup> Luba Jurgenson rappelle que le terme « Shoah » pour désigner le génocide perpétré contre les Juifs d’Europe s’est également répandu en France à partir d’une œuvre, celle de Claude Lanzmann. Ce dernier a retenu ce titre qui était alors incompréhensible pour le public français, comme il l’avait été pour lui-même, afin d’attirer l’attention sur le caractère incompréhensible de l’événement. L. Jurgenson, « Jacques Rossi: les mots du Goulag véhicules de transmission » in Luba Jurgenson, Claudia Pieralli, *Lo Specchio del Gulag in Francia e Italia, 1917-1987* [Réception des répressions soviétiques en France et en Italie, 1917-1987], Pisa, University Press, 2019, note 5, p. 147.

<sup>10</sup> « But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. », M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>11</sup> « I see it, rather, as a *structure* of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove. », M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, p. 6. La traduction de ce passage est également de Philippe Mesnard, *art. cit.*

<sup>12</sup> Quelques exemples d’œuvres de la « deuxième génération », dans l’ordre de parution : Toni Morrison, *Beloved*, 1987 (États-Unis) ; Esther Dischereit, *Joëmis Tisch. Eine jüdische Geschichte*, 1988 (Allemagne) ; Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, 1991 (Espagne) ; Arnold Zable, *Jewels and Ashes*, 1991 (Australie) ; Anne Karpf, *The War After: Living with the Holocaust*, 1997 (Australie) ; Mark Baker, *The Fiftieth Gate*, 1997 (Australie) ; Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra* (traduit en français sous le titre *Traverser les ténèbres*), 1997 (Italie) ; Lisa Appignanesi, *Losing the Dead*, 2000 (Angleterre) ; Barbara Honigmann, *Roman von einem Kinde*, 2001 (Allemagne).

<sup>13</sup> Exemples d’œuvres de la « troisième génération » : Alex Sage, *For Esther*, 2000 (Australie) ; Amir Gutfreund, *Shoah shelanou* (traduit en français sous le titre *Les Gens indispensables ne meurent jamais*), 2000 (Israël) ; Jonathan Safran Foer, *Everything Is Illuminated*, 2002 (États-Unis) ; Andrea Simon, *Bashert: A Granddaughter’s Holocaust Quest*, 2002 (États-Unis) ; Piotr Paziński, *Pensjonat*, 2009 (Pologne) ; Katja Petrowskaja, *Vielleicht Esther*, 2014 (Allemagne).

et d'investissements imaginatifs. Pour Lebedev, cette médiation s'effectue par les témoignages littéraires. Les « souvenirs » qu'il reçoit et réincorpore dans son roman lui sont en effet parvenus à travers les œuvres des rescapés des camps. La littérature testimoniale des camps apparaît alors comme une forme particulière de médiation d'expérience, susceptible de se diffuser dans une œuvre contemporaine qui, elle-même, se la réapproprie. Notre travail consiste à mettre en lumière ce mécanisme profond de la culture, impliquant des questions primordiales de transmission et de réception. Il se donne pour objectif d'explorer la manière dont l'œuvre de Lebedev est parcourue par l'héritage littéraire qu'il revendique. Nous souhaitons mettre en évidence ce phénomène de circulation d'un héritage littéraire à l'intérieur d'une œuvre contemporaine. Pour cela, notre outil sera la notion de postmémoire telle qu'elle a été théorisée par Marianne Hirsch, et notre méthodologie sera empruntée à celle des *memory studies*. Les études mémorielles se sont affirmées depuis les années 1980 aux États-Unis en tant que champ transdisciplinaire où se croisent histoire, littérature, philosophie, anthropologie, muséologie, géographie sociale et d'autres disciplines. Elles s'inscrivent dans un contexte de « memory boom » marqué par l'inflation contemporaine des questions mémorielles, notamment des mémoires traumatiques – le concept de trauma ayant souvent été défini comme une pathologie de la métabolisation mémorielle<sup>14</sup>. La postmémoire ne peut donc pas être entièrement comprise sans mentionner le cadre de la *trauma theory*.

La théorie du trauma est devenue depuis la fin des années 1980 un champ de recherche particulièrement attractif, à la croisée de différentes disciplines issues des sciences humaines<sup>15</sup>. L'abondance des travaux dans ce domaine représente, pour Dominick LaCapra, la mutation théorique majeure des années 1990-2000<sup>16</sup>. Les

---

<sup>14</sup> C'est ce que montrent les articles de Jay Winter, « The Generation of memory : Reflections on the memory boom in contemporary historical studies », *GHI Bulletin*, n° 27, 2000, p. 69-92, et de Sarah Gensburger, « Réflexions sur l'institutionnalisation récente des *memory studies* », *Revue de Synthèse*, Springer Verlag, vol. 132-VI, n° 3, 2011, p. 1-23.

<sup>15</sup> Les chercheurs viennent de l'anthropologie, des études littéraires, de l'histoire, de la sociologie, de la philosophie, du droit et des sciences cognitives (psychologie clinique et neurosciences). Pour une présentation générale de l'émergence de la théorie du trauma dans les sciences humaines, voir Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London / New York, Routledge, 2008. Agnès Delage et Maud Gaultier sont critiques par rapport à cette diffusion décontextualisée de la théorie et parlent d'une « hégémonie culturelle, sociale et politique de la théorie du trauma », dans « Le concept de trauma. De la théorie littéraire à la trauma-culture globale. Relectures du genre du "testimonio" en Amérique Latine (2000-2015) », Archives ouvertes, <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01455858/document>, 2015, consulté le 15 septembre 2020, p. 2.

<sup>16</sup> Dominick LaCapra parle d'un « tournant du trauma » dans *History and memory after Auschwitz*,

principaux fondateurs d'une théorie du trauma, parmi lesquels figurent également Cathy Caruth, Geoffrey Hartman ou Shoshana Felman, ont essentiellement travaillé à partir des années 1990 sur la littérature testimoniale de la Shoah<sup>17</sup>. En littérature, la théorie du trauma se donne pour mission paradoxale de faire parler et de préserver le silence traumatique à l'œuvre dans les témoignages. Cathy Caruth a ainsi construit son approche littéraire et psychanalytique du trauma sur le retour dans le quotidien d'un passé impossible à assimiler<sup>18</sup>. Au cours de la décennie suivante, la théorie s'est développée en tant que champ disciplinaire en Europe, Afrique, Asie ou encore en Amérique Latine, hors des corpus qui avaient permis de la formuler initialement<sup>19</sup>. La notion de postmémoire, qui connaît une postérité prolifique, s'adosse à l'origine à cette théorie du trauma. En revanche, l'usage que Marianne Hirsch fait de la notion de trauma est loin de faire l'unanimité parmi les chercheurs qui étudient les questions mémorielles<sup>20</sup>.

Ce n'est pas la dimension « traumatique » de la postmémoire qui nous intéresse dans cette thèse, mais le fait qu'elle soit une « structure » de remémoration du passé. Selon Samuel O'Donoghue, la notion de postmémoire a été trop facilement utilisée comme synonyme de « traumatisme hérité » (*inherited trauma*) dans les études littéraires, alors que pour Marianne Hirsch, il s'agit bien de deux choses différentes<sup>21</sup>.

---

Ithaca / New York, Cornell University Press, 1998, p. 23.

<sup>17</sup> Leur théorie littéraire s'élabore à partir du concept de trauma formulé initialement dans le champ de la psychiatrie clinique pour les vétérans de la Guerre du Vietnam. Geoffrey Hartman a fondé à Yale un centre de collecte de témoignages oraux de survivants de la Shoah. En 1992, Shoshana Felman a publié avec le psychiatre Dori Laub l'essai *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York / London, Routledge, 1992, qui analyse des textes divers à la lumière de la théorie du trauma.

<sup>18</sup> « Trauma is not locatable in the simple violent or original event of an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on ». Cathy Caruth, « Introduction : The Wound and the Voice », *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

<sup>19</sup> La théorie du trauma peut être identifiée sous le label institutionnel de *trauma studies* ou être englobée dans le domaine plus vaste des *memory studies*.

<sup>20</sup> Certains spécialistes, comme Roger Luckhurst, considèrent que le trauma est devenu, d'abord dans le monde anglo-saxon, puis à l'échelle mondiale à partir des années 2000, le « fétiche » vénéré d'une culture globalisée. L'auteur parle de « traumaculture » (« Traumaculture », *New Formations*, n° 50, 2003, p. 28-47) et de « trauma-philie » (*The Trauma Question*, London / New York, Routledge, 2008, p. 79). Pour Jan Assmann, l'exacerbation de l'impact traumatique de la violence subie a un corollaire politique : le corpus du témoignage est allégé de son implication initiale politique et révolutionnaire pour être lu comme un récit de témoignage de victimes sociales, ce qui rétrograde le sujet politique en victime. Jan Assmann, « Globalization, universalism, and the erosion of cultural memory », in Aleida Assmann, Sebastian Conrad (éd.), *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, Palgrave Macmillan Memory Studies, New York, 2010, p. 121-137.

<sup>21</sup> Samuel O'Donoghue, « Postmemory as Trauma? Some Theoretical Problems and Their Consequences

Le processus qu'elle décrit ne traduit pas une incapacité à faire face à une expérience fragilisante, contrairement au traumatisme, mais plutôt le besoin et la volonté, pour les héritiers, de l'accepter. Pour O'Donoghue, le phénomène de la postmémoire tel que décrit par Hirsch est même, dans une certaine mesure, incompatible avec le concept de traumatisme. La postmémoire en tant que processus artistique devrait plutôt être comprise « en termes d'activisme et non comme le résultat d'une blessure psychologique dont les séquelles sont encore ressenties par les générations futures<sup>22</sup>. » Le chercheur met en avant la dimension éthique et sociale de la postmémoire telle qu'elle est conceptualisée par Hirsch. Le désir de renouer avec le passé est en effet présenté comme un combat contre l'oubli permettant de restaurer une justice en dehors des structures judiciaires officielles<sup>23</sup>. Ainsi comprise, la notion semble particulièrement adaptée aux enjeux éthiques et esthétiques de *La Limite de l'oubli*. Elle fournit une grille d'interprétation pour décrire l'ensemble des phénomènes de transmission et de négociation que le roman opère avec les textes testimoniaux. Notre thèse mobilise donc la notion de postmémoire mais laissera de côté celle du trauma. Il ne s'agit pas d'étudier la transmission d'un trauma à travers la littérature, mais de mettre en lumière un héritage littéraire à l'intérieur d'un texte contemporain.

## 1. Lebedev, héritier de Chalamov

Lebedev affirme « continuer » le travail des deux témoins que sont Chalamov et Soljenitsyne, mais il semble qu'il entretienne un lien privilégié avec l'écrivain de la Kolyma, et que leurs projets littéraires s'accordent davantage<sup>24</sup>. En 2019, Lebedev a rédigé la préface de ses œuvres complètes pour la maison d'édition suédoise Ersatz<sup>25</sup>. Ce texte-hommage, intitulé « Varlam Chalamov. L'homme de la planète Kolyma », retrace les grandes lignes de sa biographie. Il comporte également des considérations

---

for Contemporary Literary Criticism », *Politika*, <https://www.politika.io/en/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary>, 1<sup>er</sup> mai 2019, consulté le 22 avril 2020.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>24</sup> Voir entretien avec Sergueï Lebedev, annexe 6.

<sup>25</sup> S. Lebedev, « Varlam Šalamov. Človek s planety Kolyma » [Varlam Chalamov. L'homme de la planète Kolyma], *Solta*, <https://www.colta.ru/articles/literature/21566-varlam-shalamov-chelovek-s-planety-kolyma>, paru le 18 juin 2019, consulté le 29 juin 2019.



personnelles sur le destin de l'homme et la signification de son œuvre, à travers l'analyse littéraire de quelques fragments de récits. Cela nous renseigne sur deux choses : d'abord, sur la réception en Europe de Lebedev, qui est considéré comme le « spécialiste » le plus à même de présenter l'œuvre de Chalamov, de mettre en avant son importance pour le monde contemporain. Ensuite et surtout, ce texte nous parle de la relation particulière qui unit Lebedev, écrivain de la « post-existence du camp », à Chalamov, écrivain du camp.

La manière dont Lebedev parle de la prose chalamovienne suggère qu'il a conscience de leur parenté. Tout au long de son texte, Lebedev utilise un vocabulaire et des images qui parcourent *La Limite de l'oubli*. Lorsqu'il écrit que « le plus important [dans les *Récits de la Kolyma*] est ce qui reste derrière la limite, dans les coutures, les charnières des récits. L'indescriptible : là d'où respire l'abîme du monde d'avant le langage<sup>26</sup> », cette phrase pourrait être issue du récit de Lebedev. La temporalité de ce roman paraît dans une certaine mesure proche de celle de Chalamov (même si chez Lebedev la narration n'est pas séquentialisée et que le héros conserve son identité du début à la fin du roman, ce qui constitue une grande différence). Pour le suggérer, Lebedev compare brièvement Chalamov et Soljenitsyne :

Le héros de *Une Journée d'Ivan Denissovitch* a vécu d'autres journées et en vivra encore d'autres. Le passé des héros de Chalamov a été effacé, leur futur aussi, et chaque jour est le dernier. La dispute entre Chalamov et Soljenitsyne concernant la prose des camps vient en partie de cette différence de temporalité. Le monde de Chalamov est toujours à une seconde de la mort [...]. Son Goulag est un espace de mort et non de vie, aussi misérable soit-elle, comme chez Soljenitsyne<sup>27</sup>.

Conformément à la tradition, Lebedev oppose les deux écrivains selon un schéma binaire : ici, celui de la mort (suspension du temps) et la vie (continuité)<sup>28</sup>. Le lecteur de *La Limite de l'oubli* ne peut s'empêcher de se rappeler la temporalité

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, « Кажется, что рассказы – связный нарратив, а на самом деле они – вспышки света во тьме; самое важное – то, что остается за гранью, во швах, в стыках повествования, неопишное – то, откуда дышит бездна доязыкового мира. », [N.T.].

<sup>27</sup> *Ibid.*, « У героя “Одного дня Ивана Денисовича” были другие дни и еще будут; у героев Шаламова стерты и прошлое, и будущее, всякий день – последний; спор Шаламова и Солженицына о лагерной прозе вырастает в том числе и из этой разности временных измерений. Мир Шаламова – всегда за секунду до смерти [...]. Его ГУЛАГ – пространство смерти, а не жизни, пусть ничтожной, по Солженицыну. », [N.T.].

<sup>28</sup> Voir G. Conio, « Le roman face à l'Histoire : Chalamov contre Soljenitsyne », *Mémoires en jeu*, n° 1, « Soljenitsyne / Chalamov : deux visions du Goulag », *op. cit.*, p. 52-58, qui explore la genèse littéraire de cette opposition en pôles antagoniques.

spécifique de ce roman, faite de brisures, d'inclusions et de retours, dans un cheminement à travers différentes strates temporelles : un effacement des « limites » entre les temps, qui implique aussi un effacement des limites entre la vie et la mort. L'affinité se poursuit à un niveau existentiel : « [Chalamov est] le chantre de l'horreur, existentiellement plus complexe que la peur. Mais [il] n'écrit pas sur l'horreur, l'horreur s'élève de son écriture<sup>29</sup> ». L'horreur du camp, restituée par les récits de Chalamov, s'impose au narrateur de *La Limite de l'oubli* après un effort continu pour en prendre conscience. Ainsi, il semble que Lebedev profite de cet hommage à l'auteur des *Récits de la Kolyma* pour affirmer entre eux une véritable affinité littéraire.

Lebedev semble également héritier de certaines pratiques narratives de Chalamov. Selon la chercheuse suédoise Susi K. Frank, Lebedev récupère chez lui l'idée d'« archive naturelle » pour développer une poétique performative du deuil et de la repentance<sup>30</sup>. Dans les *Récits de la Kolyma*, la neige et la glace forment une archive symbolique dont on trouve des échos chez Lebedev. Ce travail métaphorique sur l'archive est sans rapport, par exemple, avec la « tentative de reconstitution historico-littéraire » que Soljenitsyne propose dans *L'Archipel du Goulag*. Ensuite, Lebedev est attentif à la dimension « factographique » que Chalamov revendique dans ses récits. L'écrivain de la Kolyma se définit comme un « factographe » : il est celui qui fixe les faits. Le terme fait également référence à la littérature factographique élaborée par les membres de l'avant-garde constructiviste russe des années 1920, que l'auteur a fréquentés dans sa jeunesse (notamment Brik et Tretiakov), dans le cadre du mouvement artistique Front Gauche de l'Art (LEF). Le mot « factographie » recouvre un ensemble de pratiques artistiques proches du documentaire<sup>31</sup>. Prônant l'abolition du lyrisme et l'abandon de la fiction au profit des « faits », les factographes, inspirés des

---

<sup>29</sup> S. Lebedev, « Varlam Šalamov. Čelovek s planety Kolyma », art. cit., « Певец ужаса, экзистенциально более сложного состояния, чем страх; но он не пишет об ужасе, ужас встает (вырастает) из его письма. », [N.T.].

<sup>30</sup> S. K. Frank, « Natural Archives as Counter Archives: Gulag Literature from Witness to Postmemory », in Susi K. Frank, Kjetil A. Jakobsen (dir.), *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, p. 285-310 ; S. K. Frank, « Ice as a Literary Motif in Soviet Arctic Modernities », in Heidi Hansson, Anka Ryall, (dir.), *Arctic Modernities: The Environmental, the Exotic and the Everyday*, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 16-38.

<sup>31</sup> Chalamov écrit : « J'ai assistés aux cours de Brik, aux disputes de Maïakovski, j'ai rencontré Sergueï Mikhaïlovitch Tretiakov, le factographe » [N.T.]. « Я бывал на занятиях у Брика, диспутах Маяковского, встречался с Сергеем Михайловичем Третьяковым-фактографистом. », *Sobranie sočinenij*, t. 4, *Souvenirs*, op. cit., s. 435.

arts visuels, manifestent un désir de représentation « directe » du monde<sup>32</sup>. Pour Chalamov, l'approche factographique constitue le fondement de ce qu'il appelle la « nouvelle prose », une prose qui allie la fiabilité d'un document à la force émotionnelle d'une œuvre d'art. Lebedev est en héritier pour une part car son roman, bien qu'il soit une fiction, cherche à « rendre compte de ce qui est », s'accordant ainsi avec une préoccupation majeure de la littérature contemporaine obsédée par l'enregistrement et la notation du réel<sup>33</sup>. Cependant sa factographie porte non sur ce qui est, comme chez Chalamov, mais sur ce qui n'est plus, et dont les dernières traces disparaissent.

## 2. Contexte : la mémoire lacunaire du Goulag en Russie

Si Lebedev met en relation son projet postmémoriel avec le projet testimonial des rescapés, c'est parce que son roman s'inscrit dans un contexte où la mémoire des camps et des répressions soviétiques demeure très problématique. La Russie se caractérise par une absence de politique mémorielle et patrimoniale concernant ce sujet. Les vestiges matériels du camp n'ont pas fait l'objet d'une construction intégrée dans l'espace public<sup>34</sup>. Lorsque les camps n'ont pas été démantelés, ils ont été détruits par la nature ou bien les matériaux ont été récupérés par la population locale, si bien qu'il n'en reste, par endroits, presque plus rien. Pourtant, les répressions ont laissé une profonde empreinte dans la société et dans la culture, à commencer par le nombre de victimes. Selon l'historien Nicolas Werth, un Soviétique sur six est passé par le Goulag. Cette institution a compté plus de quatre cent complexes concentrationnaires, vingt millions

---

<sup>32</sup> Le mouvement a pris fin après une réapparition éphémère sous l'appellation « Nouveau LEF » dans les années 1927-1928. En 1929, les membres de la revue *Novy LEF*, notamment Sergueï Tretiakov et Viktor Chklovski, publient un volume intitulé *Littérature factographique*, manifeste posthume du LEF.

<sup>33</sup> M.-J. Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, collection « Littérature, histoire, politique », 2014, p. 8.

<sup>34</sup> C'est-à-dire que ces vestiges n'ont pas été élevés au rang de « traces », dans le sens où l'entend Luba Jurgenson : « Loin d'être une donnée objective, une trace relève d'une construction : tout vestige n'est pas encore une trace et, à l'inverse, une trace peut-être créée là où il ne reste rien. Pour émerger, une trace est tributaire d'un regard, d'une interprétation, d'un décrypteur qui a répondu à son appel. En effet, une trace renvoyant toujours à ce qui n'est plus et demeurant donc invisible, c'est à l'interpréteur d'intégrer ce qui a été effacé dans le domaine du visible et du connaissable. De conférer au vestige son statut de trace. C'est pourquoi une trace ne peut émerger que dans l'espace public. », L. Jurgenson, « Conserver l'héritage des systèmes répressifs : la mémoire des camps du Goulag », in Ewa Bérard et Luba Jurgenson, *Une histoire sans traces ? Le patrimoine matériel russe et la culture mémorielle actuelle*, Paris, Pétra, collection « Usages de la mémoire », 2017, p. 131.

de prisonniers, six millions de déportés et quatre millions de morts de la fin des années 1920 à la fin des années 1950<sup>35</sup>. Au niveau officiel, les décennies de répressions sont mises entre parenthèses au profit du culte de la Victoire de 1945. Ce culte prend la forme d'une exaltation des sacrifices consentis au cours de la Grande Guerre patriotique (nom de la Seconde Guerre mondiale en russe) et d'une héroïsation de l'armée. Lebedev souligne, dans un article qu'il a écrit sur le sujet, que l'enseignement de l'histoire est perçu comme un moyen de renforcer le sentiment patriotique et l'identité nationale<sup>36</sup>. La Russie contemporaine semble relever de ce que Philippe Mesnard appelle « culture de guerre<sup>37</sup> ». Dans cette mesure, la postmémoire des répressions ne peut s'opérer qu'en dépit des institutions politiques<sup>38</sup>. Ainsi, malgré l'ampleur du phénomène concentrationnaire, il n'existe que peu de monuments mémoriaux et de musées abordant cette question. Cette carence est d'autant plus étonnante, à première vue, que le sujet des camps n'est plus tabou aujourd'hui. L'histoire du Goulag a commencé à s'écrire en Russie et en Occident dès 1992, lorsque les immenses fonds archivistiques du Goulag conservés aux Archives d'État de la Fédération de Russie ont été ouverts suite à une directive du premier président Boris Eltsine<sup>39</sup>. Ils ont alors pu être consultés par des

---

<sup>35</sup> N. Werth, *Le Goulag. Témoignages et archives*, op. cit., p. 20-26.

<sup>36</sup> C'est ce que relève Sergueï Lebedev dans son article « Altar' Pobedy. Sergej Lebedev o vojne meždu kul'tom i pamjat'ju » [L'autel de la Victoire. Sergueï Lebedev sur la guerre entre le culte et la mémoire], *Solta*, <https://m.colta.ru/articles/specials/18384-altar-pobedy>, mis en ligne le 22 août 2018, consulté le 04 novembre 2019.

Olga Konkka souligne une évolution dans la manière d'aborder l'histoire en Russie depuis 1990. Dans les premières années de la Russie post-soviétique, les cours d'histoire faisaient état de l'échec du modèle soviétique. Le régime stalinien, désigné comme totalitaire, était condamné sans réserve dans la majorité des textes. Toutefois, depuis les années 2000 se développe, dans le cadre scolaire, un nouveau « roman national » fondé sur une recherche de continuité entre les différentes périodes historiques. Olga Konkka relève les étapes de ce processus :

2000 (à partir de) : programmes nationaux de l'éducation patriotique.

2009 : Commission de lutte contre les tentatives de falsification de l'histoire au détriment des intérêts de la Russie.

2014 : Conception de l'éducation spirituelle et morale des citoyens de la Russie / Conception unifiée de l'enseignement de l'histoire de Russie à l'école.

Voir O. Konkka, « Les musées scolaires en Russie : entre les politiques historiques de l'État et les pratiques sur le terrain », intervention lors de la Journée d'études « Production et transmission des savoirs historiques en Europe centrale et orientale », Paris, EHESS, 14 juin 2019.

<sup>37</sup> P. Mesnard, « Mémoire *in progress* (III) », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014, p. 162-173.

<sup>38</sup> Au contraire, la notion de postmémoire a été élaborée dans une « culture mémorielle » occidentale : « Reconfigurant le passé, [la culturelle mémorielle] donne aux violences extrêmes plus qu'une visibilité : une représentation régie par des discours qui, par le biais de l'émotion qu'ils suscitent, reconfigurent et subsument ce qui a pu être récupéré du passé », P. Mesnard, *ibid.*

<sup>39</sup> N. Werth, *Le Goulag. Témoignages et archives*, op. cit., p. 16.

chercheurs russes et étrangers<sup>40</sup>. Une *Histoire du Goulag stalinien* en sept volumes, menée par des chercheurs russes et étrangers, a vu le jour en 2004<sup>41</sup>. Il est aujourd'hui possible d'avoir accès à une documentation satisfaisante concernant les modalités économiques, administratives et juridiques de ce phénomène<sup>42</sup>. Ce hiatus entre les réalités documentées du passé et les lacunes de leur représentation constitue aujourd'hui une des spécificités du terrain russe.

La réflexion russe sur le Goulag est globalement en régression par rapport à ce qu'elle a été dans les années qui ont précédé l'effondrement de l'Union soviétique, pendant la Glasnost et la Perestroïka de Gorbatchev. Entre 1986 et 1989, les répressions ont été au cœur d'un débat public abondamment nourri par les témoignages, les essais, les films documentaires, la presse et les œuvres littéraires<sup>43</sup>. L'œuvre monumentale d'Alexandre Soljenitsyne *L'Archipel du Goulag* a enfin été publiée en Union soviétique en 1989, alors qu'elle l'avait été seize ans auparavant à Paris, en 1973<sup>44</sup>. Cette avalanche

---

<sup>40</sup> Les répressions soviétiques ont été le sujet des travaux d'historiens russes tels que Oleg Khlevniouk, Vladimir Kozlov, Irina Shcherbakova, Viktor Zemskov, et d'historiens occidentaux comme Anne Applebaum, Alain Blum, Juliette Cadot, Sophie Coeuré, Marc Elie, Orlando Figes, Arch Getty, Gabor Tamas Rittersporn et Nicolas Werth. Ce dernier précise cependant les difficultés auxquelles doivent faire face les historiens du Goulag : d'un côté, la disparition des archives locales concernant des ensembles concentrationnaires particuliers, de l'autre, l'immense masse de littérature bureaucratique formée par les archives centrales (*Le Goulag, op. cit.*, p. 16). Un autre problème est la lenteur du processus de déclassification qui, en outre, ne concerne pas tous les documents. À ce jour, certaines archives demeurent fermées ou du moins très difficiles d'accès : celles du FSB (Sécurité d'État), du MID (Ministère des Affaires étrangères) et d'autres institutions. (N. Werth, « Les historiens russes d'aujourd'hui face au passé soviétique », dans Georges Nivat (dir.), *Les Sites de la mémoire russe*, t. 2 : *Histoires et mythes de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2019, p. 62-68.)

<sup>41</sup> S. Mironenko, N. Werth, (réd.), *Istorija stalinskogo Gulaga v semi tomah* [Histoire du Goulag stalinien en 7 volumes], Moskva, Rosspen, 2004.

<sup>42</sup> Citons à titre d'exemples : la série documentaire en trois épisodes *Goulag, une histoire soviétique*, Patrick Rotman (réalisation et scénario), Nicolas Werth, François Aymé (scénario), Kuiv Productions, ARTE France, 2020. Les émissions de France Culture : « Le Goulag, phénomène majeur de notre histoire », Signes des Temps, 23 février 2020 ; « Au fin fond de la Sibérie, le Goulag », *Le Cours de l'Histoire*, 07 février 2020 ; « Goulag, un chapitre occulté de l'histoire soviétique », *La Grande Table des Idées*, 05 février 2020. La revue *L'Histoire*, n° 461-462, « Les mondes du goulag », juillet-août 2019. L'exposition « GOULAG » au Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, Grenoble, en partenariat avec l'association Memorial de Moscou et le Centre mémorial de répression politique Perm-36, du 16 novembre 2018 au 20 mai 2019. La rétrospective des films documentaires *Women of the Goulag* de Marianna Yarovskaja (2018) et *Age of Solzhenitsyn* de Olesja Fokina (2018) au Columbia Global Centers à Paris, 27 mars 2019. Quelques années plus tôt : le colloque « Mémoires européennes du Goulag : Archives et témoignages », organisé par le CNRS / EHESS, Paris, 10-11 mars 2011 ; l'exposition « Goulag, le peuple des zeks » au Musée d'ethnographie de Genève avec la collaboration du Memorial de Moscou, du 11 mars 2004 au 02 janvier 2005.

<sup>43</sup> Pour les références, voir L. Jurgenson, « Études et spécificités du “dévoilement du GOULAG” » dans *Le Goulag. Témoignages et archives, op. cit.*, p. 12-16.

<sup>44</sup> Grâce à ce titre, l'auteur a créé une image à la fois verbale et mentale du phénomène ; l'acronyme GOULAG est rapidement devenu un nom commun aussi bien en russe que dans les autres langues. En pleine Guerre froide, cette œuvre a fait l'effet d'une bombe : le monde entier a pris conscience des

de publications a structuré l'édifice du souvenir collectif après vingt ans de silence dans la période brejnévienne (1964-1982). Le « modèle totalitaire » d'interprétation du phénomène soviétique a triomphé à cette époque, et le problème des « traces du Goulag », jusque-là uniquement posé par les survivants dans des documents littéraires, a alors émergé dans la société russe. C'est dans cette atmosphère propice qu'est née Memorial, une association qui, à partir de 1989, a joué un rôle fondamental pour porter la question des répressions au sein de la conscience collective. Cette organisation a recueilli une documentation très importante (témoignages, journaux intimes, lettres et autres) ayant trait à l'univers des répressions et des camps ; elle a réussi à faire ériger une centaine de monuments commémoratifs aux victimes du stalinisme<sup>45</sup>. Plus de trente ans après sa création, Memorial demeure le principal acteur de la mémoire en Russie, malgré les conditions d'existence précaires que lui impose le gouvernement, comme le regrette Irina Galkova<sup>46</sup>. Luba Jurgenson précise qu'en Russie, le consensus à l'égard de la mémoire historique, et particulièrement du passé répressif, n'existe pas, ce qui rend la patrimonialisation impossible<sup>47</sup>. La construction d'une mémoire du Goulag dans l'espace public n'est pas perçue comme une nécessité par le pouvoir. Dans ce contexte, *La Limite de l'oubli* apparaît comme une tentative de ramener le Goulag dans la mémoire collective.

Le rôle mémoriel qu'assume ce texte de fiction fait écho à une longue tradition de perpétuation de la mémoire à travers la littérature. Historiquement, la connaissance des réalités concentrationnaires en Russie est passée par des canaux littéraires en l'absence d'autres dispositifs. Dans les années 1960-1970, les seules œuvres majeures sur le Goulag sont littéraires. Paul Ricœur, dans son livre *La Mémoire, l'histoire,*

---

violences soviétiques. Luba Jurgenson précise que le terme est entré dans le *Grand Robert* deux après la publication de l'*Archipel* (« Jacques Rossi : les mots du Goulag véhicule de transmission », art. cit., p. 146-147). Cet acronyme n'était auparavant guère utilisé dans la littérature testimoniale ; par exemple, il n'apparaît pas dans les *Récits* de Chalamov, qui utilise le terme « Kolyma » au sens large pour la violence concentrationnaire. En revanche, Jacques Rossi utilise le terme pour son *Manuel du Goulag* (1997), ainsi que Lebedev dans son roman (2011). Sans doute faut-il voir là un hiatus entre ces auteurs, ceux d'« avant » et ceux d'« après » Soljenitsyne.

<sup>45</sup> L. Jurgenson, *ibid.*, p. 15. Memorial est aujourd'hui une communauté d'organisations réparties dans différents pays : Géorgie, Kazakhstan, Lettonie, Russie, Ukraine, et en France (depuis 2020). En Russie, Memorial est basé à Moscou, Saint-Petersbourg et d'autres villes de province. L'association compte un centre de recherche, un musée, des archives et des librairies spécialisées. Elle constitue également un groupe de pression en faveur des réprimés politiques.

<sup>46</sup> Voir entretien avec Irina Galkova, annexe 7. L'association Arkhnadzor porte aussi des programmes de conservations de la mémoire du Goulag.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 144.

*l'oubli*, distingue trois phases d'élaboration de la connaissance historique : la collecte de témoignages, la constitution de documents et l'écriture de l'histoire<sup>48</sup>. Selon Luba Jurgenson, l'histoire des camps du Goulag a été amputée de la première de ces étapes, si bien que la littérature a dû assumer cette charge en ouvrant « un espace symbolique de jugement<sup>49</sup>. » Aucun des responsables soviétiques ayant joué un rôle actif dans les répressions n'a été jugé, comme cela a été le cas pour les criminels nazis lors du procès de Nuremberg en 1945-1946<sup>50</sup>. La littérature a donc assumé, selon ses moyens, ce rôle juridique et historique. En 1956, la dénonciation partielle des crimes du stalinisme dans le « Rapport secret », lu par Nikita Khrouchtchev au XX<sup>e</sup> Congrès du parti, insiste surtout sur le « culte de la personnalité » de Staline. Cette dénonciation est importante, mais elle n'a pas entraîné la poursuite judiciaire des responsables. L'unique conséquence juridique de la déstalinisation qui s'est amorcée alors a été la réhabilitation de certaines victimes. À la faveur de ce court *Dégel*<sup>51</sup>, le récit *Une Journée d'Ivan Denissovitch* paraît en novembre 1962 dans la revue officielle *Novy Mir*<sup>52</sup>. Ce n'est pas un témoignage, bien que l'auteur ait lui-même été détenu pendant huit ans, mais un récit qui donne à voir la journée ordinaire d'un *zek*<sup>53</sup>. Parmi le vaste corpus relatif aux camps qui émerge à partir de cette période, ce récit est le seul à paraître en Union soviétique.

---

<sup>48</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 167-174. Ricœur s'inspire ici de Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>49</sup> L. Jurgenson, N. Werth, *Le Goulag. Témoignages et archives*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>50</sup> Concernant le terme « répressions », nous renvoyons à la définition de Claudia Pieralli dans *Lo Specchio del Gulag in Francia e Italia, 1917-1987*, *op. cit.*, p. 55-56 : « Nous entendons par “répressions politiques soviétiques” l'ensemble des mesures punitives pratiquées en URSS à partir de la révolution d'Octobre jusqu'en 1987, dirigées contre des citoyens soviétiques ou étrangers et visant, à travers des condamnations prononcées par des instances judiciaires ou extra-judiciaires, des “crimes” et “délits” politiques tels que définis par les articles 58 et 70 du code pénal de 1929, mais également par d'autres, initialement réservés aux délits de droit commun mais ayant pris une signification politique. »

<sup>51</sup> Ce terme désigne le phénomène de libéralisation de la vie et des esprits après la mort de Staline en 1953. Il vient du roman de Ilya Ehrenbourg *Le Dégel*, paru en 1954, qui décrit le cynisme des artistes souhaitant bénéficier des faveurs du pouvoir. Cette période correspond au moment où Nikita Khrouchtchev dirige l'URSS, entre 1954 et 1964.

<sup>52</sup> La traduction française paraît en 1963 avec une préface de Pierre Daix.

<sup>53</sup> L. Jurgenson, « Zek (Ze-Ka) », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire* : « Il s'agit d'une abréviation, z/k, utilisée par l'administration pénitentiaire soviétique pour zaklioutchenny kanaloarmeets, “détenu combattant du canal”. C'est en effet sur le premier grand chantier du Goulag, celui du canal Baltique – mer Blanche (1931-1933) que la militarisation de la vie quotidienne, et surtout du travail se voit traduite dans un langage de propagande spécifique : les travailleurs deviennent des combattants, les séances de travail des “assauts », les travailleurs de choc des “héros”, etc. Au cours des années 1940 et 1950, la référence au canal est abandonnée et peu à peu oubliée, z/k renvoyant désormais à zaklioutchenny. L'administration pénitentiaire élargit l'usage du sigle pour désigner également les lieux de détention, zaklioutcheniïé. Z/k se prononce Zéka, que l'on trouvera aussi sous la forme Zeka ou Ze-Ka. », <http://memories-testimony.com/notice-courte/zek-ze-ka/>, paru 12 avril 2015, consulté le 13 avril 2020.

Les autres circulent dans le « samizdat » (autoédition, reproduction clandestine) et le « tamizdat » (éditions en langue russe à l'étranger), comme beaucoup d'autres. C'est le cas des « livres » (recueils) composant les *Récits de la Kolyma*, qui, refusés en Union soviétique, sont publiés à l'étranger dans des revues de l'immigration russe<sup>54</sup>. Les premiers rescapés du Goulag ont donc été confrontés à une double tâche : documenter le fonctionnement des camps soviétiques et produire une preuve de leur existence.

Pour les témoins qui ont séjourné dans les camps du Goulag, l'effacement de cette mémoire a été perçu comme une tentative de reléguer leur expérience dans l'oubli<sup>55</sup>. Ainsi, Chalamov écrit en 1972 :

Les documents de notre passé sont anéantis, les miradors abattus, les baraques rasées de la surface de la terre, le fil de fer barbelé rouillé a été enroulé et transporté ailleurs. Sur les décombres de la Serpentine fleurit l'épilobe, fleur des incendies et de l'oubli, ennemie des archives et de la mémoire humaine. Avons-nous jamais été ? Je réponds : oui. Avec toute l'éloquence d'un procès-verbal, toute la responsabilité et la rigueur d'un document<sup>56</sup>.

Les survivants ont pu se représenter l'appareil concentrationnaire comme une machine programmée pour une destruction totale des traces. Cependant, comme le remarque Luba Jurgenson, la mise au jour d'une masse d'archives a rendu la réflexion de Chalamov en partie inopérante, car une énorme masse d'archives, surtout centrales, se sont conservées, ce qui montre que la préservation d'une partie de l'histoire des camps était incluse dans le « projet » concentrationnaire lui-même<sup>57</sup>. La Russie contemporaine ne souffre pas tant de la destruction intentionnelle des traces que de l'absence de construction d'une mémoire du Goulag, comme nous l'avons souligné.

En effet, pour ceux qui assument la tâche d'héritiers de cette mémoire, l'enjeu

---

<sup>54</sup> Les récits sont rassemblés pour la première fois en 1978 à Londres dans un recueil publié en russe et préfacé par Michel Heller. Ils sont publiés en Union soviétique à partir de 1988 dans *Novy Mir* et d'autres revues. Ce n'est qu'en 1992 qu'une édition complète, comprenant les six cahiers des *Récits*, a vu le jour en Russie.

<sup>55</sup> L. Jurgenson, « Conserver l'héritage des systèmes répressifs : la mémoire des camps du Goulag », art. cit., p. 135-136.

<sup>56</sup> RDK, « Le gant », p. 1245. « Я доверяю протокольной записи, сам по профессии фактограф, фактолов, но что делать, если этих записей нет. Нет личных дел, нет архивов, нет историй болезни... Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сравнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иванчай – цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти. Были ли мы? Отвечаю: “были” – со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа. », p. 283.

<sup>57</sup> L. Jurgenson, « Conserver l'héritage des systèmes répressifs : la mémoire des camps du Goulag », art. cit., p. 137.



consiste à redéfinir la place qu'occupent les récits du passé dans le présent. Lebedev écrit dans *La Limite de l'oubli* :

Quant à nous, nous ne pouvons juger du passé que d'après les témoignages qu'il a conservés sur lui-même.

Seul le passé peut nous parler du passé. Mais il porte en lui toutes les contradictions et les lacunes qui, justement, nous poussent à chercher une vérité cachée. Sa parole est un long silence, un vide.

Le passé se dépose en strates sans véritable lien entre elles. Et si les survivants parviennent à relater la vérité sur des faits survenus vingt ans auparavant, celle-ci s'inscrira dans le temps présent, deviendra un événement de ce temps. Quant à l'histoire d'il y a vingt ans, déjà constituée en non-dit, cette vérité, quelles que soient son importance et la force morale de sa révélation, n'y figurera, hélas, que sous forme de notes de bas de page<sup>58</sup>.

Dans ce passage métatextuel, Lebedev semble faire référence à la littérature testimoniale dont il réaffirme la force et la légitimité : « Seul le passé peut nous parler du passé », en même temps qu'il en souligne « toutes les contradictions et les lacunes ». Le témoignage ne dit pas tout, et c'est là ce qui motive l'enquête du chercheur de traces : c'est dans cet espace que peut se glisser le lecteur contemporain qui le reçoit. La parole du témoin est « un long silence, un vide », sans doute au sens où elle nous parle de l'expérience de la déshumanisation, de l'absence à soi-même<sup>59</sup>. Lebedev aborde également la question de la réception du témoignage : par la lecture, il se leste d'une nouvelle charge sémantique et s'intègre dans le présent, mais une part de « vérité » historique se perd inévitablement au cours du processus. Le roman postmémoriel se présente comme une tentative de restituer au témoignage une partie de sa vérité, de ce « non-dit », en l'inscrivant dans une histoire contemporaine. Les deux œuvres, celle du témoin et celle de l'héritier, se construisent et se répondent sur fond de cette mémoire

---

<sup>58</sup> LO, p. 139-140. « Жизнь обращается в воспоминание на той грани, где смыкаются времена: без запоздания и без перерыва. И если человек вычеркнут из настоящего – когда настоящее станет прошлым, оно не сохранит памяти о нем. / Арестованных будут помнить, как помнят покойников или уехавших на другой материк такие воспоминания уже не прибавляются, и впоследствии эта оборванность памяти вряд ли восполнится. / А мы – мы можем судить о прошлом лишь по тем свидетельствам, что им самим – о себе самом – сохранены. / О прошлом нам может поведать только прошлое. Но оно несет в себе все те противоречия и пробелы, которые, собственно, и заставляют нас искать некую скрытую правду о нем; несет как пустоты, длящееся молчание взамен речи. / Прошлое откладывается слоями, которые не слишком хорошо взаимодействуют. И если выжившие смогут рассказать всю правду о происходившем два десятилетия назад, то она запечатлется в том времени, в котором прозвучала, станет его событием. Но по отношению к картине двадцатилетней давности, уже сложившейся как фигура умолчания, эта правда – какой бы нравственной силой ни обладал ее голос, как бы значима она ни была, – увы, будет в чем-то подобна уточнению или сноске. », PZ, s. 126-127.

<sup>59</sup> Voir L. Jurgenson, « Le moi vu de dos » in *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 59-105.

lacunaire.

Parmi ses héritiers, Chalamov ne compte pas seulement un contemporain, mais aussi un rescapé du Goulag, le Français Jacques Rossi. Son témoignage écrit tardivement, entre 1991 et 2000, porte la trace de ses multiples lectures sur les camps, notamment des *Récits de la Kolyma*<sup>60</sup>. Son œuvre majeure est *Le Manuel du Goulag*<sup>61</sup> (1997), une encyclopédie embrassant la « civilisation goulagienne » sous ses aspects historique, économique, sociologique, linguistique et juridique. L'ouvrage, derrière sa fonction encyclopédique, constitue une grille pour organiser l'œuvre testimoniale. Jacques Rossi précise : « Pour travailler à mon *Manuel du Goulag*, j'ai étudié énormément de mémoires, de témoignages de prisonniers<sup>62</sup> ». Cette œuvre est également polyphonique : Chalamov et Soljenitsyne y sont cités à plusieurs reprises<sup>63</sup>. Rossi mentionne ses lectures à la fin de sa biographie *Jacques, le Français* (1985), co-écrite avec Michèle Sarde, dans laquelle il explique sa démarche et ses méthodes pour mettre en forme les connaissances exceptionnelles dont il dispose<sup>64</sup>. Ces lectures, qui avaient pour objectif de confirmer certains faits mentionnés dans son manuel, ont également influencé l'écriture de Rossi dans ses chroniques, rassemblées dans le recueil *Qu'elle était belle, cette utopie !*<sup>65</sup> (2000) en collaboration avec Sophie Benech. Ces chroniques relatent son expérience concentrationnaire sous forme de récits très courts qu'il considère comme des instantanés, révélant l'intention « photographique » de son écriture. Ainsi, son œuvre présente plusieurs points de contact avec celle de Chalamov<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> Ou encore : Ante Ciliga, *Au pays du grand mensonge*, Paris, Gallimard, 1938 (une variante plus complète a ensuite été publiée sous le titre *Dix ans au pays du mensonge déconcertant*, Paris, Champ Libre, 1977) ; Julius Margolin, *La Condition inhumaine*, traduit du russe par Nina Berberova et Mina Journot, Paris, Calmann-Lévy, 1949 ; Elinor Lipper, *Onze ans dans les bagnes soviétiques*, traduit de l'allemand par Guy Vinatrel, Paris, Nagel, 1950 ; Gustaw Herling, *Un Monde à part* (le livre a d'abord été refusé chez Plon puis Gallimard, avant d'être publié chez Denoël en 1985 avec une préface de Georges Semprun) ; Evguénia Guinzbourg, *Krutoj maršrut* [Le Vertige], Milan, Mondadori, 1967.

<sup>61</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag, dictionnaire historique*, version française adaptée du texte russe par l'auteur en collaboration avec Sophie Benech et Véronique Patte, Paris, Le Cherche midi, collection « Document », 1997.

<sup>62</sup> J. Rossi, « Ce que j'ai vu et appris au Goulag », entretien réalisé par Bruno de Cessole, *Revue des Deux Mondes*, janvier 1996, p. 96.

<sup>63</sup> Voir, dans le *Manuel*, p. 139, 164, 230 et 241.

<sup>64</sup> J. Rossi, Michèle Sarde, *Jacques, le Français. Pour mémoire du Goulag*, Paris, Pocket, 2002.

<sup>65</sup> J. Rossi, *Qu'elle était belle, cette utopie ! Chroniques du Goulag* [2000], avec la collaboration de Sophie Benech, préface de Jean-Louis Panné, postface de Sophie Benech, Paris, Interférences, 2016. (Noté « QBU » dans ce qui suit).

<sup>66</sup> À l'occasion de la parution des chroniques, Georges Nivat, dans un article pour le journal *Le Temps*, juxtapose le parcours de Rossi et celui Chalamov, esquissant ainsi une comparaison entre les deux auteurs. G. Nivat, « Au goulag, Varlam Chalamov a vu le visage de la Gorgone », *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/livres-temoignage-goulag-varlam-chalamov-visage-gorgone>, publié le 30

Rossi avait apprécié les *Récits de la Kolyma*, dont la prose dépouillée l'avait inspiré pour ses chroniques, selon Sophie Benech<sup>67</sup>. Si Chalamov considère son écriture comme « factographique », Rossi en propose une écriture « photographique », car il utilise le dessin pour témoigner en plus de ses textes : les deux démarches, en un sens, se recoupent. Le caractère anthropologique de ses observations rappelle également les récits de Chalamov : les deux auteurs présentent le Goulag comme un milieu à étudier. Luba Jurgenson pointe deux autres analogies entre les auteurs : les deux ont choisis une écriture séquentielle et non chronologique (le récit et la chronique) pour leur témoignage. De plus, ils ont en commun leur manière d'organiser la matière littéraire : pour le poète qu'est Chalamov, la rime est l'« instrument d'une quête aimantée des mots et des concepts » (« Cherry-Brandy »), tandis que pour Rossi c'est l'alphabet qui joue ce rôle dans le *Manuel*<sup>68</sup>. D'un autre côté, l'humour à l'œuvre dans ses textes et la valeur historique de son travail invitent à rapprocher Rossi de Soljenitsyne (même si ce dernier n'y est pas réductible). À l'intérieur de la construction testimoniale de Rossi se joue donc également sa réception des deux grands écrivains russes du camp, ce qui fait de son témoignage un objet littéraire tout à fait singulier.

Jacques Rossi, de son vrai nom Franziszek Ksawery Heymann, est né d'une mère française à Breslau (en Silésie, alors allemande) dans la famille de Marcin Heymann, architecte germano-polonais. À ses trois langues maternelles s'en ajoutent rapidement d'autres au fil de voyages à travers l'Europe. Militant communiste dès l'âge de dix-sept ans, Rossi s'engage dans le parti clandestin polonais. Sa maîtrise d'une dizaine de langues lui vaut d'être recruté par le Komintern en 1930. Pendant près de huit ans, il effectue différentes missions en tant qu'agent de liaison à travers l'Europe tout en poursuivant ses études de langues et d'art. Jusqu'à son arrestation, Rossi a parcouru des dizaines de pays : il a donc pu être en contact avec un certain nombre de documents, échos des violences soviétiques, publiés en Occident dès les années 1920. Rossi connaissait l'existence des camps avant d'être arrêté :

J'étais persuadé que seuls les "ennemis du peuple" y échouaient. On en parlait depuis 1932. Le canal de la mer Baltique jusqu'à la mer Blanche avait été creusé par des détenus. Après 1932, on ne disait pas un mot dans la presse sur l'existence des pénitenciers. Mais dans l'information que nous recevions, nous

---

septembre 2000, consulté le 12 décembre 2020.

<sup>67</sup> Voir entretien avec Sophie Benech, annexe 4.

<sup>68</sup> L. Jurgenson, « Jacques Rossi: les mots du Goulag véhicules de transmission », art. cit., p. 157-158.

les camarades, il y avait parfois des choses sur les camps concentrationnaires<sup>69</sup>.

Après cette date il est vrai, mais également avant, des témoignages sur les camps avaient été publiés. Nous pouvons rappeler les ouvrages disponibles à l'époque où Rossi s'est mis au service de l'URSS mais qu'il a préféré ignorer. Les premiers récits concentrationnaires portaient sur l'archipel de Solovki, un système de camps à destination spéciale au nord de la Russie européenne créé en 1923, considéré aujourd'hui comme laboratoire du Goulag en ce qui concerne l'administration et la structure<sup>70</sup>. Comme le précise Michel Heller, « les Solovki ont en quelque sorte servi de base, où furent expérimentées de nouvelles formes et méthodes de privation de liberté, de nouvelles formes et méthodes de coercition<sup>71</sup> », à savoir la transformation des détenus en esclaves à travers les conditions de vie précaires, la torture, et l'utilisation de détenus criminels de droit commun pour contrôler les « politiques ». En 1924, l'historien Sergueï Melgunov, après deux ans d'emprisonnement et à la faveur de son émigration, publie à Berlin *La Terreur rouge en Russie*, un ouvrage qui rencontre une résonance mondiale. En 1927 paraît à Paris le premier livre en français sur le sujet, l'essai de Raymond Duguet *Un Bagne en Russie rouge*<sup>72</sup>, qui connaît un certain succès. Il s'appuie principalement sur le témoignage de Sozerko Malsagoff, officier de l'Armée blanche évadé de Solovki, publié l'année précédente à Londres<sup>73</sup>. Le récit de Iulia Danzas *Bagne rouge. Souvenirs d'une prisonnière au pays des Soviets*<sup>74</sup> a été publié en France en 1935. Peut-être Rossi a-t-il choisi d'ignorer l'existence de ces ouvrages ou, s'il les connaissait, d'ignorer leur validité documentaire pour préserver sa foi communiste. En avril 1937, au cours d'une mission en Espagne, il est rappelé à Moscou lorsque Staline entreprend de renouveler son réseau d'agents à l'étranger. Rossi, au cœur des purges, échappe à l'exécution mais il est condamné à huit ans de camp pour « espionnage au profit de la France et de la Pologne ». Envoyé à Norilsk, il n'en sort qu'en 1956, puis il est assigné à résidence à Samarcande et rapatrié en Pologne en 1961.

---

<sup>69</sup> J. Rossi, « Ce que j'ai vu et appris au Goulag », art. cit., p. 99.

<sup>70</sup> S. P. Mel'gunov, *Krasnyj terror v Rossii. 1918-1923*, Berlin, Vataga, 1924.

<sup>71</sup> M. Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, L'Âge d'homme, collection « Slavica », 1974, p. 65.

<sup>72</sup> R. Duguet, *Un Bagne en Russie rouge* [1927], préface de Nicolas Werth, Paris, Balland, 2004.

<sup>73</sup> S. Malsagoff, *An Island Hell: A Soviet Prison in the Far North*, traduit de l'anglais par F. H. Lyon et A. M. Philpot, Londres, 1926. Masagoff s'était évadé avec un autre détenu tsariste, Youri Bezsonov, dont le témoignage *Mes vingt-six prisons et mon évasion de Solovki* a été publié à Paris en 1928.

<sup>74</sup> I. Danzas, *Bagne rouge : Souvenirs d'une prisonnière au pays des Soviets*, Juvisy, Éditions du Cerf, 1935.

Rossi est donc héritier de ces témoignages, qu'il a lu tôt ou tard, mais il est aussi un témoin et un passeur. La forme du « manuel » manifeste, comme tout son travail, une intention pédagogique, qui est réaffirmée dans les chroniques : « Si j'ai survécu à plus de vingt années de rudes épreuves, je le dois entre autres à la volonté farouche de rentrer un jour en France pour raconter ce que j'ai vu et appris au Goulag<sup>75</sup>. » Même s'il a d'abord écrit les notices de son dictionnaire en russe, puisque c'est la langue du camp (le *Manuel* a été publié en Russie en 1991), il gardait à l'esprit son projet initial : le traduire en français. L'ensemble de son témoignage est articulé autour de ce souci de transmettre ses connaissances de manière claire et organisée pour un lecteur bien éloigné de ce qu'il décrit. Le *Manuel* est une étape importante dans l'élaboration de la connaissance occidentale sur le Goulag, car il a fourni un vocabulaire qui faisait défaut et ainsi a permis d'appréhender certaines réalités soviétiques. Ce travail pionnier, devenu une référence dans le milieu des études soviétiques, a joué un rôle clé dans la réception du Goulag<sup>76</sup>. Les ouvrages de Rossi, en 1997 et 2000, ont contribué à faire ressurgir la question des camps soviétiques dans la sphère publique occidentale, alors qu'elle se tenait, à cette époque, aux marges de la vie culturelle par rapport aux études sur la Shoah, comme l'a noté Catherine Coquio<sup>77</sup>. Ces dernières années, en revanche, l'intérêt de l'Occident pour le Goulag va croissant. Depuis 2018, le thème du Goulag s'est fortement popularisé en Europe : il a fait l'objet d'expositions grand public, tables rondes, conférences et films documentaires relayés par les médias, dans lesquels les travaux de Rossi sont incontournables.

Les œuvres des survivants tels que Soljenitsyne, Chalamov, Rossi et d'autres sont ainsi au fondement de la mémoire des répressions et des camps. La « mémoire collective » russe contemporaine concernant le XX<sup>e</sup> siècle est indissociable de ces textes. En l'absence de tout autre support, ces récits ont assumé et concentré une intense charge informative et émotionnelle, laissant des marques profondes dans la culture.

---

<sup>75</sup> QBU, « Cher lecteur », p. 189.

<sup>76</sup> C'est ce qu'indique la place qui lui est consacrée dans l'ouvrage *Réception des répressions soviétiques en France et en Italie, 1917-1987*, op. cit. Quelques études récentes dont les bibliographies mentionnent *Le Manuel* : A. Gullotta, « The “Cultural Village” of the Solovki Prison Camp: a Case of Alternative Culture? », *Studies in Slavic Cultures*, vol. 9, 2010, p. 9-25. C. Pieralli, *Poetry of the Gulag: Problems and Prospects for Future Research. Part II*, *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, n° 1, p. 250-273 ; J. Draskoczy, *Belomor: Criminality and Creativity in Stalin's Gulag (Myths and Taboos in Russian Culture)*, Boston, Academic Studies Press, 2014.

<sup>77</sup> C. Coquio, « La mémoire des “camps” en Europe : surdité et chassés croisés », *Hermès, La Revue*, t. 3, n° 52, 2008, p. 119-126.

Cette mémoire, en tant qu'ensemble mouvant de représentations du passé et de pratiques liées au passé, demande à être réexaminée à la lumière des évolutions socioculturelles et des « réinvestissements » dont elle a été l'objet.

### 3. État de l'art, méthodologie, état de la critique, annonce du plan

Notre travail interroge la relation entre mémoire et postmémoire, qui se trouve transposée ici dans la relation entre témoignage littéraire et roman de fiction. Ces deux pôles engagent un rapport différent à l'événement : dans le premier cas, il a été vécu, et l'écriture est motivée par le besoin du survivant de raconter ; dans l'autre non, et l'écriture est motivée par le désir pour l'« héritier » de se réapproprier ce qui a été vécu par d'autres. Le corpus postmémoriel est lui-même hétérogène dans son rapport au réel car il comprend à la fois des œuvres autobiographiques et des œuvres de fiction auxquelles sont intégrées des éléments autobiographiques<sup>78</sup>. Concernant le témoignage, son projet initial est la transmission d'un savoir : l'acte de témoigner implique donc, idéalement, une direction « linéaire » du témoin au lecteur, même si les différentes configurations de témoignages littéraires montrent bien que cela est plus compliqué. Dans le cas de la postmémoire, cette direction est brouillée, arborescente, car elle n'est pas subordonnée à une intention clairement définie. L'héritier de la « génération d'après » cherche d'abord à clarifier son rapport à l'événement traumatique, aux souvenirs d'autrui et finalement à son identité même. Le témoin se doit de croire ce qui lui est arrivé pour pouvoir en témoigner, alors même que la violence de son expérience dépasse l'imaginable. Pour l'héritier en revanche, le doute porte *a priori* sur l'ensemble de sa mémoire et de ses perceptions. Le narrateur n'est pas certain que ses souvenirs lui appartiennent. À l'inverse, ce qu'il est en train de vivre lui semble déjà être un souvenir, et ce qu'il a réellement vécu lui semble un rêve. Ses désirs et ses projections se confondent avec la réalité. Enfin, ses sensations saturées de significations le conduisent à décoder son environnement en permanence et à perdre toute certitude.

---

<sup>78</sup> Esther Jilovsky prend l'exemple du roman postmémoriel *Too Many Men* (1999) de l'Australienne Lily Brett, un texte de fiction dont le personnage principal, Ruth, présente de nombreux points communs avec l'auteure. Voir E. Jilovsky, « Recreating Postmemory? Children of Holocaust Survivors and the Journey to Auschwitz », *Colloquy: Text, Theory, Critique*, n° 15, Monash University, 2008, p. 146.

Ces différents rapports étant envisagés à travers le prisme de la postmémoire, certains aspects importants de la notion demandent à être esquissés ici.

L'angle générationnel adopté par Hirsch semble pertinent pour notre étude dans la mesure où les auteurs pensent eux-mêmes en termes de générations, comme nous le verrons dans le premier chapitre de cette thèse. Une telle approche a été contestée par Gary Weissman, pour qui la « communauté générationnelle » est imaginaire<sup>79</sup>. Le chercheur dénonce la prétention des descendants à entretenir un lien plus authentique ou légitime avec la mémoire de la Shoah et invite à renoncer à l'angle générationnel dans les études postmémorielles. Cette critique s'adresse aux œuvres autobiographiques de la « deuxième génération ». Dans notre travail toutefois, la question de l'« authenticité de la mémoire » ne se pose pas en ces termes, du fait que *La Limite de l'oubli* est une fiction. Le roman est plus proche des œuvres de la « troisième génération », dans lesquels le rapport au passé est fortement médiatisé. L'approche générationnelle nous est utile car elle sert d'appui à la comparaison entre des œuvres testimoniales et un roman fictionnel.

Une autre critique qui s'adresse à l'utilisation de la postmémoire est celle de l'emploi du terme « mémoire » concernant le phénomène qu'elle désigne. Le chercheur néerlandais Ernst van Alphen, spécialiste de la mémoire de la Shoah, considère que la « connexion profonde et affective au passé » du descendant dont parle Hirsch est, en fait, celle de l'enfant aux parents. Pour lui, la postmémoire serait un déplacement de cette connexion. Le terme pourrait n'être que le symptôme du désir nécessairement frustré d'une « génération d'après » de se connecter avec le passé de leurs parents, ce qui conduit le chercheur à considérer la postmémoire comme un vœu pieux (*wishful thinking*)<sup>80</sup>. La critique porte, encore une fois, sur les œuvres de la « deuxième génération » où il y a une confusion entre le vécu et l'imaginaire. Or dans cette thèse, en utilisant le terme de postmémoire pour qualifier le projet de Lebedev, nous gardons à l'esprit la dimension fantasmatique et projective de l'œuvre. Dans *La Limite de l'oubli*,

---

<sup>79</sup> Gary Weissman : « Against Generational Thinking in Holocaust Studies », in Victoria Aarons, Alan L. Berger (dir.), *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Lexington Books, 2016, p. 159-184. Voir également Samuel O'Donoghue, « Postmemory as Trauma? Some Theoretical Problems and Their Consequences for Contemporary Literary Criticism », *Politika*, <https://www.politika.io/en/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary>, 1<sup>er</sup> mai 2019, consulté le 22 avril 2020.

<sup>80</sup> E. Van Alphen, « Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory », *Poetics Today*, Duke University Press, vol. 27, n° 2, Summer 2006, p. 486-487.

le narrateur n'a de toute façon que des lambeaux de mémoire à sa disposition. Pour lui, le fantasme et le rêve sont des moyens d'approcher la réalité du Goulag, à défaut de pouvoir s'appuyer sur les représentations qui accompagnent, en principe, la reconnaissance du souvenir. Par le dispositif fictionnel qu'il met en place, l'auteur signifie clairement que dans son cas, la tentative de reconstituer la mémoire ne peut que passer par l'imagination.

Dans notre travail, la relation entre les œuvres de Chalamov, Rossi et Lebedev sera pensée grâce aux notions de « mémoire culturelle », « mémoire collective » et « lieux de mémoire ». La notion de « mémoire culturelle » (*kulturelles Gedächtnis*) a été élaborée par Jan Assmann, théoricien de la « culture mémorielle » (*Erinnerungskultur*). La mémoire culturelle désigne l'interaction du présent et du passé dans des contextes socioculturels donnés<sup>81</sup>. C'est à travers la « mémoire culturelle », véhiculée par le support de l'œuvre littéraire, que Lebedev a hérité des « souvenirs » concentrationnaires. Pour son narrateur, les supports de la mémoire culturelle sont principalement des lieux géographiques ainsi que des artefacts trouvés sur les lieux du camp. La notion de mémoire culturelle a été inspirée à Jan Assmann par sa lecture de Maurice Halbwachs qui, dans *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925) puis dans *La Mémoire collective* (1950), théorise le terme de « mémoire collective ». La mémoire qu'un individu a de son passé est déterminée par la société dans laquelle il vit. Cette société a elle-même un passé qui remonte à sa fondation et dont héritent ses membres. La société a donc une mémoire qui détermine les croyances et les cadres de valeurs de ses membres<sup>82</sup>. Dans les années 1970, l'historien français Pierre Nora poursuit cette idée en rédigeant la notice « Mémoire collective » de *La Nouvelle histoire* (1978). Il introduit alors la notion de « lieux de mémoire », des lieux géographiques, matériels ou symboliques qu'il entreprend de recenser dans l'espace français avant qu'ils ne disparaissent, ce qui donnera lieu à son ouvrage pionnier *Les Lieux de mémoire* (1984)<sup>83</sup>. Dans le travail qui va suivre, nous utiliserons la notion de « lieu de mémoire » au sens géographique du terme. En ce sens, notre approche s'apparente à celle d'Esther Jilovsky dans *Remembering the Holocaust*. L'ouvrage analyse la

---

<sup>81</sup> C. Coueille, « Mémoire culturelle », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, <http://memories-testimony.com/notice/memoire-culturelle/>, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 13 mai 2020.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984-1992], Paris, Gallimard, 2001.



représentation des « lieux de mémoire » de la Shoah dans les récits de voyage des rescapés et ceux de leurs descendants (enfants et petits-enfants), offrant à l'occasion une synthèse récente des recherches actuelles sur la « troisième génération ». Ces considérations sur le topos du « voyage de retour » (*return trip*) de la littérature testimoniale et mémorielle ont inspiré certains aspects abordés dans la troisième partie de cette thèse.

En termes d'orientations méthodologiques, notre travail se propose d'étudier la réception d'œuvres testimoniales par un auteur contemporain qui les mobilise, sous une forme renouvelée, dans son propre roman de fiction. Le texte fictionnel de Lebedev, en un sens, « métabolise<sup>84</sup> » l'expérience vécue par les détenus du Goulag, l'incorpore. Une telle approche n'a pas encore été utilisée alors même que la littérature est un vecteur de mémoire essentiel – particulièrement en Russie, où, comme nous l'avons dit, les récits des survivants du Goulag ont longtemps constitué la seule source de connaissance sur le sujet. La notion de postmémoire nous invite à considérer les effets de l'acte de transmission, quel qu'il soit, et ses implications psychologiques et culturelles. Elle offre un cadre pour observer la manière dont ce qui a été transmis affecte le présent, et la manière dont le présent y « répond ». Dans le cas qui nous intéresse, ce dialogue est littéraire. Ainsi, ce travail mettra en évidence les relations entre le « champ » mémoriel et le « champ » littéraire qui, bien qu'ils ne soient pas dépendants l'un de l'autre, sont connectés.

L'originalité du travail consiste à faire « fonctionner » la notion de postmémoire dans le cadre d'une œuvre mémorielle mise en relation avec un corpus testimonial. La notion sera réinterrogée pour devenir opératoire dans le contexte post-soviétique. Un tel mouvement a été ébauché. Cependant, le domaine dans lequel il s'inscrit est en plein épanouissement et à certains égards en pleine mutation, c'est pourquoi il est encore limité. Ainsi, une grande partie des travaux sur lesquels nous nous appuyons ont été publiés au cours des toutes dernières années<sup>85</sup>. Dans le milieu universitaire russe, il

---

<sup>84</sup> Annette Wieviorka écrit que pour le témoin, le temps, à l'échelle individuelle, « métabolise en quelque sorte l'expérience vécue et permet de la transformer en objet littéraire », *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 86.

<sup>85</sup> En juin 2017, Marianne Hirsch a été invitée à Moscou par Memorial. Dans sa conférence « Memory and Counter-Memory for the Future », elle explique la notion de postmémoire en s'appuyant sur l'exemple de deux projets mémoriels du XXI<sup>e</sup> siècle. Elle ne donne pas de clés pour adapter la notion de postmémoire au contexte russe, mais sa présence à Moscou est le signe d'une réflexion engagée dans cette direction de la part de Memorial.

n'existe encore que peu d'articles sur la question. Une étude en culturologie s'intéresse à la postmémoire de la Grande Guerre patriotique en insistant sur le phénomène de mythologisation des événements<sup>86</sup>. Deux articles en sociologie adaptent la notion de postmémoire de Marianne Hirsch, centrée sur la famille, en mettant en avant l'existence d'une « postmémoire officielle » russe, soutenue par la bureaucratie et les médias d'État<sup>87</sup>. Seuls deux articles en sciences politiques abordent directement la postmémoire des répressions<sup>88</sup>. Ernst van Alphen s'est consacré au cours de ces dernières années à une comparaison avec la postmémoire du Goulag<sup>89</sup>. L'historien américain Alexander Etkind analyse les représentations contemporaines du Goulag dans *Warped Mourning*<sup>90</sup> (2013) à travers la notion de « deuil biaisé ». Il n'existe pas actuellement de travaux sur la littérature postmémorielle en Russie, sans doute parce que le corpus littéraire lui-même est encore extrêmement réduit. Seuls deux articles de Susi K. Frank considèrent

---

<sup>86</sup> T. Erohina, « Fenomen pamjati v massovoj kul'ture: kontrapamjat' i postpamjat' v otečestvennom kinematografe » [Le phénomène de la mémoire dans la culture de masse : contre-mémoire et postmémoire dans le cinéma national], Université de Yaroslavl, *Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik*, n° 5, 2017, s. 269-274.

<sup>87</sup> M. Krasnoborov, « Mehanizmy vzaimodejstvija semejnoi i obšenacional'noj istoričeskoj pamjati v processe formirovanija lokal'noj identičnosti » [Les mécanismes de l'interaction entre les mémoires familiale et nationale dans le processus de formation de l'identité nationale], *Sociology and Economics Bulletin*, Perm, Université de Perm, 2017, n° 3, 2017, s. 123-131 ; R. Baraš, « O nekotoryh pričinah "sovetskoi" nostal'gii i osobennostjah istoričeskoj pamjati rossijan o sovetskom periode » [À propos de quelques causes de la nostalgie "soviétique" et des particularités de la mémoire historique russe concernant la période soviétique], *Sociologičeskaja nauka i social'naja praktika*, Centre d'études sociologiques de l'Académie des Sciences, Moskva, t. 5, n° 4, 2017, s. 124-151.

<sup>88</sup> Ju. Zevako, « Formirovanie "affiliativnoj postpamjati" ob epohe političeskikh repressij (na primere podrostkov – obučajušihsja 9-11 klassov » [La formation d'une "post-mémoire par affiliation" sur l'époque des répressions politiques (exemple des adolescents de la 9<sup>e</sup> à la 11<sup>e</sup> classe)], *Journal of Frontier Studies*, n°4, 2019, s. 390-409 ; Ju. Zevako, D. Karavaeva, « Mediaprostranstvo politiki pamjati ob epohe političeskikh repressij (na primere tematičeskikh internet-proektov) » [L'espace médiatique concernant la politique mémorielle sur l'époque des répressions politiques (exemple des projets thématiques sur Internet)], *Ural'skij istoričeskij vestnik*, Ekaterinburg, Institut istorii i arheologii, 2020, s. 107-115.

<sup>89</sup> Parmi ses nombreux travaux, nous pouvons relever « Second-Generation testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory », *Poetics Today*, vol. 27, n° 2, 2006, p. 473-488 ; « Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles, and Peter Forgacs », in Antoon van den Braembussche, Heinz Kimmerle (éd.), *Intercultural Aesthetics: a Worldview Perspective*, Berlin, Springer, 2009, p. 137-156. Van Alphen a été invité par le Memorial de Moscou le 23 octobre 2015 pour une intervention intitulée « Enduring Legacies: Transgenerational Trauma and Approaches to the Memorialisation of the Holocaust and the Gulag ». Il est également intervenu à Varsovie le 7 décembre 2017 sur le sujet : « Legacies of Stalinism and the Gulag: Manifestations of Trauma and Postmemory » dans le cadre de la conférence « Image, history and memory Genealogies of memory in Central and Eastern Europe » organisée par le ENRS (European Network Remembrance and Solidarity).

<sup>90</sup> Grigory Etkind a été arrêté en 1930 à Leningrad en tant que *nepmen* pour avoir ouvert une petite entreprise de recyclage de papier. Il a passé cinq mois en camps et est revenu méconnaissable. Ses fils, le père de l'auteur Mark Etkind (1925-1979, historien d'art) et Efim Etkind (1918-1999, linguiste, traducteur de poésie européenne et théoricien de la littérature) ne l'ont pas reconnu à son retour. Les répercussions psychologiques de cette scène, qui a marqué l'œuvre de Efim Etkind, sont évoquées dans le chapitre « The Parable of Misrecognition » de *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, Stanford University Press, 2013, p. 44.

*La Limite de l'oubli* sous cet angle<sup>91</sup>. La comparaison qu'elle esquisse sera reprise en particulier dans la troisième partie de cette thèse.

Du point de vue méthodologique et théorique, notre approche vise à étudier notre objet dans son contexte pour mieux en appréhender la singularité. Cette thèse s'appuie ainsi sur une lignée critique constituée par des études pluridisciplinaires en sciences humaines concernant la mémoire post-soviétique. L'ouvrage sous la direction de Élisabeth Anstett et Luba Jurgenson, *Le Goulag en héritage*<sup>92</sup> (2009), offre un panorama de la mémoire du Goulag des points de vue historique, littéraire, anthropologique et juridique. Ewa Bérard et Luba Jurgenson, qui ont dirigé l'ouvrage *Une histoire sans traces? Le patrimoine matériel russe et la culture mémorielle actuelle*<sup>93</sup> (2017) y proposent une réflexion sur la destruction de l'héritage et l'effacement des traces. Luba Jurgenson s'intéresse dans plusieurs articles aux traces laissées par le Goulag dans le paysage<sup>94</sup>. L'ouvrage *Gardien de camp, tatouages et dessins du Goulag* (2013), sous la direction de Élisabeth Anstett et Luba Jurgenson, présente les dessins de Dantsig Baldaev, artiste et gardien de camp, qui a dessiné des scènes du Goulag pendant vingt ans de service. L'ouvrage s'accompagne d'une réflexion sur différents aspects : le Goulag en tant que culture, les territoires « infâmes » du camp, le corps vivant et mort, le témoignage et le récit<sup>95</sup>. L'élaboration de la mémoire soviétique est analysée du point de vue de l'anthropologie par Élisabeth Gessat-Anstett dans son ouvrage *Une Atlantide russe*<sup>96</sup> (2007) et à travers différents articles<sup>97</sup>, qui étudient comment se construisent et

---

<sup>91</sup> S. K. Frank, « Natural Archives as Counter Archives: Gulag Literature from Witness to Postmemory », art. cit., et « Ice as a Literary Motif in Soviet Arctic Modernities », art. cit.

<sup>92</sup> É. Anstett, L. Jurgenson (dir.), *Le Goulag en héritage. Pour une anthropologie de la trace*, Paris, Pétra, 2009.

<sup>93</sup> E. Bérard, L. Jurgenson (dir.), *Une histoire sans traces? Le patrimoine matériel russe et la culture mémorielle actuelle*, Paris, Pétra, collection « Usages de la mémoire », 2017.

<sup>94</sup> L. Jurgenson, « L'œil comme outil de l'incertitude », *Revue des Deux Mondes*, « Spécial Russie », mars 2005, p. 141-147 ; « Paysages du désastre », *Revue des Deux Mondes*, « Les espaces de la Russie », octobre 2010, p. 123-134.

<sup>95</sup> D. Baldaev, É. Anstett, L. Jurgenson, *Gardien de camp, tatouages et dessins du Goulag*, traduit par Luba Jurgenson, Genève, éditions des Syrtes, 2013, p. 21-48.

<sup>96</sup> É. Gessat-Anstett, *Anthropologie de la mémoire en Russie post-soviétique*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2007.

<sup>97</sup> É. Anstett, « La longue vie des fosses communes : enjeux symboliques et sociaux du traitement des restes humains du Goulag en Russie postsoviétique », in Élisabeth Anstett et Jean-Marc Dreyfus (dir.), *Cadavres impensables, cadavres impensés. Approches méthodologiques du traitement des corps dans les violences de masse et les génocides*, Paris, Pétra, 2013, p. 119-132 ; « Mémoire des répressions politiques en Russie postsoviétique. Le cas du Goulag », Réseau de recherche « Violence de masse et Résistance », Institut d'études politiques de Paris, <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/memoire-des-repressions-politiques-en-russie-postsovietique-le-cas-du-goulag.html>, mis en ligne le 17 juillet 2011, consulté le 03 janvier 2020.

se perpétuent les souvenirs de la période soviétique, en particulier dans le contexte familial. Les études proposées dans *Témoigner par l'image*, sous la direction de Paul-Bernard Nouraud et Luba Jurgenson, ont inspiré dans notre travail une réflexion sur la représentation au sens large, et notre partie sur la dimension graphique du témoignage<sup>98</sup>. L'approche sociologique de Sofia Tchouïkina concernant les liens entre mémoire et muséographie, ainsi que l'ouvrage *Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS* dirigé par Delphine Bechtel et Luba Jurgenson, ont inspiré une réflexion sur la représentation du musée dans le texte de Lebedev<sup>99</sup>. La série *Les Sites de la mémoire russe*<sup>100</sup>, sous la direction de Georges Nivat, qui s'inscrit dans le sillon des travaux de Nora, montre que la mémoire russe est tout autant spatiale que temporelle, ce qui est intéressant pour notre étude sur le paysage des camps. Les articles mettant l'accent sur les « oublis », les absences et les ruptures engendrées par l'époque soviétique et les tentatives actuelles de rétablir la continuité ont été utiles pour notre travail. L'essai d'Alexander Etkind *Warped Mourning*, en tant que tentative de penser la situation mémorielle en Russie à la lumière de théories occidentales de la mémoire et du deuil, comporte certains aspects pertinents pour notre sujet<sup>101</sup>. Enfin, la revue *Mémoires en jeu* dirigée par Philippe Mesnard apporte un éclairage contemporain et un positionnement critique sur la question des mémoires du XX<sup>e</sup> siècle, et de nombreux articles y sont consacrés à des questions postmémorielles<sup>102</sup>.

Un tel travail ne peut se dispenser d'une réflexion sur les formes et les enjeux du

---

<sup>98</sup> P. Bernard-Nouraud, L. Jurgenson (dir.), *Témoigner par l'image*, Paris, Pétra, collection « Usages de la mémoire », 2015.

<sup>99</sup> S. Tchouïkina, « Les musées d'histoire et de la littérature soviétique face à la perestroïka », *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 3, n° 42, 2011, p. 89-114 ; « Kak rasskazat' o GULAGe jazykom istoričeskoj vystavki: "Pravo perepiski" v moskovskom "Memoriale" » [Comment parler du Goulag dans la langue des expositions historiques : "Le droit de correspondance" au Memorial de Moscou], *Laboratorium*, 2015, vol. 7, n°1, s. 158-183. D. Bechtel, L. Jurgenson (dir.), *Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS*, Paris, Kimé, 2016.

<sup>100</sup> Voir, dans le tome 1, *Géographie de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2007 : la préface de Georges Nivat « Mémoire russe, oubli russe », p. 9-59, ainsi que les articles : « Les musées russes », Tatiana Kalouguina, p. 185-199 ; « Réflexions sur la mémoire russe », Mikhaïl Piotrovski (propos recueillis par Ioulia Kantor), p. 224-228 ; « La Sibérie comme lieu de mémoire », Mikhaïl Rojanski, p. 303-135. Dans le tome 2, *Histoire de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2019 : « Les historiens russes d'aujourd'hui face au passé soviétique », Nicolas Werth, p. 62-68 ; « La violence russe et la grande peur de l'État », Evguéni Anissimov, p. 597-604, « Le "culte" de Lénine et Staline », Vittorio Strada, p. 524-535 ; « Entre hypermnésie et amnésie », Georges Nivat, p. 745-755.

<sup>101</sup> A. Etkind, *Warped Mourning*, *op. cit.*

<sup>102</sup> Les dossiers qui ont été particulièrement importants pour cette thèse sont les suivants : n° 1, « Soljénitsyne / Chalamov : deux visions du Goulag », septembre 2016, p. 49-92 ; n° 5, « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine », décembre 2017, p. 41-100 ; n° 7, « La mémoire se fond-elle dans le paysage ? », été-automne 2018, p. 41-121.

témoignage littéraire. Depuis plusieurs dizaines d'années, les chercheurs ont engagé une réflexion sur le rapport des textes testimoniaux à la vérité de l'événement, soulignant la difficulté à exprimer l'expérience de la violence extrême et pointant comment la mémoire se reconstruit à travers le texte. Il est impossible de faire une présentation exhaustive de tous ces travaux, mais nous pouvons en indiquer quelques-uns. L'étude de Renaud Dulong *Le Témoin oculaire*<sup>103</sup> constitue une étape importante dans le développement de la réflexion sur le témoignage au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans une perspective sociologique qui s'appuie notamment sur le témoignage des rescapés des camps, ce travail vise à faire apparaître les implications éthiques et politiques de l'acte de témoignage. Une réflexion sur la visibilité ou l'invisibilité, l'écriture ou la non-écriture des catastrophes historiques, à partir de la négation et du témoignage, a été engagée dans l'ouvrage sous la direction de Catherine Coquio, *L'Histoire trouée : négation et témoignage* (2003)<sup>104</sup>. Un autre ouvrage collectif sous sa direction, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*<sup>105</sup> (2015), analyse la tension produite par l'intention de témoigner des camps à l'intérieur du système de valeurs qu'est la littérature. Dans *Témoignage en résistance* (2007), Philippe Mesnard s'interroge sur les outils utilisés par les rescapés de la Shoah pour transcrire la violence radicale dont ils ont fait l'expérience, ce qui renvoie également à la question du dicible et de l'indicible. L'auteur distingue les configurations réaliste, symbolique, critique et pathétique du témoignage afin de dégager les possibilités formelles ou esthétiques auxquelles recourent les survivants pour exprimer leur expérience<sup>106</sup>. Plus spécifiquement, notre travail s'inscrit dans le prolongement d'études sur les témoignages des camps soviétiques. Alain Parrau, dans *Écrire les camps* (1995), s'appuie sur un corpus constitué de récits des camps nazis et soviétiques (Levi, Antelme, Rousset, Borowski, Chalamov et Soljenitsyne). Il analyse notamment la figure du survivant et ses différentes configurations (chapitre V) et propose une étude de la « langue des camps » (chapitre IX), un passage important pour notre analyse. Leona Toker, dans *Return from the Archipelago* (2000) souligne les caractéristiques morphologiques des récits de

---

<sup>103</sup> R. Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, Paris, 1998. Voir également C. Dornier et R. Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

<sup>104</sup> C. Coquio (dir.), *L'Histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003.

<sup>105</sup> C. Coquio (dir.), *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

<sup>106</sup> P. Mesnard, *Témoignage en résistance*, Stock, collection « Un ordre d'idées », 2007.

témoins oculaires sur l'expérience concentrationnaire : elle distingue la tension entre une ligne éthique (l'acte de témoignage) et une impulsion esthétique (l'œuvre d'art) ; le lien entre les préoccupations individuelles et communautaires ; l'inclusion de variables morphologiques et de topoi spécifiques<sup>107</sup>. Son travail met en évidence le développement historique de la littérature concentrationnaire, des années 1920 à l'époque de Gorbatchev, mais illustre également une volonté de retrouver la « géologie » des textes. Cette démarche recoupe en partie celle de Luba Jurgenson dont le livre *L'Écriture concentrationnaire est-elle indicible ?*<sup>108</sup> (2003) constitue une étape dans l'analyse du processus de stratification mémorielle. Cet ouvrage s'intéresse à l'instance narrative des productions littéraires relatives à l'expérience du camp comme révélatrice d'un indicible. La chercheuse tente de dégager ce qui est perdu lors de la « traduction » d'une réalité extrême dans la langue du lecteur et relève les procédés mis en place pour remédier à cette perte. Notre travail s'inspire de ces approches comparatistes et les applique à de nouveaux objets en introduisant, en tant que l'un des termes de la comparaison, une œuvre issue du corpus mémoriel.

Le corpus primaire de cette thèse est constitué par *La Limite de l'oubli*, les *Récits de la Kolyma* et *Qu'elle était belle cette utopie*. Le roman de Lebedev a été choisi car il est le seul en Russie à aborder la question du Goulag sous l'angle de la postmémoire<sup>109</sup>. En Russie, le roman a été reconnu par la critique mais il est passé relativement inaperçu auprès du public<sup>110</sup>. En revanche, le roman a reçu plusieurs prix littéraires. Il a soulevé un grand intérêt aux États-Unis et en Europe, notamment en Allemagne où l'écrivain habite aujourd'hui. Traduit dans une quinzaine de langues, il a reçu les éloges de Svetlana Alexievitch, lauréate 2015 au prix Nobel de littérature. Cette réception

---

<sup>107</sup> L. Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000, p. 73-74, [N.T.].

<sup>108</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, *op. cit.*

<sup>109</sup> En dehors de l'œuvre de Lebedev, deux romans de fiction du XXI<sup>e</sup> ont abordé la question des camps, mais pas du tout dans une perspective postmémorielle : Dmitri Bykov, dans *Opravdanie* [Justification] (2010), montre la tentative infructueuse d'un héros psychiquement malade pour justifier la cruauté d'un système totalitaire. Le roman de Zakhar Prilepine *Obitel'* [traduit en français sous le titre *L'Archipel des Solovki*] (2014) reconstitue le laboratoire du Goulag en le présentant non pas comme un lieu où les détenus se battent pour survivre, mais comme un endroit où il est possible de construire sa vie.

<sup>110</sup> Voir entretien avec Luba Jurgenson, annexe 5. Les prix dont il est question sont « *Bol'shaja kniga* » et « *Nacional'nyj bestseller* ». Les autres romans de la tétralogie n'ont pas encore atteint le même succès que le premier. *L'Année de la comète* a été traduit en anglais et en français. Fait intéressant, *Les Hommes d'août* a été publié d'abord en Allemagne en 2015 avant de l'être en Russie, puis en France. Il a été nommé pour les prix littéraires « *Buker* » et « *Nos* ». Le quatrième roman, *Gus Fritz*, paru en 2018, a été traduit en anglais et en allemand.

« double » tient aux particularités, déjà évoquées, de la culture russe d'aujourd'hui concernant les pratiques mémorielles en général. La littérature russe contemporaine n'aborde pas ces questions, à l'exception du roman *Pamiati pamiati* de Maria Stepanova qui aborde la question juive sous l'angle postmémoriel, et rencontre également un succès croissant auprès du public occidental<sup>111</sup>. Ces deux romans occupent une position pionnière tout à fait intéressante. Il est impossible pour l'instant de les inscrire dans une mouvance littéraire nationale, mais il faut considérer leurs pratiques narratives comme représentatives d'un projet littéraire transnational, ainsi que le fait Claudia Pieralli à propos de Lebedev<sup>112</sup>. Cependant, l'œuvre de Lebedev n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie : les articles le concernant sont dans la grande majorité des comptes rendus de lecture ou des entretiens<sup>113</sup>. Il ne s'agit que très rarement d'analyses littéraires, ce qui constitue une lacune évidente<sup>114</sup>. Pour faire dialoguer le roman de Lebedev avec des témoignages des camps, notre choix s'est porté sur celui de Chalamov, non de Soljenitsyne.

Malgré sa place « aux côtés » de Soljenitsyne dans la littérature du Goulag, Chalamov est encore bien moins connu et moins lu que lui, en Russie comme à l'étranger. Les récits ont été le sujet de plusieurs dizaines de thèses en Russie, en

---

<sup>111</sup> Les deux écrivains sont intervenus lors de l'émission « Pamjat', govori » [Parle, mémoire] de *Radio Svoboda* animée par Elena Fanajlova, <https://www.youtube.com/watch?v=QuZN829KH9g&t=28s>, mis en ligne le 15 avril 2018, consulté le 30 avril 2018.

<sup>112</sup> C. Pieralli, « Abandonologie », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, Philippe Mesnard et Luba Jurgenson (dir.), <http://memories-testimony.com/notice/abandonologie/>, mis en ligne le 23 mai 2016, consulté le 07 février 2020.

<sup>113</sup> À l'exception de quatre articles : K. Kazandzi, « Sovetskoe prošloe v "Predele zabvenija" Sergeja Lebedeva : obraz Vtorogo deda i lagernaja pamjat' », Center for Russia and Eastern Europe Research (Geneva), <https://creergeneva.org>, mis en ligne le 5 juillet 2019, consulté le 25 octobre 2019 ; S. K. Frank, « Ice as a Literary Motif in Soviet Arctic Modernities », in Heidi Hansson, Anka Ryall (dir.), *Arctic Modernities: The Environmental, the Exotic and the Everyday*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 16-38, et de la même auteure, « Natural Archives as Counter Archives », art. cit ; C. Pieralli, « Abandonologie », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, Philippe Mesnard et Luba Jurgenson (dir.), <http://memories-testimony.com/notice/abandonologie/>, mis en ligne le 23 mai 2016, consulté le 07 février 2020.

<sup>114</sup> Une sélection internationale : Russie : Sergueï Sirotin, « Konec zabvenija Sergeja Lebedeva », *God literatury*, <https://godliteratury.ru/projects/konec-zabveniia>, mis en ligne le 03 juillet 2017, consulté le 04 mai 2018. France : Aurélie Julia, « La Limite de l'oubli de Sergueï Lebedev », *Revue des deux mondes*, mars 2014, p. 168-169. Allemagne : Nina Weller, « Erinnerungslandschaften – Spurensuchen. Die Schatten des Gulag », *Erinnerungskulturen*, <https://erinnerung.hypotheses.org/910>, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 09 novembre 2018. États-Unis : Ratik Asokan, « Sergei Lebedev's "Oblivion" », *Words Without Borders*, <https://www.wordswithoutborders.org/book-review/sergei-lebedevs-oblivion-antonina-w-bouis-ratik-asokan>, mis en ligne en février 2016, consulté le 12 mars 2016. Karl Ove Knausgaard, « A Literary Road Trip Into the Heart of Russia », *The New York Times Magazine*, <https://www.nytimes.com/2018/02/14/magazine/a-literary-road-trip-into-the-heart-of-russia.html>, mis en ligne le 14 février 2018, consulté le 20 mars 2019.

Allemagne et dans les pays anglo-saxons ainsi que d'un nombre conséquent d'articles internationaux<sup>115</sup>, mais ils n'ont fait l'objet que d'une seule thèse en littérature en France<sup>116</sup>. En revanche, l'œuvre de Soljenitsyne a donné lieu à une bibliographie fort conséquente. Cette thèse est également une tentative de réduire le déséquilibre. Ainsi, même si l'œuvre de Soljenitsyne parcourt nécessairement et naturellement ce travail, nous avons choisi de mettre l'œuvre de Lebedev en perspective avec les *Récits de la Kolyma*. Jacques Rossi, en raison de sa situation particulière, se situe entre Chalamov et Lebedev : à la fois témoin du Goulag et héritier des témoignages sur les camps, il occupe une place que nul autre n'aurait su prendre dans cette configuration. Sa position en tant passeur de culture plurilingue, associée à ses qualités de pédagogue, l'inscrit dans une dynamique de transmission, non seulement générationnelle mais aussi transnationale. Le fait d'inclure un témoignage non russe permet également de montrer l'amplitude des échanges littéraires dans le cadre de la postmémoire. Le recueil de chroniques *Qu'elle était belle, cette utopie* est le texte littéraire le plus abouti de la construction testimoniale de Rossi, c'est pourquoi nous l'avons choisi. Lebedev n'a pas lu ces chroniques, mais nous postulons d'éventuels effets d'échos entre les œuvres qui nous renseigneraient sur une circulation de certaines images et topoï, en dépit des différences culturelles et stylistiques. L'approche d'« ethnographe de la langue » de Rossi est le produit d'une biographie cosmopolite et multiculturelle unique parmi les rescapés du Goulag. Malgré cela, aucune thèse en France ne porte spécifiquement sur son travail<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Site dirigé par Valeri Esipov contenant des articles de chercheurs internationaux sur la biographie et l'œuvre de Varlam Chalamov : <https://shalamov.ru/>, consulté le 12 avril 2020.

<sup>116</sup> A. Hallit-Balabane, *L'Écriture du trauma dans les Récits de la Kolyma de Varlam Šalamov*, thèse de doctorat en Psychologie sous la direction de Paul-Laurent Assoun, Paris VII, 1997. L. Jurgenson, *L'indicible du réel chez Alexandre Soljenitsyne et Varlam Chalamov*, thèse de doctorat en Études slaves sous la direction de Jacques Cateau, Paris IV, 2001. L'étude de Laura Kline, *Novaja Proza: Varlam Shalamov's Kolymskie Rasskazy*, thesis, University of Michigan, 1998, porte plus spécifiquement sur la « nouvelle prose ».

<sup>117</sup> Le site « Les Amis de Jacques Rossi » répertorie environ cent cinquante articles, documentaires et émissions de radio mentionnant le travail de Jacques Rossi pour la période comprise entre 1985 et 2006. Ces références, issues de médias européens, russes, américains et japonais, s'adressent au grand public comme aux chercheurs. Parmi les ouvrages spécialisés dans le domaine soviétique, citons : F. J. M. Feldbrugge, *Review Of Socialist Law*, vol. 14, n° 4, Pays-Bas, 1988 ; Harlan E. Marquess, *Slavic and East European Journal*, vol. 32, n° 4, États-Unis, 1988 ; J. Dunlop, *Slavic Review*, États-Unis, 1989 ; A. Besançon et R. Conquest, *Zeszyty Literackie*, n°25, Pologne, 1989. Voir <http://www.jacques-rossi-goulag.org/Revue-de-presse>, consulté le 05 décembre 2019. En dehors de cette liste, voir : D. W. Pike, « David Rousset and Jacques Rossi : Two Important Onlookers on the European stage of 1936-1937 », *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains*, n° 190, 1998, p. 143-146. S. Rapetti, « Il sistema Gulag: 1918-1991. Jacques Rossi e il suo straordinario "registro della memoria" », in Gabriele Nissim, Sergio



Ce corpus, borné chronologiquement entre 1954 et 2011, est donc traversé par un sujet commun, le camp, et « divisé » par l'expérience de la détention et des travaux forcés pour deux auteurs sur trois. Toutefois, le corpus testimonial contient du mémoriel à certains égards et inversement. L'œuvre de Chalamov est parcourue par une réflexion sur les liens entre mémoire et écriture. Rossi, bien que témoin avant tout, occupe également une place d'héritier du fait de la publication tardive de ses textes. La place de Lebedev est elle aussi particulière car, tout en restant conscient des limites de sa démarche, il s'efforce d'estomper la frontière entre référentialité et non-référentialité.

Le corpus secondaire inclut la correspondance de Chalamov, notamment avec Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam<sup>118</sup>, abondamment exploitée dans ce travail, ainsi que ses essais, qui exposent ses convictions par rapport à la prose des camps<sup>119</sup>. S'y ajoutent les récits autobiographiques *Les Années vingt*, *Vichéra* et *La Quatrième Vologda*<sup>120</sup> et une sélection de poèmes issus de différents cahiers, qui demeurent méconnus en France<sup>121</sup>. Concernant Jacques Rossi, nous nous appuyons sur le *Manuel du Goulag*, sur ses mémoires *Jacques, le Français. Pour mémoire du Goulag*, ainsi que sur l'entretien « Ce que j'ai vu et appris au Goulag<sup>122</sup> ». Les romans de Lebedev *L'Année de la comète* (2013), *Les Hommes d'août* (2016) et *Gus Fritz* (2018), qui constituent la suite de la tétralogie, sont parfois abordés en contrepoint, bien que la question de la postmémoire y soit largement plus discrète. Les articles écrits par Lebedev sur la mémoire contemporaine des répressions en Russie ont également été retenus.

Le corpus tertiaire est constitué par une sélection de la littérature testimoniale des

---

Rapetti (dir.), *Storie degli uomini giusti nel Gulag*, Milan, 2004, p. 49-69. A. J. Leiwand, « L'adieu de Jacques Rossi à l'utopie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 73, 2004, p. 41-43.

<sup>118</sup> Les extraits de lettres que nous avons traduits sont issus de *Sobranie sočinenij*, t. 6, « Pis'ma » [Lettres], *op. cit.* Pour les lettres déjà traduites : V. Chalamov, *Correspondance avec Alexandre Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam*, *op. cit.* ; *Correspondance avec Boris Pasternak et Souvenirs*, traduit du russe par Sophie Benech et Lily Denis, Gallimard, 2015.

<sup>119</sup> V. Chalamov, *Sobranie sočinenij*, t. 5, « Èsse. Zаметki. Zapisnye knižki » [Essais. Notes. Carnets]. Traduction française : *Tout ou rien, Cahier I : l'écriture*, traduit du russe et présenté par Christiane Loré, Lagrasse, Verdier, 1993.

<sup>120</sup> V. Chalamov, *Sobranie sočinenij*, t. 4, « Avtobiografičeskaja proza » [Prose autobiographique] : *Četvertaja Vologda* [La Quatrième Vologda], *Višera. Antiroman* [Vichéra. Antiroman], *Moja žizn' – neskol'ko moih žiznej* [Ma vie – Quelques-unes de mes vies], *Dvadcatye gody* [Les Années vingt], *Moskva 20-30-x godov* [La Moscou des années 1920-1930], *op. cit.*

<sup>121</sup> *Sobranie sočinenij*, t. 3, « Stihotvorenija » [Poèmes], *op. cit.* Une sélection de poèmes a été traduite par Christian Mouze dans *Cahiers de la Kolyma et autres poèmes*, nouvelle édition augmentée de 34 poèmes inédits en français, Paris, Maurice Nadeau, 2016. Toutefois, nous avons retraduit tous les poèmes présents dans cette thèse.

<sup>122</sup> J. Rossi, « Ce que j'ai vu et appris au Goulag », art. cit.

camps soviétiques, limitée aux récits d'écrivains russes et russophones : Evguénia Guinzbourg, Julius Margolin, Andreï Siniavksi et Alexandre Soljenitsyne, et français : Andrée Sentaurens, Jean Nicolas. Ce corpus inclut des témoignages des camps nazis, ceux de Robert Antelme, Charlotte Delbo, Imre Kertész, Primo Levi, David Rousset, Georges Semprun. S'y ajoutent les œuvres liées aux répressions mais dont les auteurs ne témoignent pas des camps en tant que rescapés : Anton Tchekhov et Fédor Dostoïevski ; Anna Akhmatova, Vassili Grossman, Nadejda et Ossip Mandelstam, Andreï Platonov ; Svetlana Alexievitch.

L'objectif de notre travail est de montrer comment, dans un processus dynamique, une nouvelle œuvre réinterprète les œuvres du passé, en donne une nouvelle lecture, et « reconstruit » l'expérience relatée par les témoins avec les outils littéraires de son époque. La transmission de cette expérience n'est pas linéaire et unilatérale, mais fait l'objet d'une négociation pour celui qui en hérite, à travers sa réception et ses projections vers le passé. Comment les œuvres de témoins du camp circulent-elles à travers l'œuvre d'un héritier de la mémoire ? Par quels moyens un roman contemporain reconfigure-t-il des témoignages littéraires, en proposant ainsi une nouvelle lecture ?

La première partie définit la place de l'héritier et celle du témoin. La structure définie par Marianne Hirsch sera utilisée et réexaminée. Le premier chapitre considère l'instance qui prend la parole dans les œuvres. Il s'ouvre sur une réflexion concernant la position de l'héritier. Le narrateur de Lebedev est affecté par le trauma collectif selon les modalités de la postmémoire familiale, mais aussi de la postmémoire par affiliation. Nous analyserons sa situation familiale et notamment sa relation à l'Autre Grand-Père. Nous évoquerons ensuite la dimension « factographique » présente dans les récits des témoins et verrons comment elle peut se décliner sous l'angle postmémoriel. Une analyse des différents *ethê* déployés dans ces textes montre que les auteurs-témoins se positionnent comme des ethnologues du camp. Cette attitude est reprise par Lebedev avec un nouvel objet d'étude : l'homme post-soviétique. La deuxième partie s'intéresse aux recherches d'une nouvelle langue dont les trois auteurs ont besoin. Pour les survivants, la langue ordinaire est impuissante à traduire le caractère extraordinairement violent de leur expérience, dont une part demeure indicible ; pour l'héritier, le silence, l'absence et l'oubli auxquels il se heurte ne lui permettent pas l'élaboration d'un récit cohérent sur les événements. Les trois auteurs détournent ces difficultés en mêlant

recherches stylistiques et graphiques. L'écriture des rescapés s'apparente en elle-même à la photographie, et mobilise parfois le vocabulaire propre à cet art pour souligner ce rapprochement. Pour Rossi, cette analogie s'exprime à travers des dessins donnant littéralement à voir le camp. L'auteur contemporain, quant à lui, « reçoit » la photographie comme un mode privilégié de transmission mémorielle.

La deuxième partie s'intéressera à la manière dont les récits testimoniaux et mémoriels restituent l'expérience de la souffrance. Le premier chapitre est centré sur le corps. Dans les récits de Chalamov, le narrateur se représente de l'intérieur, acculé à ses dernières limites physiques et psychiques : dans le corps du « crevard », une mort imminente est à l'œuvre. Cette souffrance transparaît dans la prose de Lebedev sous la forme de personnages mutilés, irradiés et parfois monstrueux. Le corps est le lieu de la mémoire : pour les survivants, il est l'endroit même où s'inscrit l'expérience de la violence. Pour le narrateur de Lebedev, à un niveau davantage physiologique que physique, les sensations sont le médium utilisé pour faire surgir des souvenirs personnels et collectifs, dans une approche proustienne revisitée. Pour retourner à la source du trauma, le narrateur construit un temps hybride, à rebours ; il apparaît comme un enquêteur et un chercheur de traces. Enfin, pour les rescapés, le corps est un artefact qui, comme une pièce de musée, raconte le vécu. Lebedev semble en être conscient, aussi sa propre expérience en tant que visiteur de la mémoire du camp est-elle « muséale ». Dans un deuxième chapitre, nous verrons les réponses littéraires des écrivains confrontés à cette souffrance vécue ou perçue. L'usage de l'humour sera questionné : nécessaire pour Rossi et Soljenitsyne, il est « sacrilège » pour Chalamov et impossible pour Lebedev. Le récit de l'héritier est dépourvu de toute ironie et marqué par l'angoisse. L'Autre Grand-Père, incarnation du camp, est perçu comme monstrueux, à l'instar de tout ce qui rappelle son existence : le narrateur se sent « possédé » par lui. La recherche incessante d'indices le concernant conduit le narrateur à une instabilité psychique, prenant la forme d'une attitude paranoïaque envers le monde qui l'entoure. Cette attitude semble le résultat d'un traumatisme hérité, en même temps qu'une tentative pour s'en libérer. Le troisième chapitre s'appuie sur une dialectique du « dehors » et du « dedans », en partant du principe que les témoignages sont davantage tournés vers l'extérieur dans la mesure où ils se consacrent à la description, et l'héritier vers l'intérieur, car il pratique surtout l'introspection : est-il « dans » ou « hors » du

camp, de la mémoire, de son corps ? Ce questionnement nous amènera à réfléchir dans un quatrième chapitre au rapport du « je » à autrui dans ces textes. Quel rapport à l'autre en tant qu'être fragile ? L'expérience postmémorielle est par définition celle d'une compassion, d'une empathie de la « génération d'après » pour les souffrances vécues par ceux qui l'ont précédé : nous verrons si cette prémisse convient au narrateur de Lebedev. Dans les récits des camps, le témoin est aussi celui qui partage la souffrance des autres littéralement. Pour Rossi, la compassion semble possible tandis que selon Chalamov, la compassion disparaît à mesure que le corps se décharne. Nous verrons ensuite la place accordée à l'autre en tant que danger. Dans les récits des camps, le danger est immédiat, direct, physique, et prend la forme des « monstres » bien réels que sont les truands. Une troisième forme d'altérité présente dans ces récits est incarnée par les animaux. L'oiseau, le chien, le cheval, l'ours sont des présences qui servent d'étalon pour mesurer les facultés morales et physiques de l'homme. Le texte de Lebedev récupère cette thématique et la reconfigure sous une forme symbolique.

La troisième partie propose de considérer ces textes comme des catabases littéraires, ou descente aux enfers. Le premier chapitre concerne les espaces réels et les espaces mythiques qui, à certains égards, se confondent dans les récits des écrivains russes. Pour les écrivains rescapés, le camp est un autre monde, caractérisé par son étrangeté, ce que nous mettrons d'abord en évidence. C'est un enfer sur terre au sens littéral, dont ils sont revenus par le train en traversant des immensités sibériennes. Ce retour, mesurable en distances géographiques, est avant tout existentiel : il correspond à un passage de la mort à la vie. La fiction de Lebedev transpose cette expérience sur un plan temporel, en « remontant » le temps, ainsi que sur un plan symbolique et fantasmatique en s'engageant dans une descente, puis une remontée hors de son cauchemar, qui se manifeste dans la vie ordinaire par l'omniprésence de « trous ». Nous chercherons ensuite à interpréter les multiples références aux mythes et aux contes qui parcourent les récits. Cette incursion du mythe vise, dans les récits des camps, à restaurer la culture dans un monde inhumain ; pour Lebedev, qui la reproduit en l'amplifiant considérablement jusqu'à « mythifier » le réel, il s'agit de faire se superposer différentes strates mémorielles. Les figures mythologiques auxquels s'identifient les auteurs canalisent et catalysent leurs rapports respectifs à l'écriture. Chalamov et Rossi invoquent Sisyphe, le Titan condamné à pousser sans fin son rocher.

Lebedev mobilise la figure de Gilgamesh : son narrateur s'identifie à ce héros de la plus ancienne épopée du monde, à la recherche de l'immortalité. Le deuxième chapitre met en lumière un motif caractéristique du récit postmémoriel : le « voyage de retour » sur les lieux du traumatisme. Chez Lebedev, cet itinéraire prend la forme d'un voyage dans le Grand Nord sur les lieux du camp. Il peut alors confronter sa vision contemporaine des paysages post-goulaguiens avec celle qu'en donnent les témoins. La nature y apparaît comme contaminée par le camp : elle est toujours perçue en rapport avec lui. Chez Rossi, comme chez Soljenitsyne, l'homme est au centre, et la nature extrême n'est que le décor de ses actions. C'est surtout Chalamov qui, en tant que poète, développe une poétique de la nature complexe et nuancée. Dans ses récits, elle est hostile à l'homme, mais elle est également sa seule source de consolation. Lebedev investit les paysages post-soviétiques d'une aura malfaisante et ne retient que leur aspect écœurant et désespérant. L'absence de patrimonialisation laisse libre cours aux errances des fantômes du passé, si bien que toute la nature semble infectée par le passé concentrationnaire. Enfin, *La Limite de l'oubli* revisite la conception chalamovienne de la nature en tant qu'« archive naturelle » : pierre, permafrost, montagne, neige, glace conservent la trace du passé. Le narrateur postmémoriel « recueille » ces archives et réinvestit l'ensemble du paysage comme un musée.

## **PARTIE I. PLACE DE L'HÉRITIER, PLACE DU TÉMOIN**

Cette première partie a pour objet la définition de la place de l'héritier et du témoin oculaire, ainsi que les rapports de l'un à l'autre, sur la base de la postmémoire telle qu'elle est définie par Marianne Hirsch. Le premier chapitre s'interroge sur l'instance qui prend la parole dans chaque œuvre. Il s'ouvre sur une réflexion concernant la position ambivalente du narrateur postmémoriel de Lebedev, puis s'intéresse à ce que signifie « témoigner » pour les survivants et pour l'héritier. Il se poursuit sur une analyse des figures du témoin et de l'héritier prenant la forme de différentes *ethê*. Le deuxième chapitre dégage les raisons et les modalités de la création d'une nouvelle langue par les survivants, puis par le narrateur postmémoriel. Le roman de Lebedev présente, comme Chalamov, les limites du langage en les mettant en scène dans le texte même. Les survivants surmontent ces difficultés en utilisant les ressources offertes par l'image sous toutes ses formes. Pour le narrateur de Lebedev, la photographie, en tant que processus et en tant que médium, hante le présent et permet d'établir une connexion avec le passé.

## Chapitre I. Qui prend la parole ?

Ce chapitre a pour objectif de définir un certain nombre de différences entre l'héritier et le témoin. D'abord, il caractérise le statut du narrateur postmémoriel de Lebedev, affecté par le trauma collectif des répressions selon les modalités de la postmémoire familiale, mais aussi de la postmémoire par affiliation. Ensuite, il s'interroge sur ce que signifie « témoigner » pour les auteurs survivants et pour le narrateur de Lebedev. Le roman de Lebedev sera examiné, de manière critique, à la lumière de recherches récentes qui tendent à élargir la notion de témoignage pour y inclure les textes de ceux qui ne sont pas témoins oculaires. Cette réflexion sera articulée autour de la notion de factographie, revendiquée par Chalamov et reformulée par Lebedev. Nous verrons à qui s'adressent ces récits testimoniaux de Rossi et de Chalamov et comment ils assument une parole collective. Enfin, le dernier point de ce chapitre est consacré aux figures du témoin et de l'héritier, plus précisément aux *ethê* d'ethnologue et d'enquêteur déployés dans ces textes.

### 1. Le narrateur postmémoriel de Lebedev

Le roman de Lebedev se présente comme un récit postmémoriel dans la mesure où le narrateur cherche à reconstruire le passé de son ascendant, passé lié à une catastrophe dont il lui semble avoir hérité. Cependant, contrairement à la plupart des œuvres postmémorielles, *La Limite de l'oubli* est une fiction, même si certains éléments biographiques y sont insérés. Le roman met en scène un narrateur qui n'est pas le fils d'un survivant, mais le petit-fils, adoptif qui plus est, d'un bourreau et non d'une victime. À travers toutes ces modalités, ce roman constitue une variation originale de la postmémoire. Nous verrons comment il s'y inscrit et en quoi il s'en écarte, pour des raisons liées à la fois à la poétique de l'œuvre elle-même et au contexte post-soviétique.

Dans le contexte de la postmémoire, les similarités entre auteur et narrateur ne sont pas anecdotiques. En général, les récits postmémoriels étudiés par la critique ont une composante autobiographique, au moins dans le sens où « le genre, l'âge, le lieu de

naissance [...] du narrateur (ou du protagoniste) coïncident avec ceux de l’auteur<sup>123</sup> ». Même si rien dans le dispositif éditorial de *La Limite de l’oubli* n’indique que le roman soit autobiographique, Lebedev a utilisé toutes les ressources médiatiques possibles (entretiens dans la presse, à la radio et à la télévision, articles) pour signaler le rapport entre sa vie et son œuvre<sup>124</sup>. Comme son narrateur, il est né à Moscou dans les années 1980. L’auteur a été géologue et a participé à plusieurs expéditions géologiques dans sa jeunesse, tout comme son narrateur. Les lieux explorés par le narrateur dans ses recherches ont été inspirés par ceux que Lebedev a réellement visités<sup>125</sup>. L’auteur situe la genèse de son roman lors d’une expédition en 1995, pendant laquelle il avait vu des baraquements du camp pour la première fois depuis un hélicoptère. Dans le roman, cette expérience de l’auteur, premier germe de son roman postmémoriel, est mise en scène comme une réminiscence du narrateur :

La première fois que je survolai en hélicoptère la taïga qui encerclait une petite ville du Nord, découvrant un massif forestier que parcouraient, un peu partout, des lais tracés en étoile, des dizaines de kilomètres de trouées et de baraquements de camps, abandonnés ou habités, noyés dans cette masse, mes sensations m’apprirent bien plus que je ne pouvais puiser dans les livres<sup>126</sup>.

Cette vision est un point de départ vers « [sa] traversée de ce pays transformé par le camp<sup>127</sup> » : elle donne l’impulsion à son voyage.

Dans les récits postmémoriels, les liens familiaux mis en scène correspondent

<sup>123</sup> « The narrator’s (or protagonist’s) gender, age, place of birth, and other significant details coincide with the author’s. », Caroline Schaumann, *Memory Matters: Generational Responses to Germany’s Nazi Past in Recent Women’s Literature*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 17, [N.T.]

<sup>124</sup> Quelques références : A. Barjonet, L. Jurgenson, P. Mesnard (dir.), « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine », *Mémoires en jeu*, n°5, décembre 2017, p. 71-73. A. Bagrečevskaja, « Sergueï Lebedev: “Esli živěš’ neslučajnuju žizn’, tvoï knigi sami tebja nahodjat” », Ohtinskij Pess-centr, <https://ohtapress.ru/2018/04/16/lebedev/>, mis en ligne le 16 avril 2018, consulté le 18 janvier 2020. E. Fanajlova, « “Pamjat’, govori” », entretien avec les écrivains Maria Stepanova et Sergueï Lebedev, Radio Svoboda, <https://www.svoboda.org/a/29166227.html>, mis en ligne le 19 avril 2018, consulté le 13 novembre 2019. H. Hasaia, « Pisatel’ Sergueï Lebedev ob otvetstvennosti za prošloe i sovremennoj Rossii », *Sova*, <https://sova.news/2019/06/26/pisatel-Sergueï-lebedev-ob-otvetstvennosti-za-proshloe-i-sovremennoj-rossii/>, mis en ligne le 26 juin 2019, consulté le 01 février 2020. C. Bédarida, « Mythes soviétiques », *Mouvement*, <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/mythes-sovietiques>, mis en ligne le 12 juin 2016, consulté le 12 mai 2019. Carmen Eller, « Wie eine Waffe des Teufels », *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/wie-eine-waffe-des-teufels-1.18667887>, mis en ligne le 26 décembre 2015, consulté le 13 janvier 2016.

<sup>125</sup> Voir annexe 1, cartes n°2 et n°3.

<sup>126</sup> LO, p. 96. « Поэтому, когда я в первый раз поднялся на вертолете над тайгой, подступавшей к северному городку, и увидел звездами расходящиеся через гущу леса линии лесосек, десятки километров лесных вырубок и низкие, утопленные в местность бараки лагерей, действующих и заброшенных, я чувством узнал больше, чем мог прочесть в книгах », PZ, s. 86.

<sup>127</sup> LO, p. 97. « мой проход через эти измененные лагерем края », PZ, s. 86.



globalement à la biographie des écrivains mais dans *La Limite de l'oubli*, ce rapport est plus ténu. La relation du narrateur avec l'Autre Grand-Père est tout à fait fictive, même si elle a été inspirée par des éléments biographiques. Comme l'auteur, le narrateur a découvert une partie du passé de sa famille par hasard, en lisant des documents gardés dans des tiroirs. Lebedev découvre en 2007, dans la maison de sa grand-mère décédée, que les décorations et médailles, qu'il croyait être celles gagnées par son grand-père biologique pour son mérite à la guerre, avaient en fait appartenu au second mari de sa grand-mère (mort peu après sa naissance) pour le récompenser d'autres services :

Cet homme, qui avait travaillé successivement à la Vétchéka, au NKVD, au MGB, organes répressifs soviétiques, avait pris sa retraite avec le grade de lieutenant-colonel ; deux de ces décorations lui avaient été attribuées en 1937, l'année de la Grande Terreur<sup>128</sup>.

Dans son roman, l'auteur recrée un grand-père de substitution, imagine une relation possible avec lui et cherche à comprendre son passé. Esther Jilovsky indique que la relation semi-fictive entre le petit-fils ou la petite-fille et le grand-père ou la grand-mère est une composante caractéristique des récits de la « troisième génération »<sup>129</sup>. Dans le roman de Lebedev, le principe est le même, mais la relation est entièrement fictive. Lebedev s'est également inspiré de l'aura d'étrangeté, voire de tabou qui accompagnait le souvenir du deuxième mari de sa grand-mère. Il précise dans un entretien :

Pendant mon enfance, je sentais que les adultes autour de moi vivaient avec des morts. Il y avait des zones de silence. [...] Et nous ne sommes jamais allés sur sa tombe [...]. Il était comme un fantôme maintenu près de nous par la famille<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> Voir l'entretien de Luba Jurgenson avec Sergueï Lebedev pour la maison d'édition Verdier, <https://editions-verdier.fr/livre/la-limite-de-loubli/>, mis en ligne le 18 février 2014, consulté le 25 mars 2018.

<sup>129</sup> « It is the semi-fictionalized grandparent-grandchild relationship which embodies the third-generation experience. », E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust: Generations, Witnessing and Place*, London / New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 99. La chercheuse s'appuie sur l'exemple de trois romans postmémoriels. Jonathan Safran Foer, l'auteur de *Everything is Illuminated* (2002), fait vivre le grand-père du narrateur plus longtemps que n'a vécu le sien, mort avant sa naissance. Le narrateur part en Ukraine pour chercher des informations sur lui. Dans *Bashert: A Granddaughter's Holocaust Quest* (2002) de Andrea Simon, la narratrice est accompagnée par la « voix » de sa grand-mère dans son voyage sur ses traces en Europe de l'Est. Le narrateur du roman de Amir Gutfreund *Les Gens indispensables ne meurent jamais* (traduction française 2007, publié pour la première fois en 2000) est un jeune garçon israélien obsédé par la Shoah et qui grandit entouré de « grands-parents de substitution », tous des survivants, qui « remplacent » les siens disparus. Ces trois exemples montrent que le projet de Lebedev s'inscrit dans une mouvance littéraire transnationale.

<sup>130</sup> Voir entretien avec Sergueï Lebedev, annexe, art. cit.

L'écriture postmémorielle devient alors le lieu où il est possible de reconstituer une filiation lacunaire, soit parce que les ascendants ne sont plus, soit parce qu'il manque un récit, une transmission en ce qui les concerne. Tout au long du roman de Lebedev, les éléments relatifs à la biographie de l'auteur sont radicalisés et fantasmés. L'intérêt du vieil homme « réel » pour le petit Sergueï Lebedev est reconfiguré, à travers le personnage de l'Autre Grand-Père, comme une volonté de possession démoniaque. La canne à pêche du second mari de la grand-mère s'est conservée dans la famille de l'auteur, et le goût pour la pêche devient, dans la fiction, un plaisir sadique que s'accorde l'Autre Grand-Père. Le caractère du grand-père, ses actions et même les objets qui lui appartiennent, deviennent signifiants à la lumière des archives familiales. L'auteur insère donc dans son récit des éléments autobiographiques qu'il fournit par ailleurs dans les médias. Il construit ainsi toute une mythologie paratextuelle qui donne à voir la fiction comme une extension virtuelle de sa propre vie.

Le roman de Lebedev s'ouvre sur le récit rétrospectif, à la première personne, de l'enfance du narrateur dans une datcha de la banlieue moscovite. L'enfant habite seul avec ses deux parents et il est entouré de voisins âgés. Une figure se distingue parmi ces voisins : celle d'un vieil homme énigmatique, aveugle et taciturne, mais dont la présence est insistante. Le surnom que le narrateur lui donne en russe est *Vtoroj ded*, littéralement : le Deuxième Grand-père. Le choix de la traductrice en français signale le paradoxe de la relation de manière plus explicite : avec « l'Autre Grand-Père », l'article et l'adjectif affirment une distance qui contredit la proximité du lien familial. Personne ne connaît son passé, mais tous s'accordent à le considérer comme digne de confiance. Il occupe peu à peu la place laissée vacante par les deux grands-pères biologiques décédés. Le narrateur se méfie très tôt : il pressent l'existence d'un secret autour de son passé. Lorsque l'enfant est âgé d'une dizaine d'année, il est mordu par un chien et risque de mourir d'hémorragie. L'Autre Grand-Père donne son sang pour le sauver mais, trop faible, il en meurt. Longtemps après, le narrateur découvre des lettres envoyées à l'Autre Grand-Père par un correspondant habitant dans le Grand Nord. Il décide de partir à la recherche de cet homme. Au cours de son voyage, il découvre que son grand-père adoptif avait été directeur d'un camp du Goulag, et que le correspondant était son collègue, responsable des exécutions.

Tout au long de son enfance, le narrateur saisit l'épaisseur d'un silence dont il

perçoit l'importance sans en comprendre les enjeux. Pour lui, la transmission du passé dans la famille s'est effectuée uniquement en creux, à travers le silence de ses proches qu'il a perçu concernant tout ce qui a trait au passé, notamment à celui de l'Autre Grand-Père. Le passé ne fait que « filtrer » à travers ce silence. Pour le narrateur, le cercle familial a été l'espace où se manifeste une lacune mémorielle, un laboratoire de l'oubli. Sa famille n'est donc pas un site privilégié de transmission mémorielle, du moins pas au sens où l'entend Marianne Hirsch. En effet, la postmémoire familiale (*familial postmemory*) s'élabore à travers le discours (récits de souvenirs), les documents (archives familiales, photographies) ou d'autres types de transmission plus inconscients (attitudes, mimiques, tons). Le narrateur sent une connexion forte avec les événements du passé sans pouvoir s'appuyer sur un discours familial construit, ni sur les membres de la famille eux-mêmes, dont beaucoup ont disparu : le narrateur de Lebedev n'a connu aucun de ses grands-pères. Le trauma des répressions lui parvient à travers d'autres canaux, par sa sensibilité à l'atmosphère de son époque, à travers la culture, et non dans la famille<sup>131</sup>. Cela correspond à ce que Hirsch appelle postmémoire par affiliation (*affiliative postmemory*). :

[La postmémoire par affiliation] est le résultat d'une connexion générationnelle avec ceux qui appartiennent effectivement à la génération d'après, connexion combinée avec un ensemble de structures de médiations disponibles, appropriables et suffisamment convaincantes pour englober un collectif plus large dans un réseau organique de transmission<sup>132</sup>.

Le protagoniste comprend dès le début du roman : « l'héritage du sang, l'héritage des souvenirs, l'héritage des vies d'autrui, tout a soif de mots, tout cherche à advenir par la parole, à s'accomplir jusqu'au bout, tout réclame reconnaissance et deuil<sup>133</sup>. » Ce constat est en fait programmatique : le narrateur est celui qui pourra réparer le « deuil biaisé » dont parle Alexander Etkind, deuil impossible en l'absence de discours et d'actes mémoriels. Marianne Hirsch distingue une identification verticale

---

<sup>131</sup> « Affiliative postmemory is thus no more than an extension of the loosened familial structured occasioned by war and persecution. », M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>132</sup> « Affiliative postmemory [...] is the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation, combined with a set of structures of mediation that would be broadly available, appropriable, and, indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission. », *ibid.*

<sup>133</sup> LO, p. 19. « наследство крови, наследство воспоминаний, наследство чужих жизней – все жаждет слова, ищет речи, ищет до-исполниться, случиться до конца, быть узанным и оплаканным. », PZ, s. 16.

intergénérationnelle de parents à enfants ayant lieu à l'intérieur de la cellule familiale, d'une identification horizontale intragénérationnelle faisant que la position de l'enfant est plus largement disponible à ce qui lui vient de ceux qui lui sont contemporains<sup>134</sup>. L'intrigue romanesque construite par Lebedev permet d'explorer non seulement l'une ou l'autre, mais de combiner les deux.

Le narrateur de Lebedev n'est pas le descendant direct d'une victime, comme c'est en principe le cas dans les œuvres postmémorielles, mais il est en contact proche avec un acteur de l'univers concentrationnaire. Il devient récipiendaire d'un héritage biologique et symbolique qui le fait entrer dans la lignée du bourreau. D'abord, le vieux voisin intervient pour plaider en faveur de sa naissance alors que ses parents pensent mettre un terme à la grossesse, qui est dangereuse pour la mère : le narrateur lui est donc redevable de la vie avant même sa naissance. Plus tard, nous l'avons dit, il donne son sang pour sauver le narrateur d'une hémorragie et en meurt, le don se doublant du sacrifice de soi. Donnant sa vie pour sauver celle de l'enfant, il opère un « transfert de vie » symbolique. Le grand-père avait préalablement pris soin de désigner le narrateur comme unique héritier de son appartement et de tous ses biens, comme s'il était son propre fils. Par ailleurs, au cours de son voyage, le narrateur apprend l'existence du fils de l'Autre Grand-Père, mort par sa faute dans la carrière du camp : le narrateur comprend alors qu'il avait symboliquement remplacé ce fils disparu aux yeux de l'Autre Grand-Père. L'ambiguïté de statut qui en résulte est le dispositif narratif permettant d'articuler les deux types de postmémoires. Le roman les imbrique dans une intrigue où ils deviennent complémentaires, permettant ainsi d'embrasser plusieurs mécanismes mémoriels pour rendre compte des spécificités de la mémoire post-soviétique. Le passage de l'un à l'autre est possible : Marianne Hirsch remarque que, pour ceux qui ne sont pas descendants directs de survivants, les structures familiales de médiation et de représentation (les photographies de famille, par exemple) facilitent l'acte « affiliatif » car elles favorisent l'identification et la projection de celui qui les regarde<sup>135</sup>. Si nous reprenons cette terminologie, le narrateur, grâce à sa position intermédiaire, passe de la

---

<sup>134</sup> « I would like to refer to as familial and “affiliative” postmemory—we would have to account for the difference between an intergenerational vertical identification of child and parent occurring within the family, and the intragenerational horizontal identification that makes that child's position more broadly available to other contemporaries. », M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 36. Traduction de P. Mesnard, art. cit.

<sup>135</sup> « *Familial* structures of mediation and representation facilitate the *affiliative* acts of the postgeneration. », *ibid.*

postmémoire familiale à la postmémoire par affiliation en passant de l'enfance à l'âge adulte. Ces deux moments se font écho tout au long du roman. En tant qu'adulte, le voyage qu'il entreprend sur les traces du camp fait surgir des sensations qui lui rappellent ses intuitions enfantines par rapport à l'Autre Grand-Père. Les souvenirs tourmentés liés à ce grand-père au passé concentrationnaire le mettent, adulte, en position de ressentir profondément l'horreur qui se dégage des lieux du camp, des paysages de destruction et des êtres estropiés qu'il découvre dans le Grand Nord. L'habitude du soupçon et du déchiffrement acquise dans le cadre familial qui fait naître chez lui une sensibilité particulière au souvenir des répressions soviétiques enfouis dans la mémoire collective. Le nombre d'œuvres littéraires relevant de la postmémoire par affiliation est, pour l'instant, plus restreint que ceux relevant de la postmémoire familiale. Le roman de Lebedev occupe ainsi une position spécifique dans le paysage littéraire contemporain.

L'utilisation de cette terminologie implique une réflexion sur la notion de génération. L'approche générationnelle qui est celle de la postmémoire est revendiquée par Lebedev lui-même, qui s'inscrit toujours dans une filiation. Dans un entretien pour les éditions Verdier, il souligne : « Je ne suis pas certain que [mon roman] soit important précisément pour ma génération. C'est une petite partie du travail que la génération de mes parents n'a pas fait<sup>136</sup>. » Ces propos sont repris par le narrateur : « Mes paroles allaient se perdre, faute d'autres mots qui auraient dû être prononcés plus tôt, par d'autres – et ne l'avaient pas été<sup>137</sup>. » Lebedev se met dans les pas de Soljenitsyne qui affirme, à propos de *L'Archipel du Goulag* qu'il considère comme un ouvrage commun : « J'écris pour la Russie sans langue<sup>138</sup> ». Les deux présentent leur texte comme un lieu de parole collective : l'un se fait la voix de ceux qui n'ont pas assumé leur tâche ; l'autre donne la voix aux victimes du camp. En Russie, il n'existe pas de « deuxième génération » qui se serait manifestée comme telle et aurait produit des études dans différents domaines (littérature, psychanalyse, sociologie...), comme cela a d'abord été le cas aux États-Unis. Les enfants de survivants de la Shoah se sont en effet eux-mêmes définis comme une deuxième génération » à partir des années 1980

---

<sup>136</sup> Voir entretien avec Sergueï Lebedev, annexe, art. cit.

<sup>137</sup> LO, p. 127. « Мои слова не прозвучат, потому что нечто не было сказано раньше – и не мной. », PZ, s. 115.

<sup>138</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 2, op. cit., p. 240.

et ont écrit sur leur expérience dans un cadre artistique et / ou universitaire, ouvrant de nouvelles perspectives dans le domaine de l'historiographie et de l'épistémologie, comme nous le verrons. En Russie, il y a un « trou » entre la génération des survivants, dont une partie s'est exprimée à travers des témoignages littéraires, et la « troisième génération » de la postmémoire, à considérer que Lebedev en soit représentatif – ce qui ne semble pas être le cas. La notion de génération dans le cadre de cette étude demande donc à être précisée et nuancée.

L'idée que les survivants d'une catastrophe forment une « première génération » est à la base des études postmémorielles. L'approche générationnelle croisée avec les études littéraires a été mobilisée par Esther Jilovsky dans son ouvrage *Remembering the Holocaust* (2015). Le découpage de cet ouvrage en trois chapitres, correspondant aux trois lignes générationnelles (témoins oculaires, témoins de la deuxième puis de la troisième génération), suppose l'existence de formes narratives spécifiques dans les récits postmémoriels de chaque génération suivant la Shoah<sup>139</sup>. Selon la chercheuse, les définitions sociologique, historique et politique du terme « génération » permettent de considérer que les survivants, par exemple ceux de la Shoah, en forment une. D'après les sociologues, une génération est une catégorie utilisée pour classer des individus ayant vécu un événement donné à la même date<sup>140</sup>. En sciences politiques, une génération est définie comme ceux qui ont vécu des expériences similaires durant leurs années de « jeunesse » (entre 16 et 45 ans, précise Jilovsky)<sup>141</sup>. Pour les historiens, la question essentielle est moins celle d'identifier différentes classes d'âge que de savoir comment se forme une génération<sup>142</sup>. Le sociologue américain Karl Mannheim, dans

---

<sup>139</sup> C'est aussi ce qu'affirme Caroline Schaumann dans son article « Tanja Dücker's *Himmelskörper*: A Third-Generation World War II Narrative » : « the response of third-generation writers seems distinctly different from and a reaction to second-generation writing, and both groups deserve singular attention in literary scholarship and research. », in Paul M. Lützel, Stephan K. Schindler (dir.), *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*, n° 4, 2005, p. 260.

<sup>140</sup> E. Jilovsky résume ces différentes définitions de la génération dans *Remembering the Holocaust*, *op. cit.*, note 91, p. 159, que nous reproduisons ici. Voir S. N. Eisenstadt, *From Generation to Generation: Age Groups and Social Structure*, The International Library of Sociology, London, Routledge, 1998, et June Edmunds, Bryan S. Turner (dir.), *Generational Consciousness, Narrative, and Politics*, Lanham / Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2002. En sciences politiques, une génération est définie comme ceux qui ont vécu des expériences similaires durant leurs années de formation.

<sup>141</sup> Voir Marvin Rintala, *The Constitution of Silence: Essays on Generational Themes*, Westport / London, Greenwood Press, 1979, p. 8 ; Rudolf Heberle, *Social Movements: An Introduction to Political Sociology*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951, p. 120.

<sup>142</sup> C'est-à-dire, de voir comment les individus prennent conscience ou non d'appartenir à une génération, quels rapports entretiennent les différentes générations entre elles, et dans quelle mesure une génération est construite rétrospectivement. Voir Stephen Lovell, *Generations in Twentieth-Century Europe*,

son travail fondateur *Le Problème des générations* (1928), souligne qu'une génération est constituée par une origine biologique commune mais qu'elle se manifeste sociologiquement. Il appréhende la notion de génération selon trois axes : la « situation », qui renvoie aux forces sociales que doit affronter toute nouvelle génération, la « cohésion », qui pose la question de la prise de conscience, et l'« unité », qui pointe les éventuelles divergences et hétérogénéités au sein d'une génération, distinguant certains groupes qui ont un vécu commun et l'élaborent de manière spécifique<sup>143</sup>. Ceux qui ont vécu la Shoah, par exemple, constituent une unité dans la génération qui a vécu la guerre. Cette unité forme la « première génération » de survivants dont il est question dans les études mémorielles.

Dans le cas des camps soviétiques, il est difficile de parler d'une unité constituée par tous ceux qui sont passés par les camps de travaux forcés en Union soviétique (et donc, de parler d'une « première génération » de témoins survivants des camps), car le Goulag a duré trois décennies et non pas cinq ans comme la Shoah. De même, il n'y a pas vraiment « une expérience commune » de détention. Le Goulag étant un système carcéral immense, articulé autour d'une structure qui s'est développée en fonctions des vagues de purges et des objectifs économiques, la détention était très variable selon la période, du territoire et du statut du détenu. Notons que ce dernier point est également valable pour les camps nazis. Concernant les témoins de notre corpus, ils s'inscrivent dans une même unité de génération de survivants des camps staliniens. Ils sont nés à la même période (Chalamov en 1907, Rossi en 1909), ont vécu le même événement (la détention dans un camp stalinien entre 1937 et 1953), au même moment de leur vie (dans leur jeunesse) et se sont construits une identité en tant que « survivant » à travers leurs témoignages. Soljenitsyne, né un peu plus tard, en 1918, fait également partie de cette génération. Dans notre travail, nous maintiendrons que ces auteurs constituent une « première génération ».

Concernant la seconde et la troisième génération, Esther Jilovsky s'appuie sur une définition volontairement floue qui met l'accent non sur des critères stricts, mais sur

---

Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, et Alan B. Spitzer, « The Historical Problem of Generations », *American Historical Review*, vol. 78, n° 5, December 1973, p. 1353-1385.

<sup>143</sup> K. Mannheim, « The Problem of Generations », in Paul Kecskemeti (éd.), *Essays on the Sociology of Knowledge*, London, Routledge / Kegan Paul, 1952, p. 276-322.

le choix de s'identifier comme descendant de l'Holocauste<sup>144</sup>. Il faut signaler ici les conditions d'émergence de l'identité collective de la « deuxième génération » : après 1945, beaucoup de Juifs ont émigré au Canada, aux États-Unis, en Australie et en Israël, et leurs enfants ont atteint leur majorité dans les années 1960 et 1970. L'auto-identification de ces enfants de survivants en tant que groupe a été enregistrée par la journaliste Helen Epstein en 1979 dans un livre intitulé *Children of the Holocaust*, considéré comme le point de départ de la littérature de la « deuxième génération<sup>145</sup> ». Esther Jilovsky fait partie des théoriciens qui postulent l'existence d'un « traumatisme transgénérationnel et de formes de mémoire héréditaire<sup>146</sup> ». Elle se fonde sur les analyses de Dani Rowland-Klein et Rosemary Dunlop, qui notent que certains descendants ont l'impression d'avoir fait personnellement l'expérience du camp de concentration<sup>147</sup>. Les « témoignages de la seconde génération » sont donc centrés sur le traumatisme vécu et transmis par les parents survivants. Esther Jilovsky<sup>148</sup> note que la trame narrative de ces récits est presque toujours la même : un voyage sur les lieux de la Shoah est organisé après la découverte d'archives familiales ou après un entretien avec un membre de la famille. Au cours de ce processus, le narrateur comprend que ce voyage est bien plus important pour lui qu'il ne l'avait d'abord soupçonné. Pour les enfants de survivants, les lieux offrent en effet la manifestation visible d'un trauma intangible. Le contact avec ce lieu leur permet de vivre leur propre expérience, et finalement de témoigner de leur propre version de la Shoah dans leurs récits.

Le roman *Lebedev* rappelle, à certains égards, les « témoignages de la troisième génération » (*third-generation witnessing*) écrits par les petits-enfants de survivants, qui ont commencé à émerger dans les premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>149</sup>. La

---

<sup>144</sup> « Accordingly, this book deploys a broad definition of Holocaust survivor, as well as the second generation and the third generation, which emphasizes the choice to identify as a Holocaust survivor or descendant rather than strict criteria. », E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust, op. cit.*, p. 16.

<sup>145</sup> L'expression aurait été utilisée pour la première fois par la psychologue Eva Fogelman, selon E. Jilovsky, *ibid.*, p. 18.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>147</sup> R. Dunlop, D. Rowland-Klein, « The Transmission of Trauma across Generations: identification with parental trauma in children of Holocaust survivors », *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 32, n° 3, 1998, p. 359.

<sup>148</sup> E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust, op. cit.*, p. 74.

<sup>149</sup> Le corpus est peu fourni mais ne cesse de s'enrichir. Il a fait l'objet d'une réflexion récente, ce dont témoignent deux ouvrages collectifs en Australie et aux États-Unis : E. Jilovsky, J. Silverstein, D. Slucki (dir.), *In the Shadows of Memory. The Holocaust and the Third Generation*, Elstree / Portland, Vallentine Mitchell & Co, 2015 ; V. Aarons, A. L. Berger (dir.), *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Lexington Books, 2016. Cette « troisième génération » se fédère autour



caractéristique principale de cette génération réside dans le fait qu'elle est la dernière à hériter directement d'une mémoire liée aux souvenirs du survivant. Pour traduire cette réalité, Esther Jilovsky utilise la notion de « mémoire communicative » (*kommunikatives Gedächtnis*) formulée par Jan Assmann, désignant la mémoire reliant le présent au passé proche<sup>150</sup>. Malgré la distance temporelle et biographique entre l'héritier et la catastrophe, les événements qui y sont liés continuent à faire l'objet d'une transmission familiale et d'une représentation. Cette distance avec l'événement est incorporée aux oeuvres, qui font souvent appel à la fiction pour recréer le passé. Cette génération assure un rôle important dans l'élaboration future de la mémoire. Jilovsky assimile le futur de la mémoire traumatique à la « mémoire culturelle » (*cultural memory*) de Jan Assmann, qui s'appuie sur des représentations et expériences ritualisées pour se rappeler des événements après la mort des témoins oculaires<sup>151</sup>. La « troisième génération » assumerait donc une fonction de transition entre deux formes de mémoire. N'ayant pas connu directement de victimes des camps, Lebedev n'a pas été récipiendaire d'une mémoire communicative. Sans être passé par cette étape, l'auteur se situe déjà dans une forme de « mémoire culturelle » en tant qu'héritier des œuvres littéraires de témoins oculaires, comme il l'affirme dans un entretien :

Chalamov et Soljenitsyne se focalisent sur le sujet des camps en lui-même. Ils n'étaient pas intéressés par la "présence" du camp dans la vie normale. Ils s'occupaient de révéler l'atrocité. J'ai voulu parler de l'héritage de ce passé<sup>152</sup>.

En Russie, la mémoire culturelle, dont la littérature assume une part, est toutefois amputée par l'absence de représentations et d'expériences ritualisées. C'est donc à l'intérieur de la fiction que Lebedev met en représentation une transition entre la mémoire communicative, liée au personnage de l'Autre Grand-Père, et une mémoire culturelle, assurée par le voyage dans le Grand Nord et le récit qui en est fait. Cette transition est portée par le narrateur. La dimension « pivot » de l'œuvre réside dans le rôle que lui assigne l'auteur pour les générations futures : il affirme en effet écrire

---

d'associations de petits-enfants de survivants tels que « New York-based 3GNY » (2005) et « Melbourne-based 3GH » (2006), et se distingue par une forte présence en ligne. Si le sentiment d'identification semble réel, cette troisième génération comporte plus de variables que la deuxième, et il y a peu de consensus sur son expérience et attributs.

<sup>150</sup> Jan Assmann, « Communicative and Cultural Memory », in Astrid Erll et Angsar Nünning (dir.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Entretien de Luba Jurgenson avec Sergueï Lebedev pour la maison d'édition Verdier, art. cit.

« pour un lecteur qui est encore au jardin d'enfants<sup>153</sup> ». Lebedev explique ainsi la réception décevante de son roman en Russie : selon lui, la signification de l'œuvre ne pourra se déployer que dans une société qui aura su repenser son passé. À son tour, le narrateur se montre préoccupé par les générations à venir :

Les générations suivantes garderont ce dédoublement de la mémoire, obligées qu'elles seront de faire appel à leur jugement éthique pour redonner rétrospectivement un sens tragique à une époque qui en avait manqué et qui, du coup, était bien obligée de donner d'autres noms à ce qui s'y était passé<sup>154</sup>.

Le narrateur affirme le rôle que devrait jouer son récit dans les représentations du Goulag des générations futures. Ainsi, sans faire partie de la « troisième génération », Lebedev propose un texte qui en assure certaines caractéristiques.

Dans sa démarche, le narrateur se positionne en tant que « petit-fils de », il effectue un voyage sur des « lieux de mémoire » où l'événement s'est déroulé et mobilise son imagination pour compenser la distance temporelle et biographique par rapport à l'événement, ainsi que l'effacement physique des traces<sup>155</sup>. En revanche, dans ses modalités, le roman ressemble davantage aux témoignages de la deuxième génération, dans la mesure où le texte se construit comme une *mimésis* du traumatisme transgénérationnel. Le narrateur est affecté par l'horreur des camps avec une telle force qu'il en perd parfois pied avec la réalité, comme s'il était un descendant de rescapé revivant la détention par procuration<sup>156</sup>.

Le roman de Lebedev soulève une question qui n'est pas présente sous cette forme dans les récits de la « deuxième génération » étudiés par Marianne Hirsch et Esther Jilovsky : celle de la responsabilité et de la culpabilité des ascendants. Nous l'avons dit, le grand-père adoptif de Lebedev n'était pas le rescapé d'un génocide, mais un homme qui a participé à la Terreur. Le narrateur de *La Limite* est l'héritier d'un bourreau, pas d'une victime. Cette question se pose de manière aiguë dans un certain

---

<sup>153</sup> Voir entretien avec Sergueï Lebedev, annexe, art. cit.

<sup>154</sup> LO, p. 144. « И последующие поколения сохраняют раздвоение памяти, будут вынуждены ретроспективно, посредством нравственных оценок, вменять трагедию времени, в котором ее в бытийном смысле не случилось, а то, что случилось, называется как-то иначе. », PZ, s. 130.

<sup>155</sup> Dans d'autres cas, cette sensation d'éloignement par rapport au passé peut être liée à la pratique du *dark tourism*, ou visites touristiques massives de lieux liés à des catastrophes. Voir à ce propos le dossier « Tourisme mémoriel : la face sombre de la terre ? », Annette Becker, Charles Forsdick (dir.), *Mémoires en jeu*, n° 3, mai 2017, p. 43-101.

<sup>156</sup> Ces aspects seront abordés dans la deuxième partie de la thèse.

nombre d'œuvres littéraires françaises et allemandes de la « deuxième génération »<sup>157</sup>. Elle est présente dans les témoignages de la troisième avec d'autres enjeux, comme le note Caroline Schaumann : « Les textes des petits-enfants [...] dépassent la dualité victime-bourreau, soulignant le fait que leur destin [...] est devenu entremêlé, avec de multiples facettes<sup>158</sup>. » Ces textes font parfois se confronter des descendants de rescapés de la Shoah avec des descendants de Nazis<sup>159</sup>. Dans le roman de Lebedev, le silence qui entoure la figure de l'Autre Grand-Père semble lié à la difficulté de compter un criminel dans la famille. La question de la culpabilité reçue par héritage n'est pas posée explicitement dans le roman, mais elle se manifeste sous la forme d'un sentiment diffus à la lecture. Le voyage qu'entreprend le narrateur peut se lire comme une tentative d'expiation la faute que lui a transmise son aïeul.

Pour conclure, le roman de Lebedev occupe donc une place originale dans le paysage de la littérature postmémorielle. D'abord, il mobilise les deux types de postmémoire que nous avons évoqués, et il emprunte des stratégies narratives propres aux témoignages de la deuxième et de la troisième génération. Ensuite, la matière autobiographique y est beaucoup plus discrète que dans la majorité des œuvres postmémorielles. Enfin, ce roman met en scène un narrateur qui n'est ni descendant de victime, ni descendant de bourreau, mais dans une situation intermédiaire : lié par sa famille à un chef du Goulag, il est psychologiquement aussi affecté que s'il était le descendant direct d'un rescapé. Cette ambivalence traduit la particularité du système répressif soviétique dans lequel ces deux pôles n'étaient pas clairement distincts, un bourreau pouvant devenir victime à tout moment, et inversement (comme l'évoque Rossi dans la chronique « Ça tourne, ça tourne »). Le caractère « hybride » de ce roman s'explique par l'absence, dans la société post-soviétique, d'un travail mémoriel

---

<sup>157</sup> Cette question est abordée dans les ouvrages suivants : Helga Schneider, *Laisse-moi partir, mère* (2001) ; Marie Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance. Chronique d'une collaboration* (2005) ; Michel Séonnet, *La Marque du père* (2007) ; Alexandre Jardin, *Des gens très bien* (2010) ; Jacques Richard, *Le Carré des Allemands. Journal d'un autre* (2016). Voir également l'essai de Tania Crasnianski, *Enfants de nazis*, Grasset, 2016, et l'enquête menée auprès de différents écrivains par Luba Jurgenson et Philippe Mesnard, « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine », *Mémoires en jeu*, n° 5, décembre 2017, p. 41-100.

<sup>158</sup> « Grandchildren's texts [...] move beyond the dual victim-perpetrator typology, embracing the fact that their fates (like Jonathan's and Alex's) have become intertwined and multifacet », C. Schaumann, *Memory Matters*, op. cit., p. 242-243 [N.T.].

<sup>159</sup> Dans *Everything is Illuminated*, le narrateur Jon sympathise avec son guide ukrainien Alex et apprend par la suite que le grand-père d'Alex avait trahi son ami Juif, ensuite assassiné. Dans *Our Holocaust*, le narrateur Amir rencontre un jeune Allemand, le fils d'un Nazi, venu s'installer dans son quartier.

intermédiaire entre les victimes et la génération des petits-enfants au sens large. Dans ce contexte, l'écrivain russe du XXI<sup>e</sup> qu'est Lebedev doit mobiliser des ressources de différentes provenances pour construire une postmémoire qui convienne à l'expérience post-soviétique. Les rapports du roman de Lebedev avec la postmémoire étant clarifiés, il reste à cerner la posture que l'auteur adopte en tant que « témoin » et à confronter la place qu'il se donne par rapport à celle des survivants du camp.

## 2. Ce que signifie « témoigner »

Lebedev affirme dans un article être un « témoin de la post-existence du camp », et précise encore dans un entretien :

Ce qui m'a poussé à prêter attention aux vestiges des camps, c'est le sentiment que j'étais un témoin. J'aurais pu ne rien voir de tout cela, dormir tranquille, vivre ma vie. Mais il se trouvait que, sans avoir cherché à voir cette réalité, je l'avais vue<sup>160</sup>.

L'auteur tisse un lien étroit entre le récit testimonial et postmémoriel. Une question se pose alors : pourquoi Lebedev insiste-t-il tant sur son statut de « témoin » ? Dans quel sens faut-il comprendre ce terme ? Pour y répondre, il faut d'abord définir ce qu'est un témoin oculaire et voir de quelle manière Rossi et Chalamov revendiquent ce statut, avant d'articuler ces témoignages au roman postmémoriel de Lebedev.

Selon le sociologue Renaud Dulong, le témoin oculaire est celui qui préside au moment inaugural de l'événement ; le premier, il atteste. Son corps et son langage présentent l'événement à partir de l'énoncé « J'y étais ». Un tel témoin factuelise ce qui est relaté à partir d'un acte autoréférentiel, acte de langage de nature performative qui intronise l'événement dans l'espace public<sup>161</sup>. Rossi et Chalamov attestent effectivement de l'événement dans leur corps, comme nous le verrons plus tard, et dans leur langage. Ils utilisent presque la même expression à propos de leur travail. Chalamov a écrit le texte « Ce que j'ai vu et compris au camp<sup>162</sup> » (1961), qui prend la

---

<sup>160</sup> Entretien de Luba Jurgenson avec Sergueï Lebedev pour la maison d'éditions Verdier, art. cit.

<sup>161</sup> R. Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

<sup>162</sup> V. Chalamov, *Čto ja videl i ponjal v lagere* [Ce que j'ai vu et compris au camp], in *Sobranie sočinenij*, t. 4, op. cit., s. 625-627.

forme d'une liste de quarante-six observations lapidaires sur son expérience concentrationnaire. Ce sont quasiment les mêmes mots qu'utilise Rossi : « Ce que j'ai vu et appris au Goulag<sup>163</sup> » (1996). Nous présenterons ici, de manière concise, les formes et les enjeux de ces témoignages oculaires.

Rossi produit un témoignage empruntant les formes variées de l'encyclopédie, du récit autobiographique et des chroniques. La comparaison entre ces trois formes invite à se questionner sur le processus de sélection et de distribution du matériel biographique, et permet de voir la manière dont s'élabore la figure de l'auteur-témoin. La forme même du *Manuel du Goulag*, qui se présente comme une encyclopédie de l'univers concentrationnaire, traduit une volonté de formuler un savoir objectif. En principe, un dictionnaire est un document neutre et fiable dont la personne de l'auteur est évacuée. L'organisation des connaissances s'opère en vertu d'une forme préexistante, celle de l'alphabet, aussi la sélection des faits n'est-elle pas assumée, à ce moment-là, par une figure auctoriale. Rossi présente sa détention avant tout comme une source d'information et la compare même à un « stage », dans l'introduction de l'ouvrage<sup>164</sup>. Le *Manuel* est proche de la « configuration réaliste » du témoignage dans laquelle, selon Philippe Mesnard, le lecteur est invité à s'immerger dans l'histoire, et doit avoir l'illusion de partager l'omniscience du narrateur. Une telle posture donne l'impression que ce passé peut être dominé par le savoir, l'expérience pouvant se traduire en données objectivables<sup>165</sup>. La logique est immersive et joue sur une illusion du direct à travers des images frappantes. La plupart du temps sont rapportés des propos d'autres personnes, avec indication du lieu et de la date où ils ont été entendus lorsque cela est possible, comme à l'article « Solovki » :

Les principales sources du présent article sont des conversations que l'auteur a eues avec des centaines d'anciens des Solovki, dont Nogtev, rencontré en 1938 à la prison de Boutyrki (il avait été directeur de ce camp pendant des années)<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> « Ce que j'ai vu et appris au Goulag », entretien de Jacques Rossi réalisé par Bruno de Cessole, *Revue des Deux Mondes*, janvier 1996, p. 89-106. Rossi reprend mot pour mot ces termes dans la chronique « Cher lecteur », QBU, p. 189.

<sup>164</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag. Dictionnaire historique*, version française adaptée du texte russe par l'auteur, en collaboration avec Sophie Benech et Véronique Patte, Paris, Le Cherche midi, 1997, p. 11. L'auteur a pris soin de mettre en valeur ses années d'expérience à « l'Archipel du Goulag » sur son curriculum vitae en 1985 lorsqu'il a postulé pour être professeur à l'université de Georgetown aux États-Unis.

<sup>165</sup> P. Mesnard, *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 97.

<sup>166</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, op. cit., p. 258.

Ou encore à l'article « Peine de mort » :

Le même chiffre [100 exécutions par an dans les années 1960 et 1970] a été confirmé en 1993 à l'auteur lors de sa visite d'une prison de Moscou, par un officier de l'ex-KGB<sup>167</sup>.

Dans le *Manuel*, les données biographiques sont présentes, mais discrètes et disséminées. Rossi se désigne sous le terme « l'auteur » dans quelques dizaines de notices, mais il mentionne rarement son expérience personnelle, comme à l'article « Grève de la faim » : « l'auteur a eu l'occasion de pratiquer les deux types de grève de la faim [« classique » et « sèche », sans eau], mais n'a ressenti aucune différence<sup>168</sup> ». La réalité biographique qui sous-tend l'ouvrage n'est que rarement rendue manifeste. Dans l'« Avertissement », l'auteur souligne bien que ce savoir est le fruit d'une expérience vécue, mais uniquement pour en revendiquer l'intérêt documentaire. Lorsqu'il est reconnu, l'aspect autobiographique sert donc à renforcer la crédibilité de l'étude. Le plus important est la qualité du matériau recueilli. C'est ce dont témoigne la méthode méticuleuse adoptée par Rossi pour le *Manuel* :

Au cours de ces années [de 1937 à 1961], j'ai interviewé des milliers de personnes, dont d'anciens détenus des îles Solovki (le premier grand camp soviétique), des prisonniers politiques et des droits-communs de l'époque tsariste, ainsi que du début de la période soviétique<sup>169</sup>.

L'auteur est préoccupé avant tout par l'exactitude des faits et la fiabilité des sources. De sa personne, il n'offre ni plus ni moins que la possibilité d'un dévoilement.

Selon ses collaborateurs et amis, l'auteur aurait conservé tout sa vie des réflexes hérités de ses activités clandestines, notamment l'habitude de cloisonner les informations le concernant. Dans sa préface à *Qu'elle était belle, cette utopie*, Jean-Louis Panné précise que Jacques Rossi n'avait pas tout dit sur son itinéraire, et que ce n'est qu'après sa mort que les membres de son entourage ont découvert sa véritable identité : Franciszek Ksawery Heymann<sup>170</sup>. Lorsqu'il obtient à nouveau sa nationalité française en 1999, son nouvel acte de naissance stipule qu'il a été « autorisé » à s'appeler Jacques Rossi par décision du conseil municipal de Varsovie en 1962.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>169</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, avertissement de l'auteur, *op. cit.*, p. 12.

<sup>170</sup> QBU, préface de Jean-Louis Panné, p. 12.

Michèle Sarde se demande s'il s'agissait d'un patronyme réel légué par Robert Rossi ou d'un nom de code adopté par l'agent secret au moment de son arrestation, et insiste sur la part de mystère que l'auteur a préservée jusqu'à sa mort. L'usage de pseudonymes divers nécessaires à la pratique de l'espionnage, dont il est question dans la chronique « Larmes et rires », pourrait ainsi expliquer cette stratégie narrative d'effacement. Luba Jurgenson réfléchit sur cet usage que Rossi fait du faux nom : « Caché derrière un pseudonyme, il se fait oreilles et yeux, observe, écoute, fixe et rapporte<sup>171</sup> », laissant entendre que si Rossi assume son identité dans ses chroniques, il n'en est pas moins « espion » du camp, dont il restitue les faits et gestes pour le compte du lecteur. La figure auctoriale n'émerge réellement qu'à partir des chroniques.

Dans la dernière chronique du recueil, qui se présente à la fois comme un épilogue et une adresse au lecteur, l'auteur souligne : « Les fragments de vie que vous venez de lire sont autant de scènes d'une immense tragédie dont j'ai été témoin<sup>172</sup>. » Ce faisant, il appose sur ses écrits le sceau de l'authenticité et de la sincérité, premières conditions du témoignage. Par ces propos, il explicite le fait que ses chroniques ont un statut référentiel. Les personnages de ces récits ont existé et apparaissent sous leur vrai nom – du moins sous le surnom qui était le leur à l'époque –, les événements relatés ont bien eu lieu. Enfin, le narrateur est clairement identifié à l'auteur, qui raconte ce dont il a été témoin ou rapporte ce qu'il a entendu. La nature de la première personne dans les chroniques n'est pas ambivalente : l'investigation de la part du lecteur peut porter sur les modalités du « je », mais non sur son attribution.

Le témoignage de Rossi est resserré sur l'expérience du camp dans sa dimension factuelle, et les éléments de sa vie personnelle ne sont pas mis en avant. Le titre du texte *Jacques, le Français. Pour mémoire du Goulag*<sup>173</sup> (2002), indique bien que la dimension biographique y est subordonnée à l'intention testimoniale. L'idée originelle de Rossi, comme le précise sa collaboratrice Michèle Sarde, n'était pas d'écrire son autobiographie, mais un roman de fiction sur le Goulag. Rossi savait en effet qu'il contreviendrait pour différentes raisons au « pacte autobiographique<sup>174</sup> » défini par Philippe Lejeune. Michèle Sarde précise que, de plus, ce n'était pas là son intérêt :

---

<sup>171</sup> L. Jurgenson, « Jacques Rossi : les mots du Goulag véhicule de transmission », *op. cit.*, p. 162.

<sup>172</sup> QBU, « Cher lecteur », p. 189.

<sup>173</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français. Pour mémoire du Goulag*, Paris, Pocket, 2002.

<sup>174</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Il considérait qu'au regard de millions d'existences sacrifiées, il ne convenait pas d'accorder à sa personne en particulier une attention spéciale. Surtout il affirmait que sa vie privée n'appartenait qu'à lui<sup>175</sup>.

Suite à leurs discussions, il est apparu que la forme romanesque n'était pas appropriée à l'expérience de Jacques Rossi. Il a alors fallu inventer une forme originale. Dans la trame de ce texte assumé par le « je » de la collaboratrice, les paroles de Rossi sont insérées au discours direct<sup>176</sup>. Il est précisé qu'il ne s'agit ni d'une autobiographie, ni d'une biographie historique, ni d'un roman, mais bel et bien d'un « récit de vie<sup>177</sup> » testimonial. La place de Jacques Rossi est celle d'un spectateur considérant les transformations politiques de son époque, mais aussi celle d'un acteur qui y a pris une part active d'abord en tant que communiste et en tant que détenu. Une partie des chroniques de *Qu'elle était belle, cette utopie* avait été publiée aux éditions Elikia en 1995 sous le titre *Fragments de vies*. Ce premier titre était plus explicite que le titre actuel, puisqu'il signalait un recueil de souvenirs, mais il était moins précis puisque la tragédie de Rossi inclut son renoncement au rêve communiste.

Les événements relatés dans *Jacques, le Français* complètent la lecture des chroniques. Par exemple, la chronique « Une histoire banale » présente en quelques traits le premier jour de prison de Rossi :

Dans la fameuse prison de la Loubianka, à Moscou. Je ne comprends pas ce qui m'arrive. Il y a encore quelques semaines, en Espagne, je risquais ma vie au nom des idées de Lénine, et me voici à Moscou, traité de sale fasciste par un commissaire soviétique...<sup>178</sup>

Dans *Jacques, le Français*, le récit du même épisode comprend les scènes de l'interrogatoire et de la torture<sup>179</sup>. À la lumière de ce matériau autobiographique, les chroniques acquièrent une autre profondeur : les pages blanches séparant chaque récit se remplissent de nouveaux détails qui les enrichissent et les mettent en perspective. Le

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>176</sup> Cette biographie à deux voix évoque celle de Geneviève Koffmann, *Une Française dans l'enfer du Goulag* en collaboration avec son amie Francine Mores, document publié en 2015 par les éditions Jourdan. En 1928, cette adolescente de mère française et de père russe, née à Paris, part rejoindre son père qui travaille en URSS. Victime des purges staliniennes, Geneviève est déportée dans les camps de travaux forcés en Mordovie et y reste prisonnière jusqu'en 1954. Le récit insiste, comme celui de Rossi et de Sentaurens, sur le long combat qu'elle a mené après sa libération pour obtenir l'autorisation de regagner la France, ce qu'elle ne parviendra à faire qu'en 1991.

<sup>177</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>178</sup> QBU, « Une histoire banale », p. 17.

<sup>179</sup> L'épisode relaté dans la chronique se trouve aux pages 166-176 de *Jacques, le Français*, *op. cit.*,



récit *Jacques, le Français* offre une vision chronologique de la vie de l'auteur, alors que les chroniques en offrent une vision éclatée, a-chronique, centrée sur les moments forts du quotidien concentrationnaire et non sur la personne de l'auteur. Surtout, la confrontation des deux œuvres permet, du point de vue de la création, de voir ce que l'auteur a jugé utile de garder ou non pour ses chroniques. Y sont absents, par exemple, les récits de sa semi-libération (c'est-à-dire son assignation à résidence à Samarcande) et de son retour en France, pourtant détaillés dans *Jacques, le Français*<sup>180</sup>. La position de Rossi est, selon Luba Jurgenson, celle d'un traducteur au sens large : il traduit en français les mots du Goulag, dont il a écrit les définitions d'abord en russe, mais également, il « traduit » la réalité concentrationnaire incompréhensible pour les non-initiés vers une langue qu'ils peuvent saisir<sup>181</sup>. Cela est valable pour les trois œuvres de Rossi, qui, empruntant à des genres différents, forment la construction testimoniale d'un historien ou d'un « ethnologue de la langue<sup>182</sup> ».

Varlam Chalamov, même s'il ne pratique aucune langue étrangère, pose cette question dans ses souvenirs : « Dans quelle langue m'adresser au lecteur<sup>183</sup> ? ». Il y répond par une poésie exigeante et par la structure complexe de son œuvre. Pour formuler sa poésie du témoignage, Chalamov s'appuie sur une intention factographique. Il écrit dans « Le gant » : « Je fais confiance aux constats écrits, étant moi-même un factographe, un chasseur de faits professionnels [...]»<sup>184</sup>. Il fait alors également référence, comme nous l'avons dit, aux expérimentations littéraires constructivistes du LEF (Front Gauche de l'Art) et du Nouveau LEF dans années 1920 qui, dans la postérité du futurisme, nourrissaient l'utopie de « capturer le réel sans médiation configurante<sup>185</sup> ». La factographie se comprenait alors comme une forme originale capable de rendre compte de la nouvelle société en train de s'édifier. Idéologie

---

<sup>180</sup> Pour comparaison, le Français Jean Nicolas consacre les deux derniers chapitres de son témoignage à « La vie libre » et au « Retour », la Française Andrée Sentaurens les appelle « La liberté retrouvée » et « La fin du cauchemar ». Chez Chalamov, la sortie de la Kolyma et le départ vers Moscou en 1953 ont donné lieu à deux récits, « À la poursuite d'une fumée de locomotive » et « Le train ».

<sup>181</sup> L. Jurgenson, « Jacques Rossi : les mots du Goulag véhicule de transmission », *op. cit.*, p. 159.

<sup>182</sup> L'expression est de Luba Jurgenson, *ibid.*, p. 149.

<sup>183</sup> « На каком языке говорить с читателем? », *Sobranie sočinenij*, t. 4, *op. cit.*, p. 442-443.

<sup>184</sup> RDK, « Le gant », p. 1245. « Я доверяю протокольной записи, сам по профессии фактограф, фактолов [...] », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 283.

<sup>185</sup> L. Jurgenson, « La littérature factographique. Propagande et débats sur le statut de l'œuvre d'art en URSS à la fin des années 1920 », dans Luba Jurgenson, Philippe Mesnard (dir.), *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 111, « Art & propagande : jeux interdits », décembre 2011, p. 35-48.

et poétique se rejoignent dans ce que Leonid Heller appelle « le mirage du vrai »<sup>186</sup> : l'idée que la nouvelle littérature sera une littérature sans intrigue et fondée sur le document (sous forme d'inclusion ou de collage). Concernant la réception de ces œuvres, Leona Toker utilise la notion de « mode factographique » pour décrire leur double réception, qui peut pencher selon les époques plutôt vers le pôle documentaire ou vers le pôle artistique. Elle qualifie ainsi les œuvres factuelles d'auteurs tels que Primo Levi et Varlam Chalamov comme des objets multifonctionnels (*multifunction objects*)<sup>187</sup>. Les factographies se nourrissent de deux ambitions impossibles à tenir mais qui constituent l'horizon de l'écriture : l'illusion de l'immédiateté et la mise à l'écart de la subjectivité.

Lorsque Chalamov se définit comme factographe en 1972, il cherche à restaurer une filiation moderniste dans une URSS poststalinienne dominée par l'esthétique du réalisme socialiste. Il est d'une certaine manière héritier des idées du LEF, mais ses idées sont reconfigurées dans sa poétique testimoniale. Luba Jurgenson souligne en effet que, malgré la parenté des approches littéraires de Chalamov et des factographes des années 1920, leurs projets littéraires diffèrent totalement<sup>188</sup>. Le lien aux objets (« l'objectalité ») dans la littérature des camps n'est pas le même que dans le projet littéraire de Tretiakov, selon lequel une « biographie de la chose » devrait remplacer le biographique romanesque<sup>189</sup>. Dans le camp, le langage des objets s'impose aux auteurs, engendré par le réel lui-même, et non comme procédé littéraire.

La conviction de Chalamov que le genre romanesque est « mort » et que la littérature du futur n'en a plus besoin correspond à la position « liquidatrice » du LEF. Cependant, pour l'auteur de la Kolyma, la raison en est tout autre : écrire un roman est impossible après un siècle déchiré par des catastrophes<sup>190</sup>. Dans une lettre à Soljenitsyne datée de 1966, il affirme :

---

<sup>186</sup> L. Heller, « Le mirage du vrai : remarques sur la littérature factographique en Russie », in Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), *Communications*, n° 71, octobre 2001, p. 143-177.

<sup>187</sup> L. Toker, « Toward a Poetic of Documentary Prose. From the Perspective of Gulag Testimonies », *Poetics Today* 18, n° 2, 1997, p. 216.

<sup>188</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 155.

<sup>189</sup> S. Tretiakov, « La biographie de la chose », in N. Tchoujak, *La Littérature factuelle*, Moscou, Zakharov, 2000.

<sup>190</sup> En affirmant cela, Chalamov dit son refus de l'exploitation de la souffrance à des fins esthétiques. On pense alors à la fameuse citation de Theodor Adorno : « écrire de la poésie après Auschwitz est barbare » (*Noten zur Literatur III*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1965, p. 125), souvent citée mal à propos comme signifiant l'impossibilité de dire le réel des camps.

Je ne partage pas votre opinion sur la permanence du roman, de la forme romanesque. Le roman est mort [...]. Le lecteur qui a vécu Hiroshima, les chambres à gaz d'Auschwitz, les camps de concentration, qui a été témoin de la guerre, verra dans toute fiction une offense. Pour la prose d'aujourd'hui, pour celle de demain, l'important est de dépasser les limites et les formes de la littérature [...]. Tout cela ne doit pas être du littéraire mais se lire d'un souffle<sup>191</sup>.

La perception de l'expérience concentrationnaire ne peut prendre une forme organisée comme dans les romans psychologiques et descriptifs du XIX<sup>e</sup> siècle dont il est question ici. Pour Chalamov, le chaos du camp ne peut être restitué que sous une forme éclatée. De la même manière Jean Cayrol, dans son court texte « D'un romanesque concentrationnaire », parle de « l'émiettement du concentrationnariat<sup>192</sup> » où tout se morcelle indéfiniment : pour le traduire, la littérature devra être dépourvue de ressort et d'intrigue. La « nouvelle prose » que Chalamov appelle de ses vœux, et dont il se considère comme le représentant, doit allier la force émotionnelle d'une œuvre d'art et la fiabilité d'un document<sup>193</sup>. Dans différents essais, Chalamov exprime son mépris pour tout ce qui a trait « au littéraire, à la littérarité<sup>194</sup> », pour les « littérateurs », les « graphomanes », les écrivains « touristes », en un mot, tous ceux qui sacrifient le propos à l'esthétique. Les récits doivent inventer une nouvelle prose « sans métaphores », car comme l'écrit Philippe Mesnard, la métaphore assujettit la réalité de l'expérience « à un cadre culturel étranger au monde concentrationnaire<sup>195</sup>. » Chalamov en appelle à une économie maximale du langage :

La prose doit être simple et claire. Une énorme charge de sens et, surtout, une énorme charge de sentiment ne laissent pas de place pour des mots vides, des bagatelles. Le plus important est de ressusciter le sentiment [...]. C'est à cette

---

<sup>191</sup> Lettre à A. Soljenitsyne (datée de 1966, non envoyée), *Correspondance*, op. cit., p. 65-66. « Я не разделяю мнения о вечности романа, романной формы. Роман умер [...]. Читателю, пережившему Хиросиму, газовые камеры Освенцима и концлагеря, видевшему войну, кажутся оскорбительными выдуманные сюжеты. В сегодняшней прозе и в прозе ближайшего будущего важен выход за пределы и формы литературы [...]. Все это должно быть не литературой, а читаться неотрывно. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, op. cit., s. 314.

<sup>192</sup> J. Cayrol, « D'un romanesque concentrationnaire », *Esprit*, vol. 9, n° 59, septembre 1949, p. 340-357.

<sup>193</sup> Voir « Manifeste sur la nouvelle prose », « De la prose » et « Propos sur ma prose » in *Tout ou rien, Cahier I : l'écriture*, traduit du russe et présenté par Christiane Loré, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 23-66. Pour l'édition originale : « O proze », « < O "novoj proze" > », in *Sobranie sočinenij*, t. 5, op. cit., s. 144-159, et « < O moej proze > », in *Vsë ili ničego. Èsse o pæzii i proze*, Ol'ga Tublina (r), Limbus Press, Saint-Pétersbourg, 2016, s. 115-142.

<sup>194</sup> Lettre à Ju. Grodzenskij (24 mai 1965), « Важно только избежать литературщины, литературности. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, op. cit., s. 340, [N.T.].

<sup>195</sup> P. Mesnard, *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 158.

seule condition que la vie peut ressusciter<sup>196</sup>.

Au nom de la vérité du sentiment, ce que Chalamov appelle « pureté de ton », il faut éviter tous les demi-tons dans les représentations de la psychologie, privilégier une « sécheresse » dans le style avec un nombre réduit d'adjectifs et sacrifier tout ce qui n'est pas absolument nécessaire à la composition du récit. L'écrivain doit avoir une connaissance pointue de son sujet. La narration doit se concentrer sur l'essentiel, à savoir, dans la littérature des camps, la représentation de nouvelles lois psychologiques en milieu extrême.

Concernant la prose du futur, d'après les camps, Chalamov estime que ce ne sont plus les écrivains qui prendront la parole, mais les spécialistes qui auront un talent d'écrivain, et « parleront uniquement de ce qu'ils connaissent et de ce qu'ils ont vu<sup>197</sup>. » En ce sens, pour lui, l'écrivain ne peut être que témoin. Il affirme la capacité de la littérature à énoncer des vérités objectives : la littérature doit être source de connaissance pour le lecteur. L'écrivain-témoin donc a pour tâche d'élaborer la vérité de son expérience. Cependant, il faut souligner que Chalamov a une conception élargie du document. Ainsi écrit-il que tout récit est un « document sur l'auteur » :

Il est possible et nécessaire d'écrire un récit que l'on puisse distinguer d'un document, de mémoires. Mais dans un sens plus haut, plus important, n'importe quel récit est toujours un document – un document sur l'auteur<sup>198</sup>.

C'est donc à travers une conception très personnelle du document que Chalamov articule le statut testimonial de ses récits et leur valeur en tant qu'œuvres d'art. Ainsi, Rossi et Chalamov construisent chacun une forme testimoniale et une prose sur mesure pour porter leur témoignage oculaire des camps.

La notion déjà controversée de témoignage littéraire est, semble-t-il, encore davantage sujet à débat à mesure qu'elle s'enrichit de nouveaux enjeux, liés notamment

---

<sup>196</sup> « Проза должна быть простой и ясной. Огромная смысловая, а главное, огромная нагрузка чувства не дает развиваться скороговорке, пустяку, погремущке. Важно воскресить чувство [...]. Только при этом условии возможно воскресить жизнь. », « О прозе », *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 152, [N.T.].

<sup>197</sup> RDK, « La cravate », p. 155. « И они расскажут только о том, что знают, видели. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 137.

<sup>198</sup> « Нужно и можно написать рассказ, неотличимый от документа, от мемуара. А в более высоком, а более важном смысле любой рассказ всегда документ – документ об авторе [...]. », *Sobranie sočinenij*, t. 5, « О прозе », *op. cit.*, s. 149, [N.T.].

à la littérature de la postmémoire<sup>199</sup>. Comment, en effet, penser la dimension testimoniale de *La Limite de l'oubli* que l'auteur s'assigne ?

Le fait que Lebedev se considère comme « témoin » d'une époque passée fait écho à des débats récents concernant la notion de « témoignage » dans le contexte des études mémorielles. Les chercheurs anglo-saxons, en plus du témoignage primaire (*primary witnessing*) correspondant au texte du témoin oculaire, ont élaboré la notion de témoignage secondaire (*secondary witnessing*) incluant les œuvres postmémorielles des enfants et petits-enfants de témoins<sup>200</sup>. L'utilisation du même terme *witnessing* dans l'un et l'autre cas marque clairement la continuité supposée du processus testimonial au-delà de la vie biologique du témoin oculaire. Cette conception part du principe que le récipiendaire du témoignage joue un rôle déterminant dans le processus testimonial, et que le statut de témoin est d'une certaine manière « transmissible » dans une connexion directe, présumé formulé par Alan L. Berger et par Dori Laub<sup>201</sup>. Les témoins secondaires se caractérisent par leur désir d'être « présents » dans le passé. Ils n'ont pas participé à l'événement, mais ils écrivent sur lui parce qu'ils connaissent quelqu'un qui « y a été », fait qui leur donne le sentiment d'une connexion personnelle avec l'événement et fonderait a priori leur légitimité à en parler. Selon les chercheurs qui l'utilisent, cette expression offre un cadre pour explorer les représentations des descendants de témoins oculaires. Elle maintient la distinction entre ceux qui étaient présents au moment de la catastrophe et ceux qui n'y étaient pas, tout en reconnaissant

---

<sup>199</sup> Voir l'article de Frédérik Detue et Charlotte Lacoste sur le témoignage littéraire en tant que genre : « Ce que le témoignage fait à la littérature » dans *Europe, Revue littéraire mensuelle*, « Témoigner en littérature », n° 1041-1042, janvier-février, 2016, p. 3-15. Cette prise de position est qualifiée par certains chercheurs de normative, le propre du témoignage étant de traverser les genres. Voir l'ouvrage sous la direction de Philippe Mesnard, *La Littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Lucie Éditions, collection « Poétiques comparatistes », 2017.

<sup>200</sup> Des chercheurs ont ainsi proposé différentes expressions pour qualifier ce processus : *witnesses by adoption* (Geoffrey H. Hartman), *witnesses of the witnesses* (Jackie Feldman), *witness through the imagination* (Lillian Kremer). L'analyse de Shoshana Felman et Dori Laub selon laquelle l'événement traumatisant ne peut faire l'objet d'un témoignage par celui qui l'a vécu qu'en présence d'un auditeur, est plus controversée. Cette interprétation psychanalytique tend, selon Caroline Wake, à amoindrir le rôle du témoin primaire dans la transmission de la mémoire. Voir C. Wake, « Regarding the Recording: The Viewer of Video Testimony, the Complexity of Copresence and the Possibility of Tertiary Witnessing », *History & Memory*, vol. 25, n° 1, 2013, p. 113.

<sup>201</sup> « Listening to tales of a witness makes of one a witness », A. L. Berger, « Bearing Witness: Second Generation Literature of the "Shoah" », *Modern Judaism*, vol. 10, n° 1, February 1990, p. 56 ; « By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself. », D. Laub, « *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening* », in , Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing*, New York, London, Routledge, 1992, p. 57.

le but affiché par ces derniers de « témoigner » de l'événement traumatique. Dans le cas du témoignage secondaire, témoigner signifie adopter des stratégies pour dépasser le manque de présence physique, tout en soulignant explicitement ce manque de présence à travers la forme et/ou le contenu du témoignage<sup>202</sup>. Le « témoignage secondaire » est considéré comme susceptible de dire quelque chose de l'événement traumatique, car cet événement est perçu comme indissociable de ses représentations et de ses effets (*aftermath*), notamment psychologiques. En se présentant comme un témoin de ce qui n'est plus, mais également comme un héritier, Lebedev souscrit à cette conception extensive du témoignage et inscrit son roman dans la continuité des témoignages littéraires des camps.

Les « témoignages secondaires » ont une part d'imagination et de fantasme assumée qui fait partie intégrante de leur projet. En cela, ils s'écartent d'une définition moderne du témoignage en tant que « trace qui constitue la mémoire, elle-même distincte de l'imagination par l'antériorité de ce qui est représenté, et reconnue comme souvenir, par opposition au fantasme<sup>203</sup> ». La notion de témoin secondaire est critiquée, par Gary Weissman, qui fait une distinction nette entre témoin et non-témoin (notion qu'il considère comme interchangeable avec celle de non-survivant) : « Le terme non-témoin souligne que ceux qui n'étaient pas là n'ont pas été témoins de la Shoah, et que l'expérience d'entendre, de lire ou de regarder le témoignage d'un témoin est sensiblement différente que celle d'être victime<sup>204</sup>. » L'utilisation extensive des termes « témoins, trauma, mémoire » ces dernières années contribuent, selon lui, à cette indétermination. Cette critique, qui est difficilement contestable, s'inscrit dans un contexte de flou définitionnel relevé par plusieurs chercheurs<sup>205</sup>. Notre objectif n'est pas d'ajouter de l'eau à ce moulin, mais d'analyser des modalités littéraires de transmission et de réception. Sans aller jusqu'à considérer le roman de Lebedev comme un

---

<sup>202</sup> « Bearing witness for the secondary witness means adopting strategies to overcome the lack of physical presence as well as explicitly acknowledging this lack of presence in their testimony, whether through form or content. », E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>203</sup> C. Dornier, « Toutes les histoires sont-elles des fictions ? », in Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2005, p. 91.

<sup>204</sup> « Put simply, the term *nonwitness* stresses that we who were not there did not witness the Holocaust, and that the experience of listening to, reading, or viewing witness testimony is substantially unlike the experience of victimization. », G. Weissman, *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca / London, Cornell University Press, 2004, p. 20.

<sup>205</sup> Esther Jilovsky reconnaît que l'abondance de termes pour désigner le phénomène du « témoignage secondaire » montre un manque de cohérence dans les recherches et une absence de consensus quant à la terminologie adéquate pour le décrire. Voir E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust*, *op. cit.*, p. 12.

témoignage sur le camp, nous reconnaissons ce qu'il est capable de nous dire de la manière dont le Goulag est présent aujourd'hui en Russie. Nous rejoignons l'analyse de l'historienne de l'art Dora Apel, pour qui les œuvres des « générations d'après » ont le mérite de « mettre en lumière les tensions et les discontinuités entre le passé et le présent, les ambiguïtés, les impasses et les lacunes qui sont une part de l'effet de mémoire de la Shoah<sup>206</sup> », comme de toute catastrophe. L'anthropologue Élisabeth Gessat-Anstett va, semble-t-il, en ce sens dans son article sur la mémoire des répressions en Russie post-soviétique, lorsqu'elle affirme que le statut d'héritier d'une mémoire collective n'est pas moins important ni moins légitime que celui de témoin direct ou d'acteur des événements du passé<sup>207</sup>. Cet élargissement des notions pour inclure les descendants directs ou par affiliation dans le processus mémoriel et testimonial est peut-être symptomatique du développement de la mémoire collective des catastrophes au XX<sup>e</sup> siècle. C'est ce que suggère Lebedev en insistant sur sa fonction de témoin et en raccrochant son projet à celui des écrivains du Goulag<sup>208</sup>.

La relation entre récit testimonial et postmémoriel implique une relation entre mémoire et postmémoire. Pour Ernst Van Alphen, cette dernière notion souffre de certains raccourcis théoriques. Il n'est pas d'accord avec Marianne Hirsch lorsqu'elle affirme que la postmémoire, résultat d'un acte créateur et imaginatif, n'est pas fondamentalement distincte de la mémoire, qui est, elle aussi, un médium<sup>209</sup>. Ainsi, la

---

<sup>206</sup> « Because of their distance from the events [...] secondary witnesses do not deal with the Holocaust directly but in ways that bring to the surface the tensions and discontinuities between the past and the present, ambiguities, impasses and lacunas that are part of the “memory effects” of the Shoah. », Dora Apel, *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick / London, Rutgers University Press, 2002, p. 21.

<sup>207</sup> É. Gessat-Anstett, « Mémoire des répressions politiques en Russie postsoviétique. Le cas du Goulag », Réseau de recherche « Violence de masse et Résistance », Institut d'Études Politiques de Paris », <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/memoire-des-repressions-politiques-en-russie-postsovietique-le-cas-du-goulag.html>, mis en ligne le 17 juillet 2011, consulté le 03 janvier 2020.

<sup>208</sup> Walter Benjamin, dans « Le conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov » (1936), à propos de la Première Guerre mondiale, annonce la disparition du conteur, expulsé d'un monde moderne qui a vu naître les pires des violences, au profit du témoin. Philippe Mesnard le commente ainsi : « À la place du conteur qui nous donnait des histoires sur le monde et, finalement, qui retissait le monde comme une histoire, succède celui qui vient témoigner de ce qui a eu lieu [...] dans les confins reclus du concentrationnaire et du génocidaire. C'est à ce moment que s'affirme le témoin en son sens le plus moderne. » (*Primo Levi. Le Passage d'un témoin*, Paris Pluriel, 2019, p. 274). Le roman de Lebedev annonce un basculement contraire, du témoignage à la fiction : peut-être est-ce là l'indice d'une « mutation des formes de la mémoire concentrationnaire » vers une post-mémoire concentrationnaire, du témoin au conteur.

<sup>209</sup> M. Hirsch, *Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 22.

mémoire serait simplement « plus directement connectée au passé<sup>210</sup> » que la postmémoire des générations d'après. Pourtant, avance Van Alphen, les problèmes de la distance créée par la médiation et de la distance générationnelle sont fondamentalement différents. Selon lui, leur terme de postmémoire recouvre un désir nécessairement frustré des enfants d'accéder au passé de leurs parents, ce qui le conduit à considérer la notion comme un vœu pieux (*wishful thinking*)<sup>211</sup>. Comme nous l'avons souligné, les critiques de Gary Weissman et Ernst Van Alphen concernent surtout les récits autobiographiques qui insistent sur la transmission de souvenirs traumatiques. Le roman de Lebedev échappe à ces critiques en se présentant comme une fiction.

Comme Chalamov, Lebedev se montre sensible à la factographie, mais dans une toute autre perspective. Il s'agit pour lui d'inventorier des objets ou artefacts, ainsi que des « faits » physiologiques et psychologiques : sensations, pensées et souvenirs. Les « prélèvements » qu'il effectue sur le réel relèvent de l'enregistrement et de la notation, pour reprendre les termes de Marie-Jeanne Zenetti qui s'est occupée de redéfinir la factographie du point de vue contemporain<sup>212</sup>. L'une des préoccupations majeures de la littérature contemporaine est en effet de « rendre compte de ce qui est<sup>213</sup> ». Ces factographes se donnent pour mission de mêler sans les confondre réalité, commentaire et fiction, au fil des stratégies de reportage qu'ils mettent en œuvre pour parler du réel. Les œuvres factographiques contemporaines prêtent attention à tout ce qui relève de l'ordinaire<sup>214</sup>. Dans le roman de Lebedev, les objets du quotidien (pendant l'enfance du narrateur) et les objets industriels (pendant son voyage) deviennent signifiants lorsqu'ils sont énumérés, ou bien inclus dans des tableaux narratifs, fixant des scènes de vie significatives. C'est le cas lorsque le narrateur se rend dans la ville du Grand Nord<sup>215</sup> :

---

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> E. Van Alphen, « Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory », *Poetics Today*, Duke University Press, vol. 27, n° 2, Summer 2006, p. 486-487.

<sup>212</sup> M.-J. Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, collection « Littérature, histoire, politique », 2014. L'ouvrage propose un parcours à travers des « littératures factuelles », représentées par un corpus d'auteurs de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (notamment Georges Perec et Annie Ernaux), qui ont en commun un effort de circonscription objective du réel extra-linguistique.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>214</sup> Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris, Christian Bourgeois, 1975, p. 11-12), Georges Perec définit son projet : décrire ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance, ce qui se passe quand il ne se passe rien. Il utilise également le terme d'infra-ordinaire (*L'Infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, 1989).

<sup>215</sup> LO, p. 14-15, 113, 118-120, 130 et PZ, s. 12, 101-102, 106-108, 117-118. Cette pratique se trouve chez Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), une œuvre présidée par un « régime d'écriture



Près de l'arrêt de bus, on voyait des massifs de fleurs encadrés de pneus peints de différentes couleurs. Nous en faisons des comme ça lors de « samedis rouges » à l'école. Je reconnus une pauvreté qui m'était familière : les objets vivaient deux vies, compensant ainsi le manque du strict nécessaire. Des parterres de fleurs délimités avec des pneus et des culs de bouteille, des mangeoires pour oiseaux construites à l'aide de briques de lait, des cendriers en boîte de conserve<sup>216</sup>.

L'énumération de ces objets issus d'un environnement post-soviétique ordinaire met en évidence leur densité symbolique. Le passé et le présent s'y confondent. Ces objets misérables, apparemment confectionnés avec soin, disent quelque chose de la société et de la culture qui les a produites. Tout au long du roman de Lebedev, le narrateur s'efforce de saisir cet « ordinaire ». D'autre part, ce qui se passe dans le corps et dans la pensée du narrateur est « enregistré » par le narrateur comme par un sismographe, et noté à mesure que cela se manifeste. Marie-Jeanne Zenetti écrit que le projet poétique des œuvres factographiques repose sur « un geste rêvé d'écriture enregistreuse »<sup>217</sup>. » À cet effet, le roman prend la forme linéaire d'un monologue intérieur presque ininterrompu, dont l'attention se tourne vers les mouvements de la pensée et les émotions. Le narrateur se regarde penser aux yeux du lecteur. Cette pratique correspond à la technique que Dorrit Cohn appelle « monologue intérieur rapporté », le discours mental d'un personnage « constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même<sup>218</sup> ». La subjectivité du héros occupe tout l'espace narratif aux dépens de l'intrigue. Dans la traduction française, le texte a parfois été fragmenté pour privilégier la fluidité du récit<sup>219</sup>. La prose sert d'instrument au narrateur pour fouiller sa mémoire. Ce type de forme, selon Dorrit Cohn, « crée l'illusion d'un "déroulement ininterrompu" de la pensée<sup>220</sup> ». Tout ce que le narrateur

---

générique comprenant l'inventaire, la liste, le recensement, l'énumération », selon Philippe Mesnard (*Témoignage en résistance, op. cit.*, p. 331). Il serait possible de parler, à propos de Lebedev, d'une « contre-mémoire des objets industriels », comme le fait András Szekeres à propos des vestiges industriels du capitalisme, dans « Les hauts fourneaux de Völklingen. À propos d'une mémoire du capitalisme industriel » in *Mémoire, contre-mémoire, pratique historique*, textes réunis et présentés par Ádám Takács, Budapest, Equinter, 2009, p. 123-140.

<sup>216</sup> LO, p. 164. « У остановки были клумбы из раскрашенных автомобильных шин; я выкладывал такие на школьных субботниках. И я признал как свое это знакомое нищенство, вторую жизнь вещей, возмещающую недостаток необходимого; клумбы из шин и бутылок, вкопанных кверху донцем, кормушки из молочных пакетов, пепельницы из консервных банок. » PZ, s. 149.

<sup>217</sup> M.-J. Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.*, p. 59.

<sup>218</sup> D. Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 30.

<sup>219</sup> Voir entretien avec Luba Jurgenson, annexe, art. cit.

<sup>220</sup> D. Cohn, *La Transparence intérieure, op. cit.*, p. 211.

perçoit entre dans sa pensée : les personnages et les lieux anonymes, les différents temps imbriqués, les plans confondus de la réalité sensible et de l'imagination. L'ouverture sur le « flux de pensée » qu'offre l'œuvre de Lebedev rappelle le mouvement du Nouveau roman français, caractérisé par la réduction de l'intrigue au minimum et le rejet de personnages construits. La *Limite de l'oubli* est décidément « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture<sup>221</sup> », selon la formule de Jean Ricardou. Cette technique, qui s'inscrit dans une filiation postmoderne, brouille les pistes entre le référentiel et le non-référentiel. Les objets et les sensations sont les deux domaines autour desquels s'élabore une factographie renégociée, propre à témoigner de la « post-existence » du camp du point de vue contemporain. Une réflexion sur le témoignage implique également de considérer ceux qui le reçoivent. Le témoignage n'est pas la seule affaire du témoin : les récipiendaires du récit testimonial participent aussi à l'institution de l'événement. Cela pose la question de l'adresse du témoignage et de sa réception. Vers qui se tournent les œuvres, et pour quel projet initial ?

Pour Varlam Chalamov, il est bien clair que ses récits s'adressent à un public russe. Pour lui, ses textes ne peuvent exister qu'en russe. L'auteur est en effet convaincu que ses récits sont intraduisibles à cause de la particularité rythmique de sa prose, comme il l'écrit en 1972 :

À l'Ouest évidemment, les Récits de Kolyma ne peuvent avoir de succès, et ce n'est pas uniquement dû au cancer de l'indifférence, comme vous l'écrivez [...]. Dans les Récits de Kolyma s'invente une nouvelle phrase russe sans métaphores, écrite selon une rythmique, tout cela se perd et ne peut que se perdre une fois traduit<sup>222</sup>.

Le souhait de Chalamov était d'être publié en Union soviétique, ce qu'il n'a jamais obtenu de son vivant. Son relatif succès à l'étranger à la fin de sa vie l'a laissé indifférent<sup>223</sup>. Ainsi, Chalamov considère que son œuvre n'est pas traduisible, car pour lui le rythme de la prose est primordial.

Concernant les motivations de l'écriture, elles sont chez Varlam Chalamov, comme souvent, paradoxales. En 1966, l'auteur affirme l'« inutilité » de son expérience

---

<sup>221</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau roman*, Éditions du Seuil, 1967, p. 111.

<sup>222</sup> Lettre à A. Kremenski (1972), *Correspondance*, op. cit., p. 148. « Конечно, на Западе “КР” не могут иметь успеха и не только из-за рака равнодушия, как пишете Вы [...]. Да и “Колымские рассказы”, где создаются новые русские фразы без метафор, ритмизованные, – все это теряется и должно безнадежно теряться в переводе. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, op. cit., s. 579.

<sup>223</sup> Chalamov a reçu le prix « Liberté » du Pen Club français en 1981 pour ses récits.

et réduit la portée de son témoignage :

Je n'écris pas pour que les événements décrits ne se répètent pas. Cela ne fonctionne pas ainsi, et d'ailleurs personne n'a besoin de notre expérience. J'écris pour que les gens sachent que de tels récits peuvent être écrits et se décident eux-mêmes à quelque action digne<sup>224</sup>.

L'auteur refuse d'attribuer toute valeur « prophylactique » à son expérience au sens où, comme pour d'autres auteurs, elle empêcherait des erreurs de se reproduire. Il récuse la possibilité pour la littérature d'indiquer la conduite à tenir, de délimiter la frontière entre le bien et le mal. Chalamov, que l'image de l'écrivain moraliste répugne, s'abstient de tout jugement dans ses récits. Chalamov lutte contre les utopies humanistes de la littérature russe moralisatrice du XIX<sup>e</sup> siècle qui, selon lui, ont provoqué les catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un autre texte, l'écrivain note que « les fanatiques sont les élèves des humanistes russes<sup>225</sup> » qui prétendent savoir ce dont l'humanité a besoin, comme le personnage de Piotr Verkhovenski, défenseur d'un socialisme autoritaire dans *Les Démons* de Dostoïevski. L'auteur définit son rôle négativement : il affirme ne vouloir donner de leçon à personne, n'être ni un professeur, ni un moraliste, ni un humaniste, ni même avoir une prétention quelconque en écrivant ses récits. Pourtant, en 1972, à une époque où il réfléchit beaucoup à la destinée de son œuvre, Chalamov affirme dans une lettre qu'il se sent en mesure de fixer et montrer la Kolyma. Le refus catégorique exprimé dans d'autres textes se transforme en question, invite à la réflexion :

Je vois précisément dans le thème des camps une façon de faire entendre, faire connaître, témoigner de la principale tragédie de notre temps. Et cette tragédie, la voici : comment des hommes, instruits pendant des générations par une littérature humaniste [...] ont-ils pu aboutir avec un total succès à Auschwitz, à Kolyma<sup>226</sup> ?

L'écrivain conclut la lettre en invoquant la nécessité de l'écriture en tant que devoir moral : « je me sentirai tenu d'accomplir mon devoir, quelles que soient les

---

<sup>224</sup> « Я пишу не для того, чтобы описанное – не повторилось. Так не бывает, да и опыт наш не нужен никому. Я пишу для того, чтобы люди знали, что пишутся такие рассказы, и сами решились на какой-либо достойный поступок ». « О прозе », *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 156-157, [N.T.].

<sup>225</sup> « Все фанатики – ученики русских гуманистов. », *ibid.*, s. 160, [N.T.].

<sup>226</sup> Lettre à A. Kremenski (1972), *Correspondance*, *op. cit.*, p. 152. « я вижу именно в лагерной теме выражение, отражение, познание, свидетельство главной трагедии нашего времени. А трагедия заключается в том, как могли люди, воспитанные поколениями на гуманистической литературе [...] прийти при первом же успехе к Освенциму, к Колыме. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 583.

circonstances<sup>227</sup> ». Bien que Chalamov semble affirmer le contraire dans certains textes, ses récits sont motivés par la volonté d'expliquer et portent une forte charge éthique. Malgré sa désillusion affichée dans le pouvoir de la littérature, il croit en sa nécessité. C'est ce qu'indique un texte tardif retrouvé dans ses brouillons :

Pourquoi est-ce que j'écris des récits ? 1. Je ne crois pas à la littérature. Je ne crois pas à sa capacité de corriger l'homme. L'expérience de la littérature russe humaniste a mené aux bains de sangs du XX<sup>e</sup> siècle devant mes yeux. 2. Je ne crois pas à la possibilité pour qui que ce soit de prévenir, d'éviter une répétition. L'histoire se répète, et les exécutions par balles de l'année trente-sept peuvent se reproduire. Alors, pourquoi est-ce que j'écris ? [...] Il s'agit d'une responsabilité qui n'est pas ordinaire, mais morale. Cette responsabilité, un homme ordinaire ne l'a pas, mais elle est obligatoire chez le poète...<sup>228</sup>

Les carnets non publiés de Chalamov montrent que l'auteur est tiraillé par cette impulsion contradictoire : la littérature ne peut traduire qu'une infime part de l'expérience concentrationnaire, elle est « inutile » au sens où aucun lecteur ne peut comprendre cette expérience, mais elle est nécessaire au témoin et au poète.

Les chroniques de Rossi s'adressent à un public occidental, plus précisément français, non averti des particularités du Goulag. Le *Manuel* a d'abord été rédigé en russe, nous l'avons dit, mais la traduction en français était prévue dès le moment où le projet a été conçu. Dans la chronique « Cher lecteur », Rossi affirme son intention de rentrer en France pour raconter son histoire<sup>229</sup>. Les chroniques tiennent compte de l'ignorance du public français dans la manière dont elles sont rédigées. L'auteur fait des efforts de vulgarisation tout au long de ses récits en expliquant les termes relatifs au vocabulaire du camp, en donnant des précisions historiques, géographiques et institutionnelles concernant la période soviétique. Dans la nouvelle « Savoir-vivre », il donne des indications sur le quotidien : « Ils sont arrivés à se procurer une écuelle pleine de kacha, cette bouillie de céréales qui constitue la nourriture de base du peuple russe<sup>230</sup>. » De nombreux extraits du *Manuel du Goulag* sont insérés dans les chroniques

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, « при любом случае я буду считать себя связанным выполнением своего долга. », *ibid.*

<sup>228</sup> « Почему я пишу рассказы? 1. Я не верю в литературу. Не верю в ее возможность по исправлению человека. Опыт гуманистической русской литературы привел к кровавым казням XX столетия перед моими глазами. 2. Я и не верю в ее возможность кого-нибудь предупредить, избавить от повторения. История повторяется, и любой расстрел тридцать седьмого года может быть повторен. Почему же я все-таки пишу? [...] Тут дело не в обыкновенной, а в нравственной ответственности. Этой ответственности у обыкновенного человека нет, а у поэта она обязательна... », « Из черновых записей 70-х годов », *Novy Mir*, n°12, 1989, s. 3, [N.T.].

<sup>229</sup> QBU, « Cher lecteur », p. 189.

<sup>230</sup> *Ibid.*, « Savoir-vivre », p. 78.

sous formes de notes de bas de page, comme les termes « *toufta* », « *troïkas* » ou « Goulag ». Le fait que l'auteur pense à son lecteur lorsqu'il conçoit ses chroniques se perçoit dans leur dimension oralisante. Ainsi, les questions rhétoriques sont assez fréquentes, comme : « Les latrines sont à quelques cinquante mètres de nos baraques. Et alors ? Me direz-vous. Patientez un peu, vous allez comprendre...<sup>231</sup> », « Mais, me direz-vous, que diable étais-je allé faire dans cette galère<sup>232</sup>? », « Quelle est la clé de ce mystère<sup>233</sup>? ». Rossi a toujours son lecteur en tête. Pour cet auteur, il était important de se faire entendre, mais cela n'a d'abord pas été possible en France. Il explique dans l'épilogue des chroniques :

Lorsqu'en 1985, je suis enfin rentré dans le pays de mes ancêtres pour m'y établir, [...] j'ai découvert avec surprise que mon témoignage n'intéressait que fort peu de gens. Et même, qu'il dérangeait<sup>234</sup>.

Le manuscrit du *Manuel* est alors refusé par la plupart des éditeurs français. Un éditeur londonien publie d'abord l'original russe en 1987, deux ans après son achèvement. Le *Manuel* est publié à New York en 1989 dans une traduction anglaise. En 1995 paraît le volume *Fragments de vie, vingt ans dans les camps soviétiques*, chez Elikia, avec la collaboration de Sophie Benech, première version qui sera complétée de trente chroniques en 2000, rassemblées sous le titre *Qu'elle était belle, cette utopie* et parues au Cherche-midi. Ce n'est qu'en 1997 que le *Manuel* est traduit en français. Même si le *Manuel* constitue, selon Luba Jurgenson, « l'arsenal langagier du Goulag en langue française<sup>235</sup> » aux côtés des traductions de *Une journée d'Ivan Denissovitch* et de *L'Archipel du Goulag*, cet ouvrage important n'a pas eu la place qui lui revenait. Il aura fallu attendre une quinzaine d'années pour que les écrits de Rossi soient accessibles au public français, autour années 2000. L'auteur peut alors endosser son rôle de passeur, de témoin, dans une forme d'activisme auquel s'adonne avec enthousiasme. D'après Sophie Benech, Rossi est intervenu auprès de nombreux publics : « Il était toujours prêt à parler [de son expérience] en se mettant au niveau de ses interlocuteurs : collégien,

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, « Les latrines », p. 179.

<sup>232</sup> *Ibid.*, « Cher lecteur », p. 189.

<sup>233</sup> *Ibid.*, « Ah, qu'elle était belle, cette utopie... », p. 186.

<sup>234</sup> QBU, « Cher lecteur », p. 191-192.

<sup>235</sup> L. Jurgenson, « Jacques Rossi : les mots du Goulag véhicules de transmission », art. cit., p. 152.

ex-communiste, éboueur ou ministre<sup>236</sup>. » Rossi a toujours été prêt à témoigner, mais il a bien longtemps attendu la rencontre avec son public français.

À l'inverse de Chalamov, Rossi se présente comme un pédagogue qui engage son lecteur à faire le juste choix en connaissance de cause. L'auteur donne à son expérience la valeur d'un contre-exemple et invite son lecteur à poser un regard critique sur les idéaux communistes. :

Il est de mon devoir de mettre en garde les honnêtes gens : "Attention ! Ne vous engagez pas sur cette voie qui aboutit fatalement à une catastrophe économique, sociale, politique, culturelle, écologique..."<sup>237</sup>,

Dans l'entretien qu'il a donné à la *Revue des Deux Mondes*, Rossi accentue largement cette idée :

L'idéal communiste, très noble et très beau en théorie, n'est pas réalisable car contraire à la nature humaine. Si un régime s'obstine à le réaliser, il ne peut procéder autrement que l'a fait l'URSS. Le Goulag n'est pas une aberration, mais l'essence même du système soviétique. Réaliser l'utopie marxiste-léniniste est impossible<sup>238</sup>.

Cette insistance peut sembler anachronique dans la mesure où, au moment de l'entretien (1996), le communisme ne remportait pas un suffrage important dans la population. Cependant, elle s'explique par la popularité de l'idéologie communiste qui a eu une grande influence après-guerre parmi les intellectuels français, dont une partie n'a pas reconnu les violences staliniennes<sup>239</sup>. Les chroniques de Rossi sont une réponse à leurs écrits. Ils ont une mission éducative fondée sur l'expérience et servent un message éthique. Les nombreuses explicitations dans les récits eux-mêmes ou dans les notes de bas de page, les dessins et schémas explicatifs procèdent de ses conceptions humanistes. Tout le travail de Rossi est porté par la volonté d'expliquer et d'éduquer. Désireux de partager son expérience, l'auteur a cherché selon ses propres termes à réparer son « erreur » : l'engagement aveugle à la cause communiste, par son témoignage qu'il

---

<sup>236</sup> Voir entretien avec Sophie Benech, annexe, art. cit.

<sup>237</sup> QBU, « Cher lecteur », p. 192.

<sup>238</sup> J. Rossi, « Ce que j'ai vu et appris au Goulag », art. cit.

<sup>239</sup> Concernant la réception française des violences soviétiques à cette période, voir dans *Lo Specchio del Gulag in Francia e Italia, op. cit.*, les articles : Bella Ostromooukhova, « Les violences du régime stalinien comme objet médiatique de l'après-guerre : les représentations de L'affaire Kravtchenko dans la presse française », p. 275-301 ; Elena Smirnova, « Impossible d'être anticommuniste, impossible d'être communiste. Une réflexion philosophique sur les répressions soviétiques est-elle possible en France ? », p. 305-322.

investit d'une valeur sociale.

Ces deux témoignages s'adressent à leur public dans une perspective éthique. Ils s'engagent chacun dans une lutte contre les utopies qui ont mené à la barbarie concentrationnaire : la « belle utopie » du communisme pour Jacques Rossi, et plus indirectement, celle de l'humanisme, du moins tel qu'il est compris par Chalamov. Ils s'adressent donc aux vivants, mais en même temps, le témoignage assume une portée collective au nom des morts. En effet, comme l'écrit Luba Jurgenson,

La mise au propre se fera par des individus, des créateurs, mais les racines obscures de l'œuvre plongent dans le collectif et l'indéterminé. [...] L'élaboration de ce texte d'origine collective, sa remontée vers le monde des vivants sera confiée par la collectivité à quelques-uns en qui la masse des disparus a placé sa voix. Issu de cette remontée, le texte sera perçu comme une œuvre collective par son auteur et par les autres survivants<sup>240</sup>.

Pour montrer comment le récit du témoin oculaire devient un récit collectif, nous exposerons quelques particularités de l'instance testimoniale.

L'impossible solitude dans la baraque et au travail se traduit dans les témoignages par la prolifération des pronoms « on » et « nous » au détriment du « je », comme le remarque Mireille Berutti<sup>241</sup>. Ainsi, la première personne est totalement absente de la chronique de Rossi « Le réveil » :

Pour nous, une nouvelle journée commence. Nous sommes cent vingt-cinq hommes dans notre moitié de baraque, serrés les uns contre les autres sur les bat-flancs à deux niveaux. [...] On ne trouve pas [ses chaussettes], on se trompe, ou on prend tout simplement celles de quelqu'un d'autre<sup>242</sup>.

La première personne du pluriel est toujours le sujet de la phrase, en concurrence avec le pronom impersonnel. Le déroulement de chaque journée suit un protocole communautaire devenu un véritable rituel. Le narrateur n'est rien d'autre qu'une voix émergeant de la masse, décrite comme un grand corps en mouvement du réveil au coucher. Quant à la première personne du singulier, elle devient au camp une « fiction grammaticale », selon l'expression d'Arthur Koestler pour désigner l'inexistence du moi dans la grammaire du Parti<sup>243</sup>. Le même anonymat est observable chez Chalamov,

---

<sup>240</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 87.

<sup>241</sup> M. Berutti, *Varlam Chalamov, chroniqueur du Goulag*, op. cit., p. 340.

<sup>242</sup> QBU, « Le réveil », p. 162.

<sup>243</sup> A. Koestler, « La Fiction grammaticale », *Le Zéro et l'Infini*, traduit de l'allemand par Jérôme Jenatton, Poche, 1974.

par exemple dans « La pluie » :

Nous n'avions pas le droit de quitter les puits sous peine d'être abattus [...].  
Nous n'avions pas le droit de nous parler sous peine d'être abattus. Nous  
restions là, en silence, enfoncés à mi-corps dans nos fosses en pierre<sup>244</sup>.

Le texte russe ne comporte pas moins de cinq occurrences du pronom personnel « nous » (*my*). Le pronom « je » n'intervient que plus tard dans la narration, comme s'il découlait de l'ensemble au lieu d'en être une part distincte. L'effacement de la première personne du singulier manifeste à la fois l'écrasement de l'individu inhérent au système concentrationnaire et suggère, l'existence d'une solidarité entre les détenus, pas forcément au sens moral mais au sens presque physique du terme. Les narrateurs de Chalamov parlent des victimes et parlent en leur nom. Néanmoins, comme le souligne Alain Parrau :

Le « nous, les crevards » est divisé entre deux pôles qui ne se recouvrent jamais : celui du partage de l'expérience immédiate de l'oppression, et celui de la pulvérisation de ce partage en autant de consciences solitaires, de corps abandonnés à eux-mêmes<sup>245</sup>.

Ce glissement entre singulier et pluriel est poussé à l'extrême par Chalamov. Dans ce récit, tous sont, selon le vocabulaire propre au camp, des « crevards », traduction du russe *dokhodyaga* désignant celui qui a « touché le fond<sup>246</sup> ». Dans l'œuvre de Chalamov, cette pluralité des voix est renforcée par les multiples configurations de l'identité narrative. Le narrateur peut être anonyme ; il peut porter un nom qui n'apparaîtra qu'une fois ou un nom utilisé dans plusieurs récits : Krist, Goloubiev, Andreïev<sup>247</sup> ; quant au nom de Chalamov, il est mentionné dans de rares cas<sup>248</sup>. Le récit est mené tantôt à la première, tantôt à la troisième personne du singulier.

---

<sup>244</sup> RDK, « La pluie », p. 52. « Мы не могли выходить из шурфов – мы были бы застрелены [...]. Мы не могли кричать друг другу – мы были бы застрелены. И мы стояли молча, по пояс в земле, в каменных ямах. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 67.

<sup>245</sup> A. Parrau, *Écrire les camps*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>246</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, article « Crevard », p. 80. Le nom est dérivé du verbe *dokhodit'*, qui signifie « arriver au bout ».

<sup>247</sup> F. Apanowicz souligne que les trois hypostases les plus fréquentes de Chalamov forment une image de la Trinité : Andréïev, prénom issu du mot grec « *andros* » (homme) évoquant la virilité, serait le Père impuissant face aux forces brutales. Krist, dont le prénom est rare en russe, serait le Fils supplicié, le Christ. Goloubiev (du mot *goloubka*, la colombe) serait le Saint-Esprit, témoin lucide du mal. Voir F. Apanowicz, « Sošestvie v ad (Obraz Troicy v “Kolymskih rasskazah”) » [La descente en enfer (l'image de la Trinité dans les “Récits de la Kolyma”)], Valeri Esipov (dir.), *Šalamovskij sbornik*, vyp. 3, Vologda, Grifon, 2002, s. 129-143.

<sup>248</sup> Sur les cent vingt *Récits de la Kolyma*, seuls cinq comportent un narrateur nommé Varlam Chalamov :



Le « je » ne désigne pas forcément Chalamov et le « il » ne renvoie pas toujours à une autre personne que Chalamov lui-même<sup>249</sup>. L'auteur fait prendre en charge par différents narrateurs des événements qu'il a vécus. Le narrateur peut être omniscient, mais le plus souvent il est interne ou bien le récit joue entre ces deux points de vue. Cette ouverture produit une forte ambiguïté sémantique, pour cette raison, ce réseau complexe de liens intertextuels a déjà été beaucoup étudié<sup>250</sup>. Le jeu sur les instances énonciatives rend compte, selon Luba Jurgenson de la « carence d'ipséité » au sein de l'instance témoignant : celui qui témoigne n'est pas « un »<sup>251</sup>. Dans *L'Expérience concentrationnaire*, la chercheuse explique que le « je » et le « il » sont en fait « deux occurrences d'une même instance, celle de témoin<sup>252</sup> » : le « je », dont le statut est flottant, ne désigne pas l'auteur en particulier mais le survivant en général. L'ensemble des recherches va dans le sens de Michel Heller qui affirme, dans la postface du recueil, que ces narrateurs sont « toujours le même homme, un homme qui ne veut pas se rendre<sup>253</sup> ». La pluralité apparente recèle donc une d'uniformité, et inversement.

L'identité de Rossi est toujours assumée par la première personne, mais ses chroniques contiennent essentiellement des histoires arrivées à d'autres. Le personnage de Jacques Rossi peut en être absent, ou bien il n'apparaît qu'à la fin du récit, pour préciser où et quand l'histoire a été vue ou entendue et apporter un point de vue

---

« Mon procès », « Le gant », « Galina Pavlovna Zybalova », « Liocha Tchékanov » et « Le lieutenant-colonel Fraguine ».

<sup>249</sup> Le récit peut concerner un proche ou un autre détenu ayant une expérience commune avec l'auteur : l'agonie du poète Ossip Mandelstam décrite dans « Cherry-Brandy » a été vécue par Chalamov, de même que l'épisode raconté dans « Tâche individuelle ». À ce sujet, voir l'analyse de C. Coquio, « La reconstruction de l'auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 373-387.

<sup>250</sup> Voir notamment, en français et en anglais : M. Berutti, « L'illusion polyphonique », *Varlam Chalamov : chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma*, op. cit., p. 463-482. É. Lozowy, « Les Récits de la Kolyma de Varlam Chalamov : une œuvre ouverte », *Revue des Études Slaves*, 2002, n° 74, p. 531-545. L. Kline, « *Novaya Proza* »: *Varlam Shalamov's Kolymskie rasskazy*, thèse de doctorat, Université du Michigan, 1998. L. Toker, « Varlam Shalamov », in *Return from the Archipelago*, op. cit., p. 141-187. En russe : L. Jurgenson, « Dvojničestvo v rasskazah Chalamova », in Nora Buhks et Francis Conte (dir.), *Semiotika straha*, Paris-Moscou, Sorbonne / Russkij institut « Evropa », 2005, s. 329-336, et de la même auteure « Voskrešenie dvojnika », in Valeri Esipov (dir.), *Šalamovskij sbornik*, n° 5, Moskva, Common place, 2017, s. 457-468. M. Mikheev, « O “novoi proze” Varlama Shalamova », *Voprosy literatury*, n° 4, 2011, s. 183-214. I. Sukhikh, « “Novaia proza” Shalamova. Teoriia i praktika », in *Varlam Shalamov v kontekste mirovoi literatury i sovetsskoi istorii*, Moskva, 2013, s. 222-227. E. Volkova, *Tragicheskii paradoks Varlama Chalamova*, Moskva, Respublika, 1998. E. Mikhaïlik, glava IV, « “Skvoz' temnoe steklo”: “Kolymskie rasskazy” v kontekste lagernoj i nelagernoj literatury », in *Nezakonnaja kometa. Varlam Chalamov: opyt medlennogo čtenija*, NLO, 2018, s. 266-366.

<sup>251</sup> L. Jurgenson, « La construction littéraire de la trace chez Chalamov », dans Élisabeth Anstett et Luba Jurgenson (dir.), *Le Goulag en héritage*, op. cit., p. 73-87.

<sup>252</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 54.

<sup>253</sup> RDK, postface de Michel Heller, p. 1490.

personnel. C'est le cas dans la chronique « Une vive reconnaissance », un texte décrivant au présent l'histoire du chirurgien Vladimir Radionov qui, avant la Grande Purge, avait sauvé la fillette du général Pétrov, chef du NKVD. La première partie de ce bref récit décrit les événements de la vie du docteur comme si Rossi y avait assisté : « Une nuit, le téléphone sonne. Il entend une voix altérée par l'émotion. » La deuxième partie est introduite par la rencontre du docteur avec Rossi et amène le propos principal de l'histoire déjà annoncé par le titre :

Quand j'ai rencontré le docteur quelques années plus tard au camp de Norilsk, il éprouvait une reconnaissance très vive et tout à fait sincère pour le général grâce auquel il était resté en vie, n'ayant écopé que d'une insignifiante peine de dix ans<sup>254</sup>.

L'identité du narrateur est toujours celle de Jacques Rossi, en revanche le point de vue interne alterne avec le point de vue omniscient. Le témoignage entendu laisse place au « témoignage sur le témoignage » de Rossi qui en oriente la lecture et en explicite la conclusion. L'interaction entre personnages et narrateur ne se fait pas sur le mode d'une substitution complexe comme chez Chalamov mais sur celui de la rencontre. Finalement, les différents narrateurs ou personnages sont à considérer comme des synecdoques du camp : l'instance témoignant qu'est le narrateur est la partie qui désigne le tout. La dimension chorale perceptible dans les textes de Chalamov et Rossi est perceptible, bien que beaucoup moins explicite que dans l'œuvre de Soljenitsyne qui, dans *L'Archipel du Goulag*, donne la parole à plusieurs centaines de survivants des camps soviétiques.

Le « je » survivant se pense dans le « nous » et dans l'histoire. Chez ces auteurs, le fait que « je » soit « je » n'est pas signifiant, il relève du hasard : celui qui prend la parole est un miraculé qui aurait pu être n'importe qui d'autre. Primo Levi a particulièrement insisté sur cet aspect dans *Les Naufragés et les Rescapés*, écrit quarante ans après Auschwitz. Chalamov mentionne à plusieurs reprises que la mort l'a frôlé, mais s'est abattue sur un voisin : dans « Les baies » le compagnon du narrateur est fusillé pour avoir cueilli des baies hors de la limite du camp ; dans « Sur parole », le regard d'un truand cherchant une victime glisse sur lui avant de s'arrêter sur son compagnon qui sera assassiné. L'écrivain se fait porte-parole « au service de ceux qui

---

<sup>254</sup> QBU, « Une vive reconnaissance », p. 24.

subissent [l'histoire] », selon la formule d'Albert Camus dans son Discours de Suède en 1957. Ainsi, dans les textes de témoins oculaires apportant leur contribution à la mémoire des camps et à l'histoire, le « je » est un « nous ». La relation à autrui est subie dans le camp, car l'impossibilité de se dérober au collectif est vécue par le détenu comme une forme supplémentaire de dépossession de soi. En revanche, le texte testimonial assure d'emblée une relation entre le survivant, l'instance qui témoigne pour eux, et les morts.

La relation à autrui est l'un des enjeux des œuvres postmémorielles : le narrateur s'y pense constamment en rapport avec le passé, avec ses parents et grands-parents. Le texte de *La Limite* reproduit l'effacement de la première personne, non au profit d'un « nous », mais d'un « tu » qui traduit le rapport du narrateur à une instance inscrite dans un autre lieu et un autre temps<sup>255</sup>. La disparition (momentanée) du « je » apparaît comme la condition nécessaire à la projection du narrateur dans le passé, y compris le sien propre. Le plus souvent, le « tu » s'adresse au narrateur lui-même au temps présent dans les moments de méditation ou de compréhension d'un processus psychique. L'alternance entre la première et la deuxième personne du singulier se remarque particulièrement dans le premier chapitre où le narrateur médite sur les espaces et la langue russe : « Et tu t'aperçois que ta patrie, c'est ta langue<sup>256</sup> », puis une page plus loin : « J'appris donc que la langue russe était ma patrie ». Ensuite, le « tu » conserve la parole pour quelques pages jusqu'à la fin du chapitre : « Tu regardes et tu te souviens<sup>257</sup> ». L'usage du pronom « tu » suspend la narration autour d'actions et d'états d'âme éphémères que le narrateur fixe comme un clou dans le texte. Le narrateur se dédouble alors, comme s'il se parlait ou s'écrivait une lettre à lui-même. Il s'adresse parfois explicitement à lui-même, enfant : « C'est en août que tu es tombé en te hissant sur la poignée de ta poussette qui s'est renversée sur la pierre<sup>258</sup> », comme un adulte qui raconterait à son enfant des anecdotes sur le moment où il était nourrisson. À d'autres moments, le narrateur adulte interprète les sensations de l'enfant qu'il était : « En

---

<sup>255</sup> Le texte russe enregistre 884 occurrences de ce pronom dans un récit pourtant mené à la première personne et quasiment dépourvu de dialogues. Parmi les quelques récits écrits à la deuxième personne du singulier, on peut se rappeler *La Modification* de Michel Butor (1957), *Un Homme qui dort* de Georges Perec (1967), *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Italo Calvino (1979), *Lambeaux* de Charles Juliet (1995).

<sup>256</sup> LO, p. 9-10. « И ты понимаешь, что твоя родина – твой язык », PZ, s. 7.

<sup>257</sup> LO, p. 18. « Ты видишь и вспоминаешь », PZ, s. 16.

<sup>258</sup> LO, p. 22. « Август – в августе ты упал, взобравшись на ручку коляски, рухнул вместе с ней на камень », PZ, s. 18.

prononçant [le] vrai prénom [de l'Autre Grand-Père], tu avais l'impression de jeter un mot à travers la zone de sécurité d'une frontière<sup>259</sup> », rappelant le lien toujours actualisé entre ces deux moments de lui-même. Le narrateur tisse ainsi un lien avec son passé, il réactualise sa mémoire. Dans certains passages, la deuxième personne du singulier prend une autre valeur, lorsque le narrateur apostrophe le lecteur ou la communauté des hommes : « Hors de ta langue, tu n'existes pas<sup>260</sup> », « Souviens-toi<sup>261</sup> » (*zapominaj*). Ce « tu » est alors indéfini, ce donne un tour solennel et moral au récit<sup>262</sup>. Le narrateur semble inviter le lecteur à participer, il l'inclut dans son projet. Le troisième usage de ce pronom est proverbial : le narrateur mobilise un « tu » de convention au présent de vérité générale, comme cela est fréquent dans les maximes populaires russes, traduit en français par « on », ce qui donne au texte une dimension d'universalité. Dans la traduction française, la troisième personne du singulier alterne avec d'autres pronoms afin d'alléger le texte original, trop dense pour supporter une traduction littérale. Ce choix donne lieu, au sein de la même phrase, à de véritables bouquets pronominaux :

J'avais traîné à la "bétonnerie" au crépuscule, lorsque la nature craint une présence muette que tu ressens aussi, et que chaque buisson regarde – non pas ta personne, comme il pourrait sembler, mais quelqu'un qui se tient, dirait-on, dans ton dos<sup>263</sup>.

Ou encore : « Par moments, on sent que la vie commande d'être prudent : [...] et j'étais là, nu [...] sans que vous sachiez d'où vient la menace<sup>264</sup> ». La deuxième personne donne ainsi une dimension proverbiale aux impressions subjectives du narrateur : le narrateur, analysant les multiples nuances de ses sensations, offre au lecteur la trame d'un « apprentissage » afin d'aiguiser son attention à l'environnement,

<sup>259</sup> LO, p. 24. « когда ты произносил его настоящее имя, тебе казалось, что ты бросаешь записку через вспаханную следовую полосу », PZ, s. 20.

<sup>260</sup> LO, p. 10. « вне языка тебя не существует. », PZ, s. 7.

<sup>261</sup> LO, p. 21. PZ, s. 17-18. Cette dernière imprécation rythme le début du deuxième chapitre à quatre reprises comme un petit poème en prose enchâssé, ce que la traduction, privilégiant la clarté, efface en ne gardant qu'une occurrence. L'utilisation de la deuxième personne du singulier sur le mode déclaratif ou prescriptif a des accents bibliques : Dieu s'adresse à l'homme en le tutoyant, comme dans sa longue réponse à Job (38, 39). L'injonction à se souvenir rappelle le « *zakhor* » de la Bible hébraïque qui apparaît dans la Genèse à chaque fois que l'histoire du peuple juif connaît un tournant décisif.

<sup>262</sup> Ce ton sentencieux évoque celui d'Antoine de Saint-Exupéry qui, dans son roman *Citadelle* (1948), s'adresse également au lecteur avec la deuxième personne du singulier : « tu es nœud de relations et rien d'autre. Et tu existes par tes liens » (chapitre CLXXV).

<sup>263</sup> LO, p. 81. « забрел на Бетонку в вечерний час, когда в природе возникает трепет перед чьим-то присутствием, которое ощущаешь и ты, и каждый куст смотрит – кажется, что на тебя, но на самом деле на того, кто будто бы стоит за твоей спиной. », PZ, s. 72.

<sup>264</sup> LO, p. 77. « Бывают моменты, когда ты чувствуешь, что нужно жить осторожно: [...] и случай, карауливший тебя [...], уже близок, но ты не знаешь, с какой стороны его ждать », PZ, s. 69.

aux sensations. Il crée chez le lecteur les conditions d'une réévaluation de son expérience sensorielle qui dépasse le cadre de la lecture. Le texte de Lebedev implique donc, tour à tour, le narrateur à différents moments de sa vie, ainsi que le lecteur. Le « je » cherche à absorber différentes instances dont il ne connaît pas très bien lui-même la nature. L'ambiguïté dans l'attribution de ce « tu » produit parfois un effet de confusion propre à traduire le trouble identitaire du narrateur postmémoriel. Son « je » est sous tension. Il est divisé, projeté en permanence hors du présent vers le passé.

Ainsi, le témoignage prend une signification tout à fait différente pour les rescapés et pour l'héritier. Il fait l'objet d'une construction formelle et il est investi d'une valeur éthique par les survivants. Rossi conçoit son témoignage comme une structure pédagogique et polyphonique dont la dimension autobiographique est discrète. Chalamov livre son témoignage à travers des récits portés par sa « nouvelle prose » et leur intention factographique. Concernant le roman de Lebedev, la notion contestée de « témoignage secondaire » pourrait convenir avec les précautions qui s'imposent. L'auteur, dans son monologue intérieur, « enregistre » les objets environnants et les sensations liées à la mémoire pour les restituer au lecteur. Les survivants témoignent au nom des morts et assument une parole collective. Lebedev revendique également cette position de passeur, dans sa propre perspective. Ces apports soulèvent d'autres questions : comment les écrivains se montrent-ils dans leurs récits et quelle place s'y donnent-ils ?

### **3. Figures du témoin et de l'héritier**

Lorsque nous lisons, nous percevons l'auteur comme une instance abstraite inscrite dans le texte. Un texte est écrit par un individu qui cherche à produire un effet sur le lecteur. Dans le processus de lecture, cet individu apparaît comme un être intermédiaire : sa voix n'est réductible ni à l'auteur, ni au narrateur. Cette transaction entre l'objet-texte et le sujet-lecteur, qui n'est pas purement textuelle, peut être comprise à travers la notion d'ethos discursif. Ce mot grec qui signifie caractère, état d'âme ou disposition psychique, désigne l'image que le locuteur donne de lui-même dans son

discours<sup>265</sup>. Plusieurs *ethê* traversent les œuvres du corpus.

L'ethos le plus évident chez les témoins est celui de l'observateur, le Goulag étant perçu comme un terrain d'études pour deux raisons : dans le camp, pour survivre ; hors du camp, pour le raconter. Ils sont à l'intérieur d'événements qu'ils observent avec une distance. Victimes dans les faits, ils se montrent acteur en prenant la parole. Le camp est le lieu d'un apprentissage à la fois physique et intellectuel. Ils enregistrent de manière scientifique des savoirs concernant la survie et la réalité humaine en milieu extrême. Le témoignage de Chalamov est travaillé par le négatif : il insiste sur un type de connaissance concernant la résistance (ou l'absence de résistance) de l'homme dans un contexte extrême de dégradation à tous niveaux. Ce savoir porte sur la vie, la mort et la morale.

Le camp est définitivement une école négative de la vie. Personne n'en retiendra jamais rien d'utile ou de nécessaire [...]. Chaque instant de la vie des camps est un instant empoisonné. Il y a là beaucoup de choses que l'homme ne devrait ni voir ni connaître ; et s'il les a vues, il vaudrait mieux pour lui qu'il meure<sup>266</sup>.

Cependant, nul n'a besoin de cette expérience. Selon l'écrivain, les connaissances acquises ne servent à rien car elles sont inexploitable dans la vie normale : le savoir d'un homme mort ne peut être utile à un vivant.

Le domaine de Chalamov relèverait plutôt de la psychologie appliquée, avec pour objet d'étude la destruction psychique liée à la « la névrose des camps », selon l'expression de Julius Margolin dans *Voyage au pays des Ze-Ka*<sup>267</sup>. Chalamov précise à propos des *Récits* : « je voulais souligner quelques règles psychologiques, quelques particularités de l'état moral<sup>268</sup> ». Qu'il l'appelle « psychologie » ou, dans d'autres textes, « âme », l'écrivain cherche à saisir la nature de l'homme en milieu extrême.

Le savoir acquis au camp est aussi très concret, car la vie des détenus dépend de

---

<sup>265</sup> Voir R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

<sup>266</sup> RDK, « Croix-Rouge », p. 223. « Лагерь – отрицательная школа жизни целиком и полностью. Ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет [...]. Каждая минута лагерной жизни – отравленная минута. Там много такого, чего человек не должен знать, не должен видеть, а если видел – лучше ему умереть. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 186.

<sup>267</sup> J. Margolin, « La névrose des camps », *Voyage au pays des Ze-Ka*, traduit du russe par Nina Berberova et Mina Journot, édition révisée et complétée par Luba Jurgenson, nouvelle édition établie et présentée par Luba Jurgenson, Paris, Le Bruit du temps, 2010, p. 353-556.

<sup>268</sup> Lettre à F. Vigdorova (16 juin 1964), *Correspondance*, *op. cit.*, p. 115. « Я хотел избежать “внешнего”, хотел отметить некоторые закономерности психологические, особенности душевного состояния », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 363.

la maîtrise de l'outil utilisé pour effectuer les travaux. C'est ce que montrent les récits de Chalamov « La brouette I » et « La brouette II ». Luba Jurgenson souligne que l'outil est montré comme un objet de quête, un instrument de salut<sup>269</sup>. La première chronique de *Qu'elle était belle, cette utopie* s'ouvre sur le détenu Ahmed qui lance à Rossi lance une boutade courante parmi les détenus : « Ici, t'es pas à l'université ! Faut réfléchir ! ». Les connaissances de Ahmed sur la manière de tenir le manche de la pioche s'avèreront indispensables à Rossi pour ses années de détention. Le vocabulaire utilisé relève du champ lexical de l'école : « J'apprécie beaucoup les leçons de choses et les cours théoriques qu'il me dispense généreusement<sup>270</sup>. » Avec ce propos, Rossi montre d'emblée le renversement de valeurs qui s'opère dans le camp : le concret supplante l'abstrait, l'apprentissage physique est le plus important. Le savoir le plus précieux, dont la dépend la vie du détenu, consiste à tenir un manche de pioche. Notons que l'aspect primitif des outils utilisés est plusieurs fois souligné par Soljenitsyne qui, dans *L'Archipel du Goulag*, souligne que même les pyramides ont été construites avec les techniques les plus modernes de l'époque, tandis que le travail *zeks* esclaves ne bénéficie d'aucune mécanisation.

Sur le plan intellectuel, pour Rossi, le savoir gagné au camp est également d'ordre politique, comme il le met en avant dans ses chroniques. La fréquentation de ce « terrain » lui a permis de remettre en question sa foi dans le communisme, alors que ceux qui n'ont pas connu cette école, qui n'ont pas eu cette « carrière » goulagienne, ont pu persister dans leur erreur. Rossi manifeste l'espoir que son ouvrage puisse contribuer à l'avancée des sciences humaines : « Je serais heureux, si mon ouvrage pouvait aider les chercheurs dans le domaine de l'histoire du communisme "réel"<sup>271</sup> ». Deux mouvements peuvent ainsi être distingués dans ses écrits : d'une part, faire du Goulag un objet de connaissance pour soi, d'autre part « enseigner » le Goulag, transmettre des outils d'apprentissages au lecteur.

Les détenus sont les « cobayes » du laboratoire qu'est le Goulag, comme l'explique Rossi :

Car le Goulag est conçu pour transformer le "matériel humain" en une masse docile, hébétée et malodorante, dans laquelle chacun ne vit que pour soi, ne

---

<sup>269</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 205.

<sup>270</sup> QBU, « Le moineau, la vache et le chat », p. 15.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 11.

rêvant que d'apaiser l'incessante torture de la faim, ne serait-ce qu'un instant, et de se soustraire autant que possible aux coups, aux mauvais traitements, au froid... C'est là l'une des tâches du Goulag : servir de laboratoire à des expériences socio-culturelles et policières, en vue de créer le "parfait citoyen soviétique". Un laboratoire gigantesque disposant de millions de cobayes humains, hommes, femmes et adolescents<sup>272</sup>.

Dans cet extrait, Rossi justifie ironiquement la raison d'être « scientifique » du dispositif concentrationnaire. Pourtant, à travers tout son témoignage, c'est Rossi lui-même qui considère le Goulag avec un regard scientifique, comme si le camp était un objet d'étude dans le laboratoire constitué par sa prose testimoniale. Par ce renversement, la démarche qui consiste à adopter une attitude d'apprentissage apparaît comme une forme de résistance de la part du détenu.

Concernant Lebedev, nous l'avons vu, l'image de l'auteur se construit en-dehors du récit à travers les médias, qui contribuent à renforcer l'assimilation entre l'auteur et le narrateur. Le double narratif de Lebedev se présente comme un « visionnaire de la mémoire<sup>273</sup> » (*jasnovidec pamjati*), oxymore qui lui donne le statut paradoxal de prophète du passé. Il est également observateur, mais d'une réalité déjà dévoilée par d'autres, une réalité connue puis oubliée. Sa démarche consiste à réactualiser, en l'exhumant, la mémoire reniée du passé :

À travers ce don de la vue recouvrée, tu vois le futur œuvrer dans ton corps, ta mémoire, ton destin [...] ; ce texte est un monument, un mur des lamentations, puisque les mots et ceux qui les commémorent n'ont, pour se rencontrer, que le mur des mots, ce mur qui unit les vivants et les morts<sup>274</sup>.

Le motif de la vision comme métaphore de la mémoire est exploité tout au long du roman, en contrepoint du thème de la cécité physique et métaphorique de l'Autre Grand-Père. Les expressions « fermer les yeux sur quelque chose » ou « regarder la réalité en face », également en langue russe, attestent du lien inconscient que nous faisons entre la vue et la vérité. En s'auto-énonçant comme « monument » (*pamjatnik*), comme « mur » (*stena*), qui sont des « lieux de mémoire » de l'espace public, le texte

---

<sup>272</sup> QBU, « Le major Tchouvachov, protecteur des sciences », p. 51.

<sup>273</sup> LO, p. 149. « Ясновидец памяти – вот кем стал я во сне. », PZ, s. 135. La formule fait penser à l'expression de Dimitri Merejkovski qui voit en Tolstoï un « visionnaire de la chair » (*jasnovidec ploti*) et en Dostoïevski un « visionnaire de l'esprit » (*jasnovidec duha*) dans son ouvrage *Tolstoj i Dostoevskij* (1900).

<sup>274</sup> LO, p. 19. « через вновь обретенный дар зрения, ты видишь свое тело, свою память, свою судьбу как предуготовление [...] ; и этот текст – как памятник, как стена плача, если мертвым и оплакивающим негде встретиться, кроме как у стены слов – стены, соединяющей мертвых и живых. », PZ, s. 21.



affirme une fonction « patrimoniale » qui fait défaut dans la mémoire collective des camps. La référence au Mur des Lamentations (*Stena Plača*), fondation du Temple et de l'identité juive, est détournée par l'absence de majuscule et par l'article indéfini « un » dans la traduction française : le narrateur se réapproprie l'image d'un « lieu des pleurs », également lieu de rencontre entre les générations. Enfin, le poids religieux de cette expression donne au texte une aura spirituelle qui renforce l'ethos de l'auteur comme « prophète » contemporain.

Forts de leurs connaissances, les auteurs adoptent un autre ethos : celui de l'ethnologue ou du sociologue. Claude Lévi-Strauss, dans *L'Anthropologie structurale* (1958), affirme que tout système social est régi par une cohésion interne qui peut être observée : ainsi, même dans les conditions atroces du camp, aux moments où leur état physique le leur permet, Chalamov et Rossi nourrissent une forme de curiosité pour ce « tout » social, un intérêt pour les pratiques humaines et les différents langages. Leurs récits témoignent d'un sens aigu du détail, résultat d'une attitude scientifique dans la manière d'appréhender le réel, qui est compris comme un matériau à analyser. Le Goulag devient à la fois un objet d'étude et un outil dont les auteurs se servent pour analyser la réalité humaine confrontée à l'extrême, d'abord afin de survivre. Dans la recherche ethnographique, la méthode qui consiste à s'immerger pleinement dans le quotidien de la société étudiée s'appelle « observation participante » : l'ethnologue prend un rôle dans la vie sociale, les rites et les institutions, apprend la langue afin de comprendre l'autre culture sans la stéréotyper. Chez ces auteurs, l'adaptation aux rites et au langage du camp est une question de survie. Pourtant, la restitution de leurs observations dans les œuvres les place en position de scientifiques, détenteurs d'un savoir. Leur participation à l'objet décrit ne fait aucun doute, mais l'observation implique en elle-même une prise de distance : dans leurs textes, ils apparaissent à la fois comme dans le camp et hors de lui.

Dans les récits de Chalamov, le thème du Goulag en tant que civilisation ou culture est absent. Les personnages décrits peuvent être divisés en trois catégories sociales : victimes, bourreaux et truands. Chalamov relève la productivité linguistique des truands, en meilleure santé que les autres détenus :

Lorsqu'il est impossible d'exprimer un sentiment, un événement ou un concept nouveau dans le langage humain ordinaire, on voit naître un mot neuf, emprunté à la langue des truands qui sont les arbitres de la mode et du bon goût dans

l'Extrême-Nord<sup>275</sup>.

Rossi fait le même constat que Chalamov et s'enthousiasme pour ce type de créations sémantiques :

Tous ces voyous ou ces détenus du petit peuple russe avec lesquels j'avais été mélangé parlaient une langue vraiment pittoresque, avec des expressions imagées et amusantes dans le style de "C'est utile comme un réveil-matin a un vagin". Ces expressions m'avaient fait rire et tellement fasciné, malgré le contexte, que j'avais cherché tout de suite à les emmagasiner dans ma mémoire puisque dans les débuts il était impossible de prendre et de garder la moindre note. [...] J'étais convaincu que tout ce matériel me servirait un jour<sup>276</sup>.

Rossi poursuit en fait un travail qui a été esquissé par Soljenitsyne. Dans le troisième volume de l'*Archipel du Goulag*, le chapitre « Le Zek en tant que nation », qui a pour sous-titre « Étude ethnographique de Candide Candidytch », démontre que les détenus des camps soviétiques forment une civilisation à part entière et que leur langue est, à ce titre, digne d'intérêt : « La langue des indigènes de l'Archipel, à moins d'apprentissage spécial, est tout aussi incompréhensible à l'homme du dehors que peut l'être n'importe quelle langue étrangère<sup>277</sup> ». Il cite quelques-unes des expressions qui constituent l'argot des camps. Rossi pousse plus avant le travail esquissé par Soljenitsyne en développant l'« étude » de cette civilisation sous l'angle linguistique. Il se montre attentif dans son *Manuel* à la culture spécifique du camp qui s'exprime notamment à travers sa terminologie. En dehors des termes issus de l'administration, c'est surtout ceux issus du jargon criminel qui sont recensés. De nombreuses notices comportent les catégories « Expressions idiomatiques », « Dictons », « Argot », « Remarque linguistique », la version russe de l'ouvrage étant beaucoup plus complète de ce point de vue. Naturellement, comme le souligne l'auteur, il ne s'agit pas uniquement d'une distraction :

Avec le temps, je me suis rendu compte que l'aspect linguistique recouvrait beaucoup d'autres problèmes tout aussi importants. Des problèmes sociaux, historiques, politiques. Que finalement l'enjeu était la condition humaine tout

---

<sup>275</sup> RDK, « Le procureur vert », p. 757. « В тех случаях, когда выразить новое событие, чувство, понятие обычными человеческими словами нельзя – рождается новое слово, заимствованное из языка блатарей – законодателей мод и вкусов Дальнего Севера. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 576.

<sup>276</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français*, op. cit., p. 439.

<sup>277</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 2, op. cit., p. 378.

entière des prisonniers dans ce système<sup>278</sup>.

La plupart des récits et chroniques rapportent le sort de victimes en restant extérieurs : Rossi évoque la vie brisée par le camp de « Albinas », « Dorji », « Le komsomol chinois », Chalamov celle de Glebod et Bagretsov dans « La Nuit », Potachnikov dans « Les charpentiers », Dougaïev dans « Tâche individuelle ». Chalamov, toutefois, va plus loin que Rossi lorsqu'il décrit minutieusement l'état moral et physiologique du détenu en s'appuyant sur sa propre expérience. Les deux premiers cahiers *Récits de la Kolyma* et *Rive Gauche*, écrits dès la libération du camp dans les années 1950, sont traversés par un narrateur à bout de forces qui témoigne de ce que signifie l'agonie : « Ce n'est pas l'indifférence, mais la colère qui demeure en dernier, elle est le sentiment le plus proche des os<sup>279</sup>. » Cette connaissance du pire a inspiré à Valeri Podoroga l'expression d'« anthropologie négative » (*otricatel'naja antropologija*) concernant les *Récits* : ils rendent compte en effet « de la manière dont l'homme se détruit dans l'homme, s'efface, de la vitesse à laquelle il se transforme en une créature passive, indifférente, soumise, expirante<sup>280</sup> ». De sa connaissance de cet état intermédiaire, au plus près possible de la mort, Chalamov tire des lois sur le comportement humain. L'auteur écrit dans une lettre à Frida Vigdorova datée de 1964 :

J'observe depuis de nombreuses années les actions et les entreprises humaines qui, de banales, deviennent héroïques et inversement. Je suis un "biocourant" de cette sorte d'affaires<sup>281</sup>.

Le terme « biocourant » (*biotok*) désigne les courants électriques provenant des organes vivants : par cette réflexion, l'écrivain affirme sa volonté de connaître la nature de l'homme par une démarche scientifique (« j'observe ») et se pense également comme un instrument sensible (« je suis ») dédié à cet effet. Le courant transmet une information, l'écrivain restitue une réalité.

---

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> RDK, « Maxime », p. 517. « Не равнодушие, а злость была последним человеческим чувством – тем, которое ближе к костям. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 400.

<sup>280</sup> V. Podoroga, « Derevo mertvyh: Varlam Šalamov i vremja GULAGa. Opyt otricatel'noj antropologii » [L'arbre des morts : Varlam Chalamov et le temps du Goulag. Expérience d'anthropologie négative], *NLO*, n° 120, 2013, p. 93-224, [N.T.].

<sup>281</sup> Lettre à F. Vigdorova (25 avril 1965), *Correspondance avec Alexandre Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam*, traduit du russe par Francine Andreieff, Verdier, 1995, p. 117. « я, волею судеб, в течение многих лет слежу за человеческими делами и действиями, которые из обыкновенных превращаются в героические и наоборот. Я – биоток такого рода дел. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 365.

Concernant les bourreaux, Rossi ne néglige pas, à la Boutyrka en 1937, de discuter avec son camarade de bat-flanc, qui a fait partie de la première unité de la Tchéka après 1917. Ce « bon voisin » serviable lui raconte les détails techniques des exécutions auxquelles il a pris part<sup>282</sup>. Chez Chalamov en revanche, les bourreaux de l'administration et du pouvoir soviétique, responsables des exécutions massives ou sadiques du camp, sont décrits sans la moindre sympathie : les portraits de « L'ingénieur Kisseliov », « Ivan Fiodorovitch » ou encore Garanine dans « Comment tout a commencé » ne sont pas nuancés comme ceux de Rossi mais montrent une face uniformément sombre de l'âme humaine. Les observations de Chalamov et Rossi, en dehors de celles du détenu « cave », « crevard » ou des bourreaux de l'administration, portent beaucoup sur le monde de la pègre. Leurs témoignages concordent en tous points concernant les us et coutumes, l'« éthique » des truands et leur utilisation par l'administration du camp pour l'élimination des détenus politiques. Dans son *Manuel*, Rossi ne répertorie pas moins de douze entrées concernant la dénomination des truands<sup>283</sup>. Beaucoup d'autres sont dédiées à leur argot, leurs dictons ou leurs pratiques<sup>284</sup>. L'article « Voleur » résume l'ensemble de ces notices, le terme désignant tout type de truand indépendamment de son crime. Il y est précisé que pour le truand, tout le monde est « un gibier légitime<sup>285</sup> ». L'auteur organise son article selon les points suivants : 1. Définition, 2. La loi du Milieu, 3. Les règlements, 4. Admission des candidats. Il mime ainsi, non sans une certaine ironie, la déontologie précise d'une couche sociale fortement hiérarchisée malgré des pratiques d'une barbarie sans limites. Les aspects « culturels » sont introduits par la sous-catégorie « Folklore<sup>286</sup> », indiquant une considération pour le truand en tant qu'objet d'étude. En-dehors de ces articles spécifiques, le monde de la pègre est présent tout au long du manuel, étant donné qu'il existe une chanson ou un proverbe de truand pour chaque circonstance de l'incarcération. Si Rossi se montre le plus factuel possible dans son *Manuel*, Chalamov s'interroge également sur les origines de ce phénomène séculaire et ses prolongements

---

<sup>282</sup> QBU, « Le bourreau », p. 45-46.

<sup>283</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, articles « Ami du peuple », « Bandit », « Blatnoï », « Chienne », « Cinquante-neuf », « Cinquième », « Demi-ton », « Droit-commun », « Ourka », « Pègre », « Semi-truand » et « Voleur ».

<sup>284</sup> *Ibid.*, articles « Cartes », « Chez soi », « Claquettes », « Guerre des chiennes », « « Loi du Milieu », « Rire » et « Vache ».

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 290.

dans la société russe. En effet, ce thème traverse l'ensemble des *Récits de la Kolyma*<sup>287</sup> et Chalamov lui a consacré un cahier entier, *Essais sur le monde du crime* (1959), qui pose la question : « Mais qu'est-ce que le monde du crime<sup>288</sup> ? »

L'auteur y répond en abordant cette caste sous un angle particulier dans chaque essai. Dans « Sang de filou », l'auteur analyse la composition sociale du groupe des truands et son mode de recrutement. Les deux derniers récits du cahier, « Sergueï Essénine et le monde des voleurs » et « Comment on "édite des rômans" », indiquent le goût des truands pour les romans d'aventure et la manière dont ils satisfont ce plaisir. L'ensemble est illustré par des descriptions d'événements abominables dont l'auteur a été le témoin. Dans chacun de ces essais qui exposent ces codes et cette « déontologie », l'auteur se place du point de vue des truands pour expliquer leurs pratiques. Il montre également que les truands ne sont pas hors société, mais qu'ils en sont le produit. Le premier récit du recueil, « À propos d'une faute commise par la littérature », évoque l'attrait qu'exerce le monde des truands sur le grand public à cause des descriptions romantiques qu'en font de nombreuses œuvres littéraires russes et étrangères. Cet attrait a favorisé le développement de la caste des « Voleurs ». Pour cette raison entre autres, Chalamov remet en question la conception de l'homme formée par le christianisme et l'humanisme classique. Ce rejet, qui est représentatif du XX<sup>e</sup> siècle dans son ensemble, Boris Zav'jalov l'appelle « anthropologie critique<sup>289</sup> » (*kritičeskaja antropologija*), mais il souligne que Chalamov va plus loin en proposant une « anthropologie de l'action » (*antropologija postupka*), précisément de la résistance au mal. En effet, certains héros, notamment les hypostases qui partagent plusieurs caractéristiques avec l'auteur, sont des êtres aussi physiquement faibles qu'ils sont moralement forts. Il en est ainsi par exemple du personnage d'Andréïev dans « La quarantaine<sup>290</sup> ». Par ailleurs, une

---

<sup>287</sup> Notamment le récit « Douleur », RDK, p. 1081-1090 et *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 166-173.

<sup>288</sup> RDK, « À propos d'une faute commise par la littérature », p. 874. « Что же такое преступный мир? », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 11.

<sup>289</sup> B. Zav'jalov, « Kritičeskaja antropologija Varlama Šalamova » [L'anthropologie critique de Varlam Chalamov], in *XV Vserossijskoj naučnoj konferencii*, Vologda, Vologodskij Gosudarstvennyj Universitet, 2017, s. 196-198.

<sup>290</sup> « C'est précisément là, sur ces châlits cyclopéens, qu'Andréïev comprit qu'il valait quelque chose, qu'il pouvait avoir du respect pour lui-même. Il était encore là, vivant, et il n'avait trahi ni vendu personne, ni pendant l'instruction ni au camp. Il avait réussi à dire beaucoup de vérités, il avait réussi à tuer la peur qui était en lui. », RDK, p. 254. « Именно здесь, на этих циклопических нарах, понял Андреев, что он кое-что стоит, что он может уважать себя. Вот он здесь еще живой и никого не предал и не продал ни на следствии, ни в лагере. Ему удалось много сказать правды, ему удалось подавить в себе страх. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 208.

anthropologie religieuse en conditions extrêmes s'esquisse chez Rossi comme chez Chalamov. Tous les deux mentionnent le fait que les personnes religieuses sont les plus résistantes à la déliquescence morale engendrée par le camp. Rossi précise à l'article « Nonne » :

Les religieuses orthodoxes se distinguent dès 1917 par leur courage [...]. On trouve la même intégrité chez les religieuses catholiques ou d'autres confessions et les autres croyants que les autorités soviétiques expédient en masse au Goulag après l'occupation de la Pologne orientale et de la Lituanie en 1939<sup>291</sup>.

Il écrit encore à l'article « Bigot » : « Au début, ces individus se distinguent par leur honnêteté<sup>292</sup> », et à l'article « Sectateur, membre d'une secte » : « Les sectateurs se distinguent souvent par leur moralité ». Chalamov écrit : « J'ai pu voir que le seul groupe de gens qui résistait un tant soit peu humainement à la faim et aux injures, ce sont les religieux, les membres de sectes – presque tous – et la majorité des prêtres<sup>293</sup>. » Margarete Buber-Neumann, dans son récit *Déportée en Sibérie*, évoque deux nonnes qui lui offrent la viande de leur soupe et ne se plaignent jamais<sup>294</sup>.

Cet ethos d'anthropologue ou de sociologue tire sa source d'un savoir expérimental unique par sa profondeur et son intensité. C'est précisément cet intérêt pour autrui qui a donné à Rossi la force de se maintenir en vie, comme il le précise à propos de son premier jour en prison à la Loubianka : « j'essayais de m'abstraire de moi-même et de contempler le spectacle. Comme une expérience plutôt intéressante<sup>295</sup> ». Evguénia Guinzbourg, également détenue à la Kolyma, va dans le même sens dès les premières pages de son témoignage :

C'est cette stupeur, justement, qui m'a aidée à revenir vivante : le fait que je me suis ainsi trouvée dans la position à la fois de victime et d'observateur. [...] Un intérêt passionné pour les nouveaux aspects de la vie et de la nature humaine qui se révélaient à moi m'a aidée bien souvent à surmonter mes souffrances<sup>296</sup>.

---

<sup>291</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, op. cit., p. 185.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>293</sup> « Увидел, что единственная группа людей, которая де-ржалась хоть чуть-чуть по-человечески в голоде и надругательствах, – это религиозники – сектанты – почти все и большая часть попов. », *Čto ja videl i ponjal v lagere* [Ce que j'ai vu et compris au camp], *Sobranie sočinenij*, t. 4, op. cit., s. 625, [N.T].

<sup>294</sup> M. Buber-Neumann, *Déportée en Sibérie*, traduit de l'allemand par Anise Postel-Vinay, posface d'Albert Béguin, Paris, Éditions du Seuil, 1949.

<sup>295</sup> J. Rossi, *Jacques, le Français*, op. cit., p. 146.

<sup>296</sup> É. Guinzbourg, *Le Vertige* [1967], traduit du russe par Geneviève Johannet, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

Par l'observation et l'étude, les auteurs sortent d'un présent insupportable. Ce faisant, ils réaffirment pour eux-mêmes une humanité mise en cause par le système concentrationnaire.

Sergueï Lebedev adopte lui aussi un ethos d'ethnologue, mais son sujet d'observation est tout autre : il s'agit de l'homme soviétique, l'« homo sovieticus » qui continue à exister bien après que le régime se soit effondré. Cette expression, qui désigne ceux dont la mentalité est façonnée par les paradigmes de la société soviétique a été popularisée au début des années 1980 par l'écrivain et sociologue soviétique Alexandre Zinoviev. Elle regroupe différents traits comme l'absence d'esprit d'initiative, l'isolement de la population, l'acceptation passive de ce qui est imposé, la fuite devant toute responsabilité individuelle. Le narrateur revient, au début du récit, sur ses années d'enfance et dénonce le silence, la passivité, parfois la bêtise des adultes confinés dans leur existence étroite. Il s'exaspère de leur manière de vivre, de leur « existence de survivants qui n'en reviennent pas d'être toujours en vie et gardent leur solitude de rescapés<sup>297</sup>. » Tous les personnages rencontrés par le narrateur illustrent cette prémisse.

Au début de son voyage, sur le quai, le narrateur rencontre une dame âgée vendant des pivoines fanées. Cette vieille femme lui en rappelle une autre d'aspect tout aussi pitoyable, croisée dans le métro de Moscou, qui vendait des plantes d'intérieur dans des verres en plastiques : semblable à « une petite souris propre », elle était vêtue de vêtements complètement usés elle s'était « résignée devant Dieu<sup>298</sup>. » À la bibliothèque de la ville du Nord, la bibliothécaire déambule sans voir le narrateur, davantage préoccupée par l'arrosage de ses plantes en pots que par les besoins du lecteur : pour le narrateur, « Tout cela était triste, scolaire, myope<sup>299</sup> ». Plus loin, les anciens mineurs mutilés semblent au narrateur des débris de la mine. De chacun de ces personnages se dégage la même impression désespérante d'immobilisme et d'acceptation. Privés de personnalité et de destin, ils se sont consacrés corps et âme au pouvoir soviétique qui a englouti leurs forces. Tout chez eux semble étriqué, entravé, et tous semblent attendre mornement la fin de leur propre histoire. Ces brefs tableaux de

---

<sup>297</sup> LO, p. 64. « жить, как живут выжившие, ошеломленные тем, что уцелели, и навсегда сохранившие эту разделенность уцелевших. », PZ, s. 57.

<sup>298</sup> LO, p. 160. « В ней была безропотность перед Богом », PZ, s. 145.

<sup>299</sup> LO, p. 174. « было школьно, печально, близоруко », PZ, s. 157.

l'homme soviétique qui se prépare à son inexorable disparition rappellent ceux de Svetlana Alexievitch dans *La Fin de l'homme rouge* (2013), un recueil de témoignages qui rend compte, entre autres, du désarroi des ex-Soviétiques et de la nostalgie pour leur patrie perdue<sup>300</sup>. Face à ces créatures, le narrateur s'étonne, s'irrite et prend pitié. Il les décrit dans le détail, curieux de cette vie pauvre qui lui est à la fois étrangère et familière. Il maintient le regard distant d'un anthropologue en terre inconnue tout en affirmant son appartenance à ce monde qui n'est autre que le sien.

Cependant, l'ethos principal mobilisé par le narrateur Lebedev est celui de l'enquêteur, d'un « chercheur de traces<sup>301</sup> » qui remonterait le temps. Pour le narrateur, sa quête est identitaire, mais elle est conditionnée par une véritable investigation concernant le passé de son aïeul :

Avant d'enquêter sur le passé de l'Autre Grand-Père, je devais répondre à la question : qui es-tu toi-même ? [...] Il me fallait m'exposer à un éboulement, [...] et c'est alors seulement que je pourrais découvrir quelque chose, car je deviendrais une partie de ce que je découvrirais<sup>302</sup>.

Sans cet effort de compréhension du passé, le narrateur est condamné à rester un ersatz de lui-même hanté par son aïeul, victime, et prisonnier de lui. Dans son effort pour se connaître lui-même, il doit trouver la vérité concernant cet homme qui, tout à la fois, lui inspire répulsion et fascination.

Il insiste sur sa connivence avec le vieil homme qui le rend capable de déchiffrer des signes que nul autre ne peut voir. Un jour, il s'étonne de ce que la monstruosité intérieure du vieil homme reste dissimulée aux yeux de tous. Cette compréhension soudaine le pousse à enquêter sur la vie de l'Autre Grand-Père, mais l'enfant prend vite conscience des limites de cette entreprise : « Je voulais enquêter sur le passé de l'Autre

---

<sup>300</sup> S. Alexievitch, *La Fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 17.

<sup>301</sup> Le roman *Le chercheur de traces* de Imre Kertész (1971) présente des similarités avec *La Limite de l'oubli*. Il s'agit d'un récit d'investigation dans lequel un homme retourne dans une région où, longtemps auparavant, d'indicibles crimes ont eu lieu. Son malaise est perceptible, mais le lecteur ignore d'où il vient, de même qu'il ignore sa mission. Le personnage de K. rencontre des habitants, les interroge, comme le narrateur de Lebedev. Les sites ne sont jamais nommés. La différence est que le personnage de K. est dévoré par la culpabilité du rescapé. La déception de ce personnage face à la vacuité des lieux, qui ne lui « disent » rien, renvoie à celle dont parle le narrateur de Lebedev face aux baraques des camps.

<sup>302</sup> LO, p. 203. « Нужно было сперва ответить на вопрос, а кто ты сам, – прежде чем спрашивать о Втором деде; нужно было встать под обвал, вызвать его на себя, остаться здесь, даже мыслью не посягая избежать чего-либо – и только тогда тебе откроется что-то, потому что ты сам станешь частью того, что откроется. », PZ, s. 184.



Grand-Père, mais je savais déjà tout ce qu'il m'était possible de savoir<sup>303</sup>. » Dès lors, il s'agit pour lui d'apprendre non des faits, mais de saisir des signes. Toute la première partie du roman est consacrée à ce déchiffrement du quotidien. Même après la mort du grand-père, le narrateur voit la preuve de leur communication secrète dans son héritage : « En me léguant son logement, l'Autre Grand-Père m'adressait un message que j'étais seul à pouvoir décrypter<sup>304</sup> ». Dans cet appartement, il découvre un tiroir contenant boîte à bonbons familière de laquelle le grand-père sortait de temps en temps une sucrerie : « Cette boîte à bonbons était un signe, un signal : personne, à part nous deux, n'était au courant de ce rite<sup>305</sup>. » Devenu jeune adulte, le narrateur espère trouver des indices dans l'ancien appartement de l'Autre Grand-Père, mais la collecte d'indices s'avère bien maigre :

Cela prouvait, s'il en était besoin (les objets sont les biographes les plus impartiaux), que l'Autre Grand-Père, quel que fût son passé et quoi qu'il eût caché derrière sa cécité, avait vécu à bien des égards une vie parfaitement ordinaire<sup>306</sup>.

Le narrateur découvre de vieux objets quotidiens qui, loin de suggérer le passé concentrationnaire du vieil homme, le rendent encore plus crédible dans le personnage de voisin insignifiant qu'il s'efforçait d'incarner : cette « banalité du mal » déconcertante qui est l'objet de l'ouvrage de Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*. Dans les habitudes de l'ancien directeur de Goulag, il n'y a rien eu de spectaculaire, rien qui puisse nourrir la curiosité et la pensée. C'est sur cette base évanescence que le narrateur arrive dans la ville minière où était situé ce camp. L'ancien mineur qu'il rencontre lui pose une question concernant les raisons qui le poussent à faire des recherches sur quelqu'un de mort et oublié depuis longtemps ; le narrateur est alors forcé d'admettre la fragilité objective de son entreprise : « Je répondis que j'essayais justement de comprendre ce qui me poussait à ces recherches, et que j'en saurais plus lorsque j'aurais appris quelque chose sur lui<sup>307</sup>. » Son projet, qui consiste à

---

<sup>303</sup> LO, p. 67. « Я хотел узнать о прошлом Второго деда, но все, что мог, я уже знал », PZ, s. 59.

<sup>304</sup> LO, p. 113. « Оставляя мне в наследство свое жилье, Второй дед считал его сообщением, которого мог бы понять только я », PZ, s. 101.

<sup>305</sup> LO, p. 120. « Коробка от помадок была сигналом, знаком; никто, кроме Второго деда и меня, не знал про обычай угощения », PZ, s. 108.

<sup>306</sup> LO, p. 114. « Что ж, это лишь доказывало (вещи – самые беспристрастные биографы), что Второй дед, каким бы ни было его прошлое, чего бы он ни скрывал за слепотой, во многом прожил самую рядовую жизнь », PZ, s. 103.

<sup>307</sup> LO, p. 198-199. « Я ответил, что надеюсь понять, зачем мне он, когда что-то о нем узнаю », PZ,

chercher à comprendre ce qu'il cherche à comprendre, se présente alors comme une tautologie dont il ne peut s'extirper qu'en construisant un paradigme indiciaire.

Le roman recèle en effet la structure d'un roman policier. Cette enquête sort de l'ordinaire car il n'y a qu'un suspect, l'Autre Grand-Père, qui est en même temps le criminel, formellement identifié comme tel avant même le début de l'investigation. Les preuves sont inexistantes, elles ont été effacées par le temps, c'est pourquoi les éléments qui tiennent lieu de « preuve » sortent de l'imagination du narrateur. Le crime, au début du roman, est inconnu, de même que son mobile – à supposer qu'il y en ait un. Les victimes sont les générations de détenus disparus en réalisant un travail d'esclave. Dans une autre mesure s'y ajoutent le narrateur lui-même, héritier du poids de ce passé et de la relation empoisonnée qui le lie à son aïeul, ainsi que les générations à venir, héritières d'une mémoire amputée. L'élucidation du crime par le narrateur-détective répond à une motivation personnelle mais aussi à la vie politique, historique et sociale du pays. Le roman *La Limite de l'oubli* s'inscrit dans le genre du policier métaphysique qui délaisse la trame narrative au profit de l'analyse toujours plus poussée de la complexité humaine<sup>308</sup>. Il s'inscrit ainsi dans l'avènement d'une ère postmoderne où « la pluralité et l'indétermination du sens rendent impossible l'investigation et son dénouement<sup>309</sup> ». Dans ce type de roman policier, l'imaginaire est exacerbé et assume une fonction heuristique : la réalité du quotidien doit être décodée, un secret se niche au cœur la banalité. Finalement, le paradigme indiciaire classique est inversé puisque la résolution de l'enquête à la fin du roman est précisément ce qui, dans les romans policiers traditionnels, en est le point déclencheur : la découverte des corps, sur l'île où les détenus ont été abandonnés. Le roman métaphysique de Lebedev ne résout pas de mystère, mais il l'explore. Face à la vacuité des lieux et au silence des personnes et des objets qui l'entourent, le narrateur est contraint de créer ses propres indices par son imagination ou sa mémoire pour produire la connaissance dont il a un besoin urgent. Cette enquête sur ce qui n'est plus est aussi, au présent, une quête identitaire. Le but du narrateur n'est pas tant de collecter des informations que de faire l'expérience de

---

s. 180.

<sup>308</sup> Parmi les œuvres emblématiques du roman policier métaphysique, nous pouvons citer *Les Démons* (1872) et *Les Frères Karamazov* (1880) de Fédor Dostoïevski, *L'Homme des foules* de Edgar Allan Poe (1840), *Un Roi sans divertissement* de Jean Giono (1947), *Les Gommages* de Robbe-Grillet (1953) ou encore *Cosmos* de Witold Gombrowicz (1964).

<sup>309</sup> A. Dechêne et M. Delville (éd.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016.

différents pans de réalité, y compris de différentes « strates » temporelles, constitutifs de son identité et de l'histoire russe. Dans les œuvres postmémorielles, la recherche d'indice est une réponse face à la frustration de voir s'éloigner le passé, à l'échec qui couronne cette recherche désespérée du temps perdu.

Si les écrivains survivants parlent de ce qu'ils ont vu, appris et compris au camp, le narrateur de Lebedev parle surtout de ce qu'il a perçu et éprouvé en retournant sur les traces des camps. Les œuvres issues de l'expérience des camps empruntent aux sciences humaines (philosophie, psychologie, sociologie, ethnologie) sous plusieurs rapports, mais elles posent davantage de questions qu'elles ne donnent de réponses. Ces œuvres proposent une formulation de problèmes existentiels, non des conclusions scientifiques, même si elles en prennent le ton et l'approche. Rossi et Chalamov présentent l'homme concentrationnaire en acte. Cinquante ans plus tard, Lebedev en signale les résultats. Ses tableaux humains montrent les conséquences de la machine totalitaire sur les êtres, non au moment où ils sont en train d'être broyés par elle, comme chez Chalamov et Rossi, mais des décennies plus tard, dans l'ennui et la passivité, la décrépitude et le désespoir. Les œuvres des survivants consistent à refléter le chaos d'une expérience destructrice, celle de l'héritier, à rendre compte des tâtonnements de la pensée face au vide historiographique et ontologique qui en résulte.

Ce chapitre a permis de clarifier des différences de statuts entre l'héritier et le témoin, et ainsi de mettre en lumière les enjeux respectifs de leurs œuvres. Le narrateur de Lebedev se montre doublement affecté par le passé : il s'inscrit d'abord dans une postmémoire familiale, mais ensuite et surtout dans une postmémoire par affiliation. Différentes dans leur essence, elles sont mobilisées de manière complémentaire dans le roman. Nous avons souligné les différents sens que peut revêtir le verbe « témoigner » pour les auteurs survivants et pour le narrateur postmémoriel. Pour cela, l'étude s'est appuyée sur des recherches anglo-saxonnes considérant que la notion de témoignage est extensive, comme le montrent des notions émergentes telles que « témoin secondaire » et « témoignage de la troisième génération ». La notion de factographie est un fil qui traverse l'œuvre des survivants. Chalamov, qui veut faire état de la réalité sans

intermédiaire littéraire, a hérité pour une part de cette utopie des formalistes soviétique. Le roman de Lebedev porte lui aussi la trace de cette tentation factographique, qui prend la forme non d'une transcription des faits, mais d'un enregistrement des objets résiduels du passé, souvenirs et sensations. Finalement, l'attention prêtée aux figures du témoin et de l'héritier a permis de mettre en évidence la place que se donne chaque auteur dans son texte. L'ethos mobilisé par les survivants, celui d'ethnologue de la civilisation concentrationnaire, est redirigé par Lebedev vers la civilisation post-soviétique. Cependant, le narrateur de *La Limite de l'oubli* manifeste avant tout en ethos d'enquêteur, de chercheur de traces. Depuis la place qu'ils occupent respectivement, témoin et héritier sont confrontés aux limites du langage.

## **Chapitre II. La recherche d'une nouvelle langue**

L'œuvre de Rossi porte la trace d'une impuissance du langage pour une raison strictement linguistique. En revanche, l'œuvre de Chalamov contient une réflexion à l'égard de la part indicible du réel. Pour le protagoniste de Lebedev, l'imagination et la créativité linguistique viennent suppléer le silence et l'oubli. Chez les auteurs russes, les limites du langage font à la fois l'objet d'un discours théorique et d'une mise en scène métatextuelle qu'il revient au lecteur de déchiffrer. Les trois écrivains détournent ces difficultés en mêlant des recherches stylistiques et graphiques dans leurs textes. Nous verrons le rôle qu'y joue la photographie en tant que processus et en tant qu'objet. Chalamov associe l'écriture testimoniale au cinéma ou à la photographie. Pour Rossi, cette analogie s'accompagne de dessins donnant littéralement à voir le camp. Dans le roman de Lebedev, l'image déborde de son cadre et envahi le réel.

### **1. Un langage qui se dérobe**

Les trois auteurs sont confrontés à la nécessité de trouver un langage adapté à leur expérience. Il s'agit de rendre compte de la réalité des camps ou de la reconstruire dans sa profondeur. Pour des raisons différentes, cette tâche est difficile à mettre en œuvre. Pour Rossi, l'élaboration du récit pose des difficultés liées non à l'objet des camps mais à son plurilinguisme. Polyglotte maîtrisant une dizaine de langues, il ne pouvait s'exprimer correctement à l'écrit dans aucune. Sa langue maternelle était le français, mais les vingt années dans les camps soviétiques sans avoir la possibilité de le parler ont vraisemblablement entamé la souplesse de la langue, ce qui explique que les notices du *Manuel* aient d'abord été écrites en russe. Le travail de rédaction en français ne pouvait s'effectuer sans intermédiaire, aussi la création s'est-elle toujours faite à deux ou trois voix, en collaboration avec Sophie Benech, Véronique Patte ou Michèle Sarde. Dans la postface du recueil, Sophie Benech explique que l'auteur parlait très bien le français mais ne l'écrivait pas correctement. Linguiste de formation, il était à même d'apprécier le style et la langue et il savait très bien à quoi il voulait aboutir, même s'il ne pouvait pas l'expliquer et

ne savait pas le faire lui-même et qu'il manifestait, en français, « une sensibilité extrême, mais passive, au style et à la langue<sup>310</sup>. » Sophie Benech rend compte de l'originalité de cette démarche dans sa postface de *Qu'elle était belle, cette utopie*. Elle précise que l'essence de sa profession, traductrice, est de traduire en français une pensée et la perception d'une expérience, rendre par le style un regard et une sensibilité au monde, « Mais cette fois, je devais le faire "directement" à partir d'un esprit, sans l'intermédiaire d'une autre langue<sup>311</sup> », ou comme elle le précise dans un entretien, un travail de traduction « du français au français<sup>312</sup> ». Ces circonstances les ont conduits à adopter une méthode de travail originale :

Nous avons deux façons de procéder : soit il avait un embryon de texte déjà écrit en français bancal et dans ce cas, ce texte nous servait de base pour travailler. Soit il me racontait son récit oralement en m'expliquant ce qu'il tenait à mettre en valeur, ou par quel biais il souhaitait aborder la scène, les personnages ou ses impressions, et je devais traduire en mots, en phrases, la façon dont il sentait et voyait les choses, après avoir essayé de comprendre le mieux possible ses intentions<sup>313</sup>.

La traductrice insiste sur l'importance des détails et anecdotes extérieurs au récit pour trouver le ton juste, mais aussi sur le lien d'estime et de proximité entre eux. Quant au texte de *Jacques, le Français*, il a été écrit avec Michèle Sarde en 1999 à partir d'entretiens enregistrés sur cassettes. Le récit a été construit sur la base d'un dialogue, comme le précise la collaboratrice qui borne son rôle à celui d'interlocuteur et de narrateur, sans toutefois renier sa participation émotionnelle : « Dans cette tragédie, qui met en jeu une catharsis avec ses mécanismes de terreur et de pitié, je m'identifierai tour à tour au chœur et au public<sup>314</sup>. » Ainsi, l'effet de « voix au pluriel » du témoin est amplifié lorsque l'on se penche sur la fabrication collaborative de l'œuvre, qui entre en résonance avec les convictions communistes du jeune Jacques.

Pour Chalamov, l'élaboration du récit est problématique du point de vue technique, concernant sa capacité à exprimer le vécu. Dans le récit « La cravate » (1960), l'auteur s'interroge sur la possibilité de raconter une histoire qui soit vraiment conforme à ce dont il a été témoin :

---

<sup>310</sup> QBU, postface de Sophie Benech, p. 195.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>312</sup> Voir entretien avec Sophie Benech, annexe, art.cit.

<sup>313</sup> QBU, postface de Sophie Benech, p. 196.

<sup>314</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français, op. cit.*, « Rencontre », p. 17.

Comment raconter l'histoire de cette maudite cravate ? C'est une vérité d'un genre particulier, c'est la vérité du réel. Mais ce n'est pas un essai, c'est un récit. Comment pourrais-je en faire quelque chose qui serait la prose de demain<sup>315</sup> [...] ?

Pour Rossi, ce qu'il a à dire est clair, mais pour Chalamov le problème se pose au cœur même de l'événement et dans sa transcription : il faut créer une prose nouvelle, un style spécifique pour reconstituer le camp. Cependant, la réalité du vécu demeure lointaine, comme le souligne Luba Jurgenson :

Dans la littérature des camps, l'image est représentée comme captée au moment même de son surgissement, n'ayant fait l'objet d'aucune élaboration. Or c'est précisément dans cette non-élaboration que se manifeste l'intrusion du littéraire : la simultanéité est une création obtenue dans le but de superposer deux éléments physiquement incompatibles : la perception du réel des camps et sa mise en paroles. Cette dernière est nécessairement ultérieure, donc séparée de la réalité des camps par un temps physique et psychique, durant lequel le corps du témoin s'est reconstitué et a perdu les sensations du camp, tandis que son psychisme a pu élaborer un récit, une chronologie. Or, cette distance [...] est précisément ce qui, dans le récit, est mis entre parenthèses et présenté comme inexistant<sup>316</sup>.

Les écritures du Goulag sont l'histoire de cette recherche d'un équilibre entre « perception du réel » et « mise en parole », de cette tension entre désir d'immédiateté et nécessité de l'élaboration. Ce problème se pose dans la littérature en général, mais dans les récits sur le camp il apparaît de manière plus condensée et urgente. L'autre problème qui se pose est que pour être conforme à l'expérience vécue, le vocabulaire de l'écrivain devrait être aussi pauvre que celui du détenu. Dans le récit « Maxime », Chalamov fait le décompte du lexique qui lui restait en tant que « crevard » : « je me contentais d'une vingtaine de mots depuis bien des années. La moitié en était des jurons<sup>317</sup>. » Faire un récit avec si peu de mots aurait été plus conforme à la réalité, mais illisible. Il ne reste d'autre choix que d'utiliser les ressources d'un langage ordinaire pour parler de l'inhumain. Le style sobre et minimaliste de Chalamov est le résultat d'une sélection minutieuse des faits et des détails. L'auteur a souvent souligné la fécondité de son processus de création, l'abondance du matériel fourni par sa mémoire. Dans le récit

---

<sup>315</sup> RDK, « La cravate », p. 155. « Как рассказать об этом проклятом галстуке? Это правда особого рода, это правда действительности. Но это не очерк, а рассказ. Как мне сделать его вещью прозы будущего [...]. », t. 1, *op. cit.*, s. 137.

<sup>316</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>317</sup> RDK, « Maxime », p. 522. « двумя десятками слов обходился я не первый год. Половина из этих слов была ругательствами. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 403.

« Cherry Brandy » (1958), il écrit à propos du poète mourant qu'il a aussi été : « Il n'était pas besoin de chercher. Il fallait simplement sélectionner<sup>318</sup> ». Plus de quinze ans plus tard, en 1965, il écrit dans un essai : « la mémoire conserve des milliers de variantes de réponses et il ne me reste qu'à choisir et mettre sur le papier celle qui convient<sup>319</sup>. » L'écriture est réprimée, concentrée, dans un mouvement inverse à celui de Soljenitsyne.

Dans le roman de Lebedev, le langage empêché prend une dimension métaphorique. L'impossibilité de mettre des mots sur les événements et donc, d'en élaborer la mémoire, se traduit par des troubles physiologiques du langage chez les personnages. Plusieurs, dans le roman, s'efforcent de parler mais ne prononcent qu'un discours inintelligible. Avant son voyage, le narrateur fait un rêve dans lequel il voit les passagers d'un train se faire arrêter. Le petit garçon pionnier qui devait réciter le discours de bienvenue n'y parvient pas : « Les rimes trébuchaient, il en avala la moitié<sup>320</sup>. » Les mots se matérialisent, ils sont comme de la nourriture qui « ne passe pas ». À l'intérieur de ce rêve symbolique, le narrateur comprend que toute production artistique est impossible dans la mesure où les événements ont eu lieu sans être reconnus comme tragédie. Arrivé dans la ville du Nord, le narrateur remarque que tout le monde boit. Le langage désarticulé et vulgaire des ivrognes coïncide avec la réalité qui s'offre à ses yeux :

Ce n'étaient pas seulement les liens entre les mots qui se défaisaient, c'était l'alphabet en tant que tel, les hommes vociféraient, mugissaient des voyelles, des bribes de sons. La dissolution de la conscience que l'on entendait dans ces sonorités atteignait des sommets. Tout se concluait par un silence ultime, définitif<sup>321</sup>.

Cette description de la désagrégation du langage rappelle une scène du récit de Robert Antelme sur son expérience de détention dans un camp nazi, dans laquelle le bourreau insulte un prisonnier particulièrement faible :

---

<sup>318</sup> RDK, « Cherry-Brandy », p. 104. « Искать ничего не приходилось. Приходилось только отбрасывать. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 103.

<sup>319</sup> RDK, « La cravate », p. 155. « Как рассказать об этом проклятом галстуке? Это правда особого рода, это правда действительности. Но это не очерк, а рассказ. Как мне сделать его вещью прозы будущего [...] », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 137.

<sup>320</sup> LO, p. 143. « однако и рифмованная речевка запнулась, чтец будто проглотил половину текста. », PZ, s. 129.

<sup>321</sup> LO, p. 188. « распадалась не связь слов – распадался сам алфавит, и человек орал, мычал гласными, ключьями звуков; явленный в этих звуках распад сознания достигал пика. А затем над городом устанавливалась конечная, последняя тишина. », PZ, s. 171.



Fange, mollesse du langage. Des bouches d'où ne sortait plus rien d'ordonné ni d'assez fort pour rester. C'était un tissu mou qui s'effiloçait. Les phrases se suivaient, se contredisaient, exprimaient une certaine éructation de la misère ; une bile de mots [...]. L'Enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomé à égalité comme dans un dégueuli d'ivrogne<sup>322</sup>.

Dans les deux cas, les locuteurs n'assument pas de responsabilité par rapport à leur propre langage. Les mots s'échappent en manifestant la déliquescence morale de l'individu. Lors de son voyage en train, le narrateur de Lebedev profite d'un arrêt pour sortir et, observant les marchands attroupés sur le quai, il transcrit leur mode d'expression :

Pââtéàlaviaaande, pââtéàlaviaaande, bièrefraîche, bièrefraîche, du poissonpoissonpoisson, du laitfermentéééé, allonzy pour le laitfermentéééé, des fraaambouaaases, des paaatatepaaatates, des chipschipschips, de l'ooooominérale: des dizaines de fourchelanges commerciales, des commercelangues fourchues, tout ça en courant, vite, vite, dépêchezvousvous-n'êtespastoutseul, passetonsac, aveclebocalc'estpluscher, en avalant les sonorités comme s'ils étaient affamés<sup>323</sup>.

La transcription phonétique, le collage des mots indéfiniment répétés et s'agglutinant en une onomatopée, les néologismes sont autant d'innovations stylistiques qui illustrent un brouhaha commercial typique en Russie. L'analogie de ce langage « avalé » avec la faim suggère que le sens en est peut-être littéral : ces femmes âgées qui vendent leurs productions sont en général les plus démunies. Dans la suite du récit, le narrateur imagine leurs habitats misérables. Ce brouillage discursif qui donne un aspect « pittoresque » à la scène traduirait en fait une carence des nécessités vitales que sont le langage et la nourriture. À la fin de son voyage, lorsqu'il rencontre les trois vieillards, derniers habitants d'un village de déportés, le narrateur peine à comprendre leurs paroles : « Les sonorités adhéraient mal les unes aux autres, portaient dans tous les sens, pendouillaient, désarticulées, tel un bouton à demi arraché<sup>324</sup> ». Il semble au narrateur que leurs voix se superposent à d'autres plus anciennes, et que des morts réincarnés pourraient parler ainsi.

---

<sup>322</sup> R. Antelme, *L'Espèce humaine*, édition revue et corrigée, Gallimard, 1957, p. 141.

<sup>323</sup> LO, p. 157. « перошкии, перошкии, пивоходное, пивоходное, рыбка, рыбка, рыбка, кефирчи, комукефирчи, малина, малина, картошечкавареная, картошечкавареная, чипсы, чипсы, чипсы, водаминеральная, водаминеральная – десятки торговых скороговорок, скорговых тороговорок, все на бегу, быстро-быстро, незадерживайте-мужчина, подставляйпакет, сбанкойдороже, сбанкойдороже, – сглатывая буквы, словно от голода. », PZ, s. 143.

<sup>324</sup> LO, p. 287. « звуки неплотно прилегали друг к другу, сцеплялись вкривь и вкось, болтались, как олуоторванная пуговица в прорези. », PZ, s. 260.

Les problèmes de langage affectent également le narrateur lui-même. Au début du récit, il raconte comment un accident de poussette dans sa petite enfance a nécessité plus tard une correction dentaire, rendant problématique le développement naturel du langage :

La douleur a déformé, emprisonné la parole à l'instar d'un grillage à travers lequel chaque mot se frayait péniblement un chemin [...]. Les mots non prononcés, les mots qui n'avaient pas résonné à l'époque, s'accumulaient en toi<sup>325</sup>.

Le narrateur développe une relation particulière aux mots en raison même de ce défaut d'élocution (*kosnojazyčie*). Autour et à l'intérieur de lui, tout évoque la parole en destruction. Ces problèmes d'élocution matérialisent le silence sur les camps.

Lebedev met en scène l'échec du langage dans le texte même. À cet égard, sa démarche littéraire converge avec celle de l'auteur des *Récits de la Kolyma*, comme le souligne Luba Jurgenson : « Comme Chalamov, Lebedev pose une question fondamentale : dans quelle langue parler de cela<sup>326</sup> ? » Cette question est celle que pose le courant moderniste russe. Dans ses carnets, en 1974, Chalamov écrit :

Je suis l'héritier direct du modernisme, d'Andreï Biély et d'Alexeï Remizov. Je n'ai pas appris avec Tolstoï mais avec Biély et dans n'importe lequel de mes récits il y a des traces de cet apprentissage. Avec Pasternak, Ehrenbourg et Mandelstam, je pouvais discuter facilement, parce qu'ils comprennent de quoi il s'agit. Quant à Soljenitsyne, je vois qu'il ne comprend tout simplement pas<sup>327</sup>.

Chalamov insiste sur sa distance par rapport à la littérature russe humaniste du XIX<sup>e</sup> siècle (bien que par ailleurs, il souligne son admiration pour Dostoïevski, par exemple) et revendique son appartenance au modernisme du début du XX<sup>e</sup> siècle. Comme il le souligne un peu plus loin, cet héritage moderniste se manifeste dans sa prose par la multiplicité des plans (*mnogoplanovost'*) et l'importance du symbolique (*simvoličnost'*). Lebedev est donc aussi, à travers Chalamov, héritier de tous ces auteurs qui questionnent les limites du langage et expérimentent de nouvelles formes.

---

<sup>325</sup> LO, p. 22. « боль, исковеркавшую, парализовавшую речь, будто любое слово протискивалось через прутья ее решетки [...]. Не выговоренные, не прозвучавшие тогда, когда их хотелось произнести, слова накапливались в тебе », PZ, s. 18.

<sup>326</sup> Voir entretien avec Luba Jurgenson, annexe, art. cit.

<sup>327</sup> « Я – прямой наследник русского модернизма – Белого и Ремизова. Я учился не у Толстого, а у Белого, и в любом моем рассказе есть следы этой учебы. С Пастернаком, Эренбургом, с Мандельштам мне было легко говорить потому, что они хорошо понимали, в чем тут дело. А с таким лицом, как Солженицын, я вижу, что он просто не понимает, о чем идет речь. », *Sobranie sočinenij*, t. 5, op. cit, s. 322.

Ces expérimentations sont liées à la nature même de l'expérience concentrationnaire. Le réel du camp, souligne Luba Jurgenson, est à lui seul un langage matériel<sup>328</sup>. Ses objets (la soupe, la pelle, les latrines, la cuisine, le pain...) en sont des fragments. Les mots utilisés pour les désigner sont des « traductions » de ces réalités vers la langue du lecteur : « le mot apparaît comme une émanation de l'objet, qu'il continue à désigner avec une intensité extrême. [...] Dans le langage des camps, le mot est alourdi de la matérialité de l'objet auquel il réfère<sup>329</sup>. » C'est aussi ce que montre Rossi en organisant son témoignage par notices, en unités de sens.

La question du langage pose la question du silence. Certains passages des récits de Chalamov montrent que le langage est impossible pour une raison strictement physiologique. Dans « Les dominos », le narrateur mourant, arrivé à l'hôpital, n'arrive plus à émettre le moindre son :

Je clignai des yeux pour dire oui. J'économisais mes forces. J'articulais chaque mot lentement et avec difficulté : on aurait dit la traduction d'une langue étrangère. J'avais tout oublié<sup>330</sup>.

Le mutisme dans ce récit celui l'homme à l'agonie. Dans *La Limite de l'oubli*, il est aussi question de silence, mais c'est celui du déni. Le mensonge par omission dans lequel vivent le narrateur et sa famille affecte aussi l'ensemble de la société post-soviétique. Comme Chalamov, Lebedev considère les mots comme une concrétion du réel. La métaphore est l'outil par lequel il développe et explicite cette intuition. Les mots sont perçus par le narrateur comme une matérialité, ils ont leur poids, leur texture propre. Aussi, leur absence est palpable : quand ils ne sont pas là, il manque une « épaisseur » de la réalité. Il est impossible pour l'enfant de questionner l'Autre Grand-Père sur son passé parce que le tabou qui l'entoure est si fort que cette incapacité est ressentie comme une loi de la physique : « les mots se seraient perdus dans l'air<sup>331</sup> ». Élisabeth Gessat-Anstett écrit, dans le cadre de son étude de terrain concernant la mémoire russe du passé soviétique à Mologa, dans les années 1990 :

J'ai dû faire [...] le constat de la prégnance de silences persistants, et d'une

---

<sup>328</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 153.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>330</sup> RDK, « Les dominos », p. 186-187. « Я показал глазами – “мог”. Я берег силы. Слова выговаривались медленно и трудно – это было вроде перевода с иностранного языка. Я все забыл. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 159.

<sup>331</sup> LO, p. 27. « звук не встретил бы воздуха », PZ, s. 23.

véritable gêne à évoquer le passé soviétique. L'inconfort était révélé par les façons de (ne pas) dire/écrire – notamment par un usage abondant de périphrases et de formules convenues – que par ce qui n'est évoqué que très rarement ou de façon très réticente : le stalinisme (le terme lui-même n'était pas employé par mes interlocuteurs), la violence de l'État et le fonctionnement du système concentrationnaire et, de façon plus générale, l'expérience totalitaire et ses traces<sup>332</sup>.

La période sur laquelle portent ces observations correspond à celle du roman de Lebedev. Le personnage se heurte au silence de ses proches dans la banlieue moscovite où il grandit, puis au silence des habitants de la ville du Nord où il cherche les traces de l'Autre Grand-Père. La souffrance est trop forte pour faire l'objet d'un récit. Pour surmonter le silence, pour franchir la « limite de l'oubli » dans un sens, puis dans l'autre, le narrateur déconstruit méthodiquement le langage. Cela s'exprime en particulier par le chancellement de la nomination, qui affecte tout l'environnement.

Le roman ne comporte quasiment aucun nom propre<sup>333</sup>. Les deux personnages principaux du roman de Lebedev, le narrateur et son grand-père de substitution, ne sont jamais appelés par leur nom. Le narrateur souligne :

L'Autre Grand-Père était le seul nom possible. [...] Tu l'appelais par son prénom, mais ces sonorités ne créaient aucun lien, aucune proximité entre vous : on eût dit qu'il s'agissait d'un chiffre, d'une donnée anonyme. "L'Autre Grand-Père", en revanche, correspondait à tes sensations<sup>334</sup>.

Cette dénomination n'est pas même un surnom, mais un indice de filiation qui manifeste, en même temps, une absence : « L'Autre », c'est celui qui n'est pas le bon, pas le vrai grand-père. Ce nom porte la marque d'une imposture dès le départ : le pseudo-lien de parenté est annulé en même temps qu'il est annoncé. Même le prénom ne remplit pas sa fonction puisqu'il est, paradoxalement, une « donnée anonyme » (*anonimnoe čislitel'noe*). En l'absence d'une adéquation entre le nom et

---

<sup>332</sup> É. Anstett, *Une Atlantide russe, op. cit.*, p. 29.

<sup>333</sup> En dehors des références culturelles et historiques, les noms propres sont au nombre de deux : celui du couple Bessmertny et celui de Semion Vikentievitch. Le premier, qui signifie « immortel » en russe, est inscrit sur la tombe voisine de celle de l'Autre Grand-Père : l'ironie de la situation n'échappe pas au narrateur, quoiqu'il ne le commente pas. Le second est le nom de l'ami et collègue de l'Autre Grand-Père, chef du peloton d'exécution au camp, que le narrateur finit par retrouver. L'une des significations du prénom Semion, d'origine hébraïque, est « celui qui écoute », ce qui correspond à la sensation du narrateur d'être surveillé en permanence par son grand-père adoptif. Quant au nom de famille, il est l'équivalent russe de « Victor » et signifie « le vainqueur ». Le personnage, malgré sa maladie et sa sénilité, menace le narrateur et continue à irradier une force mauvaise que son nom confirme.

<sup>334</sup> LO, p. 24. « Второй дед – только так; [...] ты зовешь человека по имени, но звук этого имени не порождает между вами никакой сцепки, никакой близости; анонимное числительное – Второй дед – отвечало действительно твоему ощущению. », PZ, s. 20.

l'être, le narrateur ne peut utiliser le nom, il est contraint de lui trouver un substitut. Le subterfuge linguistique du pseudonyme efface l'humanité du personnage et contribue à en faire un étranger distant et inquiétant, y compris aux yeux du lecteur. L'anonymat le suit jusqu'à la fin : lorsque la famille se rend sur la tombe de l'Autre Grand-Père après son enterrement, elle n'y trouve qu'une « couronne sans inscription<sup>335</sup> ». Même lorsque les noms sont prononcés, ils ne sont pas rapportés par le narrateur : « l'Autre Grand-Père cita deux noms et je compris qu'il avait été marié et avait perdu un fils en bas âge<sup>336</sup> », et cette exclusion accentue encore la distance par rapport au vieil homme. Le narrateur ne se présente pas et n'est jamais nommé par d'autres personnages : il semble ne pas pouvoir exister en tant qu'individu. Cet anonymat correspond justement à son projet, car le narrateur se pense comme le représentant de sa génération et de son époque. Cette prise de parole au nom de la communauté se fait au prix d'un effacement de l'individualité. Comme le Cratyle de Platon, le narrateur estime que le nom correspond à la chose, c'est pourquoi l'absence de nomination indique une impuissance des hommes à être. Cependant, les personnages ne sont pas les seuls à être affectés par la dénomination : les objets sont, eux aussi, victimes d'un effacement définitif.

Lorsque le narrateur se rend dans la bibliothèque de la ville du correspondant, il constate que les ouvrages ont perdu leur titre :

Même les vieux livres [...] semblaient des vagabonds ayant perdu toute estime de soi et qui, oublieux des noms marqués sur leur couverture, s'offraient en lecture au premier venu. [...] La sensation de leur valeur s'était évaporée<sup>337</sup>.

L'absence de titre est perçue par le narrateur comme une perte de dignité, dont il prête la responsabilité aux livres eux-mêmes, « oublieux » (*ne pomnjašie*). Sans titre, le livre est comme privé de contenu : le nom apparaît donc comme le garant d'une certaine valeur de l'être. La dé-nomination des objets atteint son apogée à la fin du roman, lorsque le narrateur cherche l'île des prisonniers dans la toundra : au bord du fleuve, il voit des vieux bateaux dont les noms ont été effacés :

---

<sup>335</sup> LO, p. 91. « траурный венок без надписи. », PZ, s. 82.

<sup>336</sup> LO, p. 215. « Второй дед назвал два имени, и я понял, что у него была жена и был сын, умерший в раннем детстве », PZ, s. 195.

<sup>337</sup> LO, p. 175. « Даже старинные книги [...] казались опустившимися бродяжками, уже не помнящими имени на обложке, любому дающимся в руки, любому позволяющими себя читать. [...] Ощущение ценности книги улетучилось из них. », PZ, s. 228.

“Le Kom...omol”, “Le Min...ur”, “Le Galib...t”, “Le Garde-fron...ères pol...ire”, “Cap...taine P...assolov”, “Le Comba...ant”, lisait-on sur la coque des navires, comme si leurs noms avaient été communiqués en alphabet morse et mal captés<sup>338</sup>.

L’effacement naturel de la matière devient significatif sur le plan symbolique puisque ces noms renvoient à une époque révolue : chacun réfère à des héros soviétiques ou mythologiques et exaltent des valeurs guerrières chères à la propagande communiste. Le lecteur, invité à reconstituer les noms perdus entre les points de suspension, est mis à contribution dans une forme de jeu métalittéraire. Paradoxalement, l’effacement n’est pas total : il subsiste juste assez de traces pour permettre de reconnaître le nom, dont l’existence persiste sous une forme fantomatique, à l’instar du passé. Ainsi, la dé-nomination n’épargne rien de ce qui constitue le monde des vivants. Elle affecte des objets variés, comme si le « virus de l’oubli » se propageait à travers tout ce qu’il rencontrait. Toutefois, pour l’auteur géologue, c’est dans les noms des lieux que la perte du langage est la plus sensible.

Dans le roman, les lieux sont nommés de manière trompeuse. Le nom de la ville dans laquelle il cherche le collègue de l’Autre Grand-Père « semblait absurde, une collection de sonorités fortuites dont les habitants s’étaient accommodés, se sentant appartenir à cet Abracadabrovsk<sup>339</sup>. » Le narrateur dénonce le caractère arbitraire de ce toponyme et de la fondation de cette ville, qui n’est liée ni à l’histoire ni à la géographie, mais à une volonté d’exploiter les ressources naturelles. La ville est née dans l’urgence et la douleur du travail forcé, elle a été peuplée principalement de populations détenues ou déplacées. Elle est apparue comme un tour de passe-passe, aussi rapidement qu’avec la formule performative « abracadabra » qui fait apparaître ou disparaître des objets. La pratique du changement de toponyme pour effacer le passé était courante au moment de l’édification de l’URSS et après son effondrement. Dans cette ville, la rue des Kolhozes-Rouges indiquée dans la lettre n’existe plus. La confusion est d’autant plus grande qu’un grand nombre de rues contiennent le mot « rouge » : rue de l’Armée-Rouge, des Partisans-Rouges, du Phare-Rouge, des Aubes-Rouges, et ainsi de suite. En lisant le nom de ces rues, le

---

<sup>338</sup> LO, p. 277. « “...омсом...лец”, “Ша...тер”, “Горня...”, “Пограничн Запол...рья”, “Кап...тан П...асолов”, “Бое...” – читалось на болтах, словно названия передавали морзянкой при плохой связи. », PZ, s. 252.

<sup>339</sup> LO, p. 173. « [Имя] оказывалось бессмыслицей, случайным набором букв, с которым люди, однако, сжились и числили себя горожанами какого-то Абракадабр-ска. », PZ, s. 157.

narrateur mesure la profondeur et la force de la propagande soviétique, fondée sur le travestissement du langage dans tous les aspects de la vie, puis il comprend que la rue a simplement changé de nom depuis l'époque de la lettre :

Ici, le passé de la ville avait été effacé. [...] L'époque permettait alors de débaptiser [les rues] : les Kolkhozes-Rouges, qui sentaient la paille et le fumier, avaient laissé place à la rue Radieuse. Les toponymes permettaient de juger de la relation au passé<sup>340</sup>.

Le changement de nom traduit la volonté de changer d'identité. Soumis comme n'importe quel objet aux aléas de l'histoire, les toponymes sont des témoins fiables de l'évolution des temps. Dans le récit enchâssé de la fin du roman, il est question d'un radio dans une station polaire sur une île boréale, à l'époque où ces îles étaient baptisées arbitrairement pour célébrer tout et n'importe quoi :

Les réalités des temps nouveaux étaient portées sur la carte, c'est ainsi qu'apparurent les îles Bolchevik, Pionnier, Komsomol, l'île de la Révolution-d'Octobre<sup>341</sup>.

Le nom donné arbitrairement à la chose est intégré comme une réalité et influe sur la relation que les hommes ont avec elle. En revanche, comme le souligne le narrateur, l'effacement du passé n'est pas total : il subsiste en effet, à l'intérieur de ces toponymes factices, une impression de tricherie dont il n'est pas dupe. Les personnages, objets et lieux du roman souffrent d'une absence de nomination, ou bien leurs noms sont sujets à des omissions, des déformations et des imprécisions qui suggèrent leur anéantissement.

Ainsi, la mise en parole de l'expérience concentrationnaire pose un problème d'ordre linguistique et technique pour Rossi et Chalamov, tandis que la traduction contemporaine du silence post-soviétique emprunte des canaux symboliques pour le narrateur Lebedev. Cette mise en évidence typographique, presque plastique, des limites du langage chez Lebedev, apparaît comme la formulation contemporaine d'un indicible qui porte non plus sur l'expérience concentrationnaire en soi, comme chez Chalamov, mais sur ses effets dans la vie quotidienne post-soviétique. La littérature testimoniale

---

<sup>340</sup> LO, p. 181. « Для этого места городского прошлого не существовало [...] и времена уже были те, когда можно было сменить название с соломенной и навозной Красноколхозной на Радужную. Собственно, по смене названий и можно было судить об отношении к прошлому. », PZ, s. 164.

<sup>341</sup> LO, p. 312. « На карту наносились реалии нового времени – возникали острова Большевик, Пионер, Комсомолец, остров Октябрьской революции. », PZ, s. 283.

repose en partie sur cette défiance paradoxale vis-à-vis de l'écriture et sur une confiance interpolée à l'égard des images. En effet, dans les œuvres du corpus, la recherche d'un langage adéquat pour témoigner s'accompagne de recherches graphiques et picturales.

## 2. La dimension graphique du témoignage

Nombre d'œuvres de la littérature testimoniale tendent à soustraire du texte toute trace d'élaboration littéraire au profit de la mise en images du réel, comme le remarquent Paul Bernard-Nouraud et Luba Jurgenson dans *Témoigner par l'image*<sup>342</sup>. L'image semble alors rendue sans élaboration, sous la forme d'une « impression » au sens propre et au figuré, pour faire affleurer la part d'incommunicable de l'expérience concentrationnaire tout en la dépassant<sup>343</sup>. Cela explique, selon eux, que « la littérature des camps tende paradoxalement à rechercher son effet dans le registre visuel, en tout cas qu'elle cherche une forme de suspens dont l'image serait porteuse<sup>344</sup>. » Ce registre visuel est présent sous forme textuelle et picturale. Dans l'écriture même, le geste factographique de Chalamov et celui, graphique, de Rossi, rapprochent le texte de la photographie ou du cinéma documentaire. D'un autre côté, de véritables photographies et dessins peuvent être insérés dans les textes, les accompagner, ou constituer des témoignages à part entière chez d'autres survivants. Comment comprendre cette interpénétration entre texte et image dans les récits de témoins ? Que fait Lebedev de ces images qui lui sont transmises par la littérature et comment les réinvestit-il dans sa perspective postmémorielle ?

Le thème du dessin surgit dans certains récits sur les camps, indiquant une attention particulière au monde comme matériau plastique. Le premier récit de Chalamov « Sur la neige » (1956) décrit le travail des détenus qui doivent tracer une route en l'absence d'équipement, enfonçant leurs pas dans la neige profonde. La première phrase du récit : « Comment trace-t-on une route à travers la neige vierge<sup>345</sup> ? » et la dernière : « Quant aux tracteurs et aux chevaux, ils ne sont pas

---

<sup>342</sup> P. Bernard-Nouraud, L. Jurgenson (dir.), introduction à *Témoigner par l'image*, Paris, Pétra, collection « Usages de la mémoire », 2015, p. 14.

<sup>343</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 332-333.

<sup>344</sup> P. Bernard-Nouraud, L. Jurgenson (dir.), *Témoigner par l'image*, op. cit., *ibid.*

<sup>345</sup> RDK, « Sur la neige », p. 23. « Как топчут дорогу по снежной целине? », *Sobranie sočinenij*, t. 1,



pour les écrivains mais pour les lecteurs<sup>346</sup> », font surgir l'analogie entre l'étendue neigeuse et la page blanche, le pas et l'acte d'écriture, invitant à une relecture métaphorique du récit. Cette image est reprise par le narrateur de Lebedev qui, dans un rêve, voit les empreintes d'une colonne de détenus sous escorte, prises dans la glace d'un fleuve. Ces traces de pas sont perçues comme un signe affirmant l'existence de l'homme en un moment et un lieu inimaginables. Il écrit : « Fait et symbole à la fois – l'un renforce l'autre –, ce phénomène s'apparente à la pulsation d'un point au milieu d'une feuille de papier, celui d'un commencement<sup>347</sup> », comme un commentaire au premier récit de Chalamov. Dans « Dessins d'enfants » (1959), le narrateur cherche de la nourriture dans un tas d'ordures et y trouve un cahier d'écolier rempli de dessins à l'aquarelle. Il le parcourt et se rappelle son propre goût pour le dessin : « Moi aussi, autrefois, j'avais dessiné – c'était il y avait bien longtemps<sup>348</sup> ». Le camp y est reproduit fidèlement avec ses miradors, barbelés, soldats d'escorte et mitraillettes, la nature aussi :

Une herbe d'un vert éclatant, en une seule teinte comme sur les premiers tableaux de Matisse, et un ciel bleu outremer, frais, pur et limpide. Les couchers et levers de soleil étaient bien écarlates, mais cela ne venait pas de l'incapacité d'un enfant à trouver les demi-teintes, les nuances des couleurs, à découvrir les secrets du clair-obscur. Les combinaisons de couleurs dans le cahier d'écolier étaient une fidèle reproduction du ciel de l'Extrême-Nord, dont les couleurs sont étonnamment pures et nettes, sans demi-teintes<sup>349</sup>.

Le narrateur apprécie la qualité de la composition et la restitue dans sa description, livrant ainsi l'ekphrasis non d'un paysage, mais d'un dessin. La nature de l'Extrême-Nord est en elle-même picturale, inspirante. Pourtant, personnages et motifs des contes russes traditionnels se mêlent à ceux du camp, le seul connu par le jeune artiste, dans un terrible contraste. Le camp viole cette harmonie et, en même temps, s'inscrit naturellement dans le paysage aux yeux de l'enfant. Le texte original

---

*op. cit.*, s. 47.

<sup>346</sup> *Ibid.* « А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели. », *ibid.*

<sup>347</sup> LO, p. 131. « Это явление, имеющее двойную природу факта и символа – одно усиливает другое, – графически приближается к пульсирующей точке посреди листа, вне соседства других точек; точке начала. », PZ, s. 118.

<sup>348</sup> RDK, « Dessins d'enfant », p. 110. « И я рисовал когда-то – давно это было », KR, s. 89.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 111. « Яркая земля, однотонно-зеленая, как на картинах раннего Матисса, и синее-синее небо, свежее, чистое и ясное. Закаты и восходы были добротными алыми, и это не было детским неумением найти полутона, цветовые переходы, раскрыть секреты светотени. Сочетания красок в школьной тетради были правдивым изображением неба Дальнего Севера, краски которого необычайно чисты и ясны и не имеют полутонов. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 107.

souligne le travail artistique de représentation (*izobraženie*), tandis que le terme « reproduction » choisi par la traductrice insiste davantage sur la fidélité photographique du dessin au modèle. En effet, selon Luba Jurgenson, Chalamov dans ce récit traduit l'idée qu'« il y a toujours, dans l'appréhension de ce monde infernal, quelque chose d'un regard de l'enfant qui voit et restitue le réel comme vu pour la première fois<sup>350</sup>. » La représentation commune est mise en échec dans les récits des camps, un nouveau monde des connaissances est à construire : l'enfant, en rapportant le réel du camp sans l'intermédiaire d'un savoir, donne à l'image une authenticité absolue.

Le narrateur se rappelle ensuite une légende du Nord selon laquelle Dieu était encore enfant lorsqu'il a créé la taïga et l'a remplie de sujets naïfs et simples avant de se lasser, de tout recouvrir de neige et de partir vers le Sud. Ce récit cosmogonique rend compte de cette surprenante nature nordique que Chalamov a décrite avec amertume ou affection dans de nombreux récits et poèmes. En même temps, la légende présente le Nord comme un « brouillon » du monde réel, un lieu abandonné où Dieu lui-même ne peut ni créer, ni vivre. D'autre part, la poésie précise l'analogie esquissée dans certains récits entre la peinture et l'écriture de Chalamov. Dans le poème « Le portrait » (*Živopis'*, 1967), nous pouvons lire :

Le portrait est un conflit, un débat,  
Pas une plainte, mais un dialogue.  
Une bataille entre deux vérités,  
Un combat entre le pinceau et le vers.  
Un flux où la rime est une couleur<sup>351</sup> [...]

Il semble au départ que le poème porte sur la peinture comparée à l'écriture, et il apparaît peu à peu que le comparé devient le comparant : c'est finalement l'écriture qui est comparée à la peinture.

Certains textes de Chalamov témoignent d'une affinité particulière avec la peinture, qu'elle soit laïque ou religieuse. Dans la *Quatrième Vologda*, il mentionne les fresques impressionnantes de la Cathédrale Sainte-Sophie où son père célébrait les

---

<sup>350</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 148.

<sup>351</sup> « Портрет – это спор, диспут,  
Не жалоба, а диалог.  
Сраженье двух разных истин,  
Боренье кистей и строк.  
Потоком, где рифмы – краски [...] »,  
in *Sobranie sočinenij*, t. 3, op. cit., s. 412-413, [N.T.].

offices : « D'immenses colonnes emportaient très haut un firmament peint, et les énormes trompettes des anges angoissaient le ciel de mon enfance [...]. Les trompettes des anges cachaient le ciel tout entier<sup>352</sup> », et plus loin : « Les trompettes jaunes des anges sont si grandioses et si angoissantes qu'elles [...] font savoir d'emblée que le Jugement dernier est proche<sup>353</sup> ». Dans le même récit, il parle du peintre symboliste Mikhaïl Vroubel, dont l'œuvre a préparé la révolution dans les arts plastiques russes, et déplore sa méconnaissance de l'artiste : « Vroubel n'étais guère présent dans ma vie, ce n'est que très lentement que j'ai perçu et reconnu sa force<sup>354</sup>. » Dans une lettre de 1955, il mentionne son regret de n'avoir pas pu s'adonner à la peinture dans sa vie. C'est en connaisseur qu'il commente les œuvres de Michel-Ange, Raphaël, de Vinci, Vermeer, Rembrandt et d'autres peintres<sup>355</sup>. La découverte tardive d'une cathédrale du Kremlin en 1956 donne lieu à une description enthousiaste :

Certes, la peinture ancienne russe s'étudie esthétiquement comme n'importe quelle recherche formelle, rien de plus, mais que représente Picasso en regard de ce pourpre et de cet or, face à ces yeux perçants qui vous observent de chaque mur<sup>356</sup> ?

La sensibilité et la précision esthétique de la description suggèrent que Chalamov aurait pu, si sa vie avait été autre, s'adonner à l'histoire de l'art, peut-être dessiner lui-même. Dans son récit sur la Moscou des années 1920 qu'il a connue dans sa jeunesse, Chalamov se souvient de la fécondité des peintres d'avant-garde qu'il appréciait : « Schterenberg et Chagal et Malevitch et Kandinski, tous inventaient, tous dessinaient des formes nouvelles qu'ils proposaient au jugement des temps nouveaux<sup>357</sup>. » En cette époque d'après-révolution où les explorations plastiques et

---

<sup>352</sup> *La Quatrième Vologda*, *op. cit.*, p. 16. « Высоченные колонны уносили вверх расписное небо, огромные трубы ангелов тревожили мое детское небо [...]. Трубы ангелов закрывали все небо. », *Sobranie sočinenij*, t. 4, *op. cit.*, s. 13.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 17. Mireille Berutti souligne que Chalamov attribue la fresque à l'école de Roublev alors qu'elle a été peinte par Plehanov au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 94. « Врубеля в моей жизни было очень мало, и я очень медленно ощутил и принял его силу. », *Sobranie sočinenij*, t. 4, *op. cit.*, s. 77.

<sup>355</sup> Lettre à A. Dobrovolski (13 août 1955), *Correspondance*, *op. cit.*, p. 127 et *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 120-121.

<sup>356</sup> Lettre à A. Dobrovolski (30 mars 1956), *ibid.*, p. 135. « Древнерусская живопись воспринимается эстетически как некий формальный изыск, не более. Но что Пикассо перед этим багрянцем и золотом, перед этими пронзительными глазами, глядящими с каждой стены. », *ibid.*, s. 136, [N.T.].

<sup>357</sup> *Les Années vingt, Cahier II. Réflexions d'un étudiant*, traduit du russe par Christiane Loré avec la collaboration de Nathalie Pighetti-Harrison, Collection « Slovo », Verdier, 1997, p. 14. « И Штеренберг, и Шагал, и Малевич, и Кандинский создавали новые формы, предъявляли новые свои искания на суд нового времени. », *Sobranie sočinenij*, t. 4, *op. cit.*, s. 434.

poétiques se répondaient, il était naturel pour l’auteur de s’intéresser à tous les domaines de l’art.

C’est également aux tableaux de Kandinsky que le narrateur de Lebedev pense la première fois qu’il voit des baraques, survolées en hélicoptère :

On peut dessiner une maison où l’on n’aura pas envie de vivre. Mais on peut aussi en briser légèrement les lignes de manière à y faire apparaître – alors que ce sera toujours la même maison – quelque chose que Filonov et Kandinsky auraient compris : le malheur, le désastre, la mort. Cette chose ne sera pas portée par l’ensemble de la composition, non, chaque ligne dévoilera ce qu’on ne soupçonnera jamais que le graphisme puisse dire – et avec une netteté telle qu’on se croirait en présence d’un son rendu visible. Ce sera Le Cri de Munch, mais sans couleurs ni histoire, le cri d’agonie des figures géométriques que l’on dissèque, que l’on torture avec des tenailles, que l’on suspend à l’estrade<sup>358</sup>.

Pour décrire les baraques en ruines, le narrateur fait référence à des artistes dont chacun est emblématique d’un mouvement d’avant-garde de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pavel Filonov est le fondateur de l’art analytique, Vassily Kandinsky de l’art abstrait et Edvard Munch de l’expressionnisme. Ils ont en commun de déconstruire l’objet, de le représenter en utilisant des éléments de leur « âme intérieure<sup>359</sup> ». Les deux peintres russes déconstruisent le sujet, éclatent les lignes et les contours, proposant des compositions à la fois chaotiques et fortement géométriques. Dans le célèbre tableau de Munch, le sujet est reconnaissable mais il est déformé, « liquéfié » comme dans une scène de cauchemar. Les peintures de ces artistes sont des exemples de synesthésie dans l’art : elles sollicitent les différents sens, ici l’ouïe et la vue, comme souvent Lebedev dans ses descriptions<sup>360</sup>. La référence picturale commune à ces deux auteurs russes, et plus généralement leur relation forte à l’image, pourraient être en rapport avec la valeur des icônes dans la tradition orthodoxe,

---

<sup>358</sup> LO, p. 99-100. « Можно нарисовать дом, в котором не захочется жить; а можно едва заметно надломить линии рисунка так, что в них – хотя это по-прежнему будет рисунок дома – проступит нечто, что поняли бы Филонов или Кандинский: эти линии будут горе, беда, смерть; не композиция будет в сумме что-то означать, а каждая линия выразит невыразимое, казалось бы, в графике с той ясностью, будто это не линия, а зримый звук. Это будет мунковский “Крик”, но решенный не через сюжет и цвет – предсмертный крик геометрических фигур, которые убивают, рассекают на части, сдавливают пыточными тисками, вздергивают на дыбу. », PZ, s. 89.

<sup>359</sup> L’expression est de Pavel Filonov qui, dans son manifeste « Kanon i zakon » [Le canon et la loi, 1912], expose ses conceptions de l’art et notamment sa « méthode analytique ». Opposé au cubisme, il considère le tableau comme un organisme vivant obéissant à une évolution organique.

<sup>360</sup> La ressemblance entre les descriptions de Lebedev et le cinéma d’Andreï Tarkovski a été mise en évidence par plusieurs critiques. Voir T. Clermont, « Désensorceler l’histoire. Un premier roman virtuose sur la mémoire du goulag », *Le Figaro*, publié le 12 juin 2014, et E. Balzamo, « “Les Hommes d’août” : Sergueï Lebedev sur la piste sanglante de l’URSS défunte », *Le Monde*, publié le 23 décembre 2019.

qui donne à leurs la même importance qu'aux mots. Grégoire le Grand a défini l'icône comme « un livre pour ceux qui ne savent pas lire<sup>361</sup> ». Les thèmes du dessin ou de la peinture présents dans certains récits donnent souvent matière à une réflexion métalittéraire. Luba Jurgenson souligne l'importance du regard dans ces textes :

Dans le récit concentrationnaire, l'espace qui sépare le narrateur de l'objet qu'il décrit est la plupart du temps l'espace du regard, l'espace nécessaire au photographe pour réaliser l'image, souvent un gros plan<sup>362</sup>.

Chalamov lui-même affirme que ses *Récits* donnent « une photographie des camps d'extermination<sup>363</sup> ». L'auteur veut produire des récits « factographiques » aussi fiables que des photographies, dont la référentialité précise capte un instant donné. Pour rapprocher le récit de la photographie, l'auteur refuse au maximum le jugement de valeur, les histoires des personnages sont réduites aux événements présents et le monde intérieur des personnages n'est pas exploré<sup>364</sup>. Leona Toker remarque que Chalamov utilise la métaphore traditionnelle du texte écrit avec du sang, mais en la combinant avec la métaphore photographique<sup>365</sup>. Ainsi écrit-il à propos des dossiers du NKVD : « L'encre ne s'est pas décolorée. Le sang humain est un excellent fixateur<sup>366</sup> ». Cette image est reprise dans sa correspondance : « Une description littéraire est toujours moins riche qu'une photographie [...]. Mais je ne propose pas de description littéraire. Je propose simplement une nouvelle forme fixant le fait<sup>367</sup>. » Ainsi, Chalamov décrit ses propres récits avec le vocabulaire technique propre à cet art : le terme « fixateur » (*fiksacija*) désigne le produit utilisé pour le développement en photographie argentique.

La mémoire, en revanche, est décrite par Chalamov au moyen du lexique propre au cinéma :

---

<sup>361</sup> Cité par S. Bytchkov dans « La mémoire picturale de la Russie », in Georges Nivat (dir.), *Les Sites de la mémoire russe*, t. 2, *Histoires et mythes de la mémoire russe*, Paris, Fayard, p. 191-208.

<sup>362</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 40.

<sup>363</sup> Lettre à A. Kremenski, 1972, *Correspondance*, op. cit., p. 152. « Фотография лагерей уничтожения и дана в "КР". », *Sobranie sočinenij*, t. 6, op. cit., s. 583.

<sup>364</sup> B. Zav'jalov, « Kritičeskaja antropologija Varlama Šalamova », in *Materialy XV Vserossijskoj naučnoj konferencii s meždunarodnym učastiem*, Vologda, Vologodskij Gosudarstvennyj Universitet, 2017, p. 196-199.

<sup>365</sup> L. Toker, *Return from the Archipelago*, op. cit., p. 73.

<sup>366</sup> RDK, « La brouette II », p. 1322. « И буквы не выцвели – человеческая кровь хороший фиксаж. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 342.

<sup>367</sup> Lettre à A. Kremenski (1972), *Correspondance*, op. cit., p. 152. « Художественное описание всегда беднее фотографии – это знает каждый турист. Но я не предлагаю художественного описания. Я предлагаю просто новую форму фиксации фактов. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, op. cit., s. 583.

La mémoire, ce sont des bandes qui gardent non seulement les séquences du passé, tout ce que nos sentiments ont emmagasiné durant toute notre vie, mais aussi les méthodes, les procédés du filmage<sup>368</sup>.

L'auteur met en évidence le lien entre image, mémoire et littérature<sup>369</sup>. Signalons que le narrateur de Lebedev met en scène le procédé de réminiscence au moyen du même vocabulaire cinématographique :

[L'Autre Grand-Père] apparaissait à la périphérie de mon champ de vision dans la maison ou dans le jardin, comme s'il voulait neutraliser mon regard ou, au contraire, s'imprimer sur ma rétine en dépit de son invisibilité. Bientôt je découvris que, si l'on découpait la journée en séquences, il était présent dans plusieurs d'entre elles<sup>370</sup>.

Le narrateur se représente que l'aveugle joue avec son regard. Il analyse rétrospectivement son expérience de vie comme une succession de « séquences » (*kadry*). Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, souligne que le cinéma a un pouvoir qu'à première vue la photographie n'a pas : l'écran n'est pas un cadre, mais un cache ; le personnage qui en sort continue à vivre : un « champ aveugle » double sans cesse la vision partielle<sup>371</sup>. Quand le narrateur parle de la « périphérie de [son] champ de vision », le lecteur visualise la scène comme une séquence de film limitée par le cadre : un film dont l'acteur principal serait une forme mouvante, à la fois omniprésente et insaisissable. Pour Chalamov, la mémoire est constituée de « bandes qui gardent [...] les séquences du passé », permettant de se repasser le film du souvenir : elle est donc fiable. Pour le narrateur de Lebedev, le réel « s'imprime sur [sa] rétine en dépit de son invisibilité », exactement comme un souvenir. Le réel en train d'être vécu – du moins est-ce l'illusion narratologique conçue par Lebedev – est d'emblée perçu comme un

---

<sup>368</sup> Lettre à I. Sirotinskaja (27 mars 1966), « Память – это ленты, где хранятся не только кадры прошлого, все, что копили все человеческие чувства всю жизнь, но и методы, способы съемки. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 493-494, [N.T.]

<sup>369</sup> Ayant appris à lire dès trois ans, il reformulait ses lectures au moyen d'un jeu de « réussites littéraires » (*igra v fantiki*) : ses héros étaient figurés par les silhouettes de personnages célèbres découpés dans des papiers d'emballage de bonbons qui s'animaient en dialogues inspirés des romans lus. Grâce à cette technique, il a pu mémoriser des romans entiers. Cette anecdote suggère que l'auteur a développé une mémoire visuelle performante dès son plus jeune âge. Des reproductions de ces images utilisées par Chalamov sont exposées dans le musée « Šalamovski Dom » [Maison de Chalamov] à Vologda.

<sup>370</sup> LO, p. 52. « только возникал на периферии зрения то в доме, то в саду, словно пытался замылить глаза – или, вопреки собственной незаметности, по частицам запасть в сетчатку. Вскоре я обнаружил, что во многих мгновениях прожитого дня, если брать их в отдельности, как кадры, появляется он. », PZ, s. 46.

<sup>371</sup> R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980, p. 90.

souvenir fuyant.

Les chroniques de Rossi témoignent elles aussi d'un projet d'écriture « photographique », bien que l'auteur dispense parfois des commentaires introduisant de la subjectivité. Le premier titre donné par Jacques Rossi à *Fragments de vies*, recueil qui a précédé *Qu'elle était belle, cette utopie*, était « Instantanés du Goulag », ce qui confirme cette intention. Rossi a fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Berlin et selon Sophie Benech, il était fier de ses dessins<sup>372</sup>. Son talent lui a sauvé la vie puisqu'il les vendait au camp de Norilsk, faisant d'abord les portraits de ses camarades puis des chefs de chantier :

Il arrivait que, plutôt que de creuser à la pioche la terre gelée ou de décharger des rondins sur les wagons, ou encore de travailler dans les mines, on m'invite dans une petite cabine-bureau où je faisais quelques portraits au crayon. Mais ce délice ne se produisait qu'exceptionnellement. Bien sûr, il fallait que les dessins soient ressemblants. Un portrait de Staline par Picasso, au Goulag, c'était le cachot<sup>373</sup> !

Rossi déclare avoir esquissé les portraits de toutes sortes de gens au camp. Il les traçait avec une mine sur un morceau de sac de farine<sup>374</sup>. Ceux qui sont insérés dans le manuel correspondent à des personnes estimées par l'auteur. Le plus détaillé et le plus réaliste est celui de Boris Shamaïev, président du comité de grève à Norilsk en 1953, placé à l'article « Grève de la faim » et réalisé à la prison centrale d'Alexandrovsk en Sibérie orientale en 1955. Au contraire, le portrait de l'écrivain hongrois et communiste Jozsef Lengyel (fait au camp de Norilsk en 1940) ressemble à une caricature de profil, brossée à grands traits. Malheureusement, peu de dessins ont pu être conservés : la plupart ont été confisqués lors de fouilles ou perdus. Une douzaine, la plupart du temps reproduits de mémoire, illustrent le *Manuel* à la manière de l'Encyclopédie des Lumières et quelques-uns d'entre eux sont reproduits pour illustrer les chroniques. Le travail de mémoire se fait donc à partir de notes verbales et graphiques. Les dessins choisis sont des vues de l'extérieur du camp, des schémas, des plans légendés et des portraits. Tous ont une visée explicative qui

---

<sup>372</sup> Voir entretien avec Sophie Benech, annexe, art. cit.

<sup>373</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français*, op. cit., p. 294.

<sup>374</sup> Dans ses mémoires, le prêtre catholique français Jean Nicolas raconte comment ses talents artistiques ont été mis à profit au camp pour dessiner des pancartes décoratives, peindre des murs, illustrer les articles scientifiques d'un supérieur ou encore tatouer une tête d'Indien sur le dos d'un truand. Voir J. Nicolas, *Onze ans au paradis*, op. cit.

contribue à étoffer les connaissances fournies par le manuel ou à illustrer une situation dans les chroniques.

L'article « Baraque » comporte un plan de baraque (fig. 1 en annexe<sup>375</sup>). L'importance de la nourriture est traduite par le dessin d'une miche de pain typique du camp, dont les portions sont découpées en pointillés et numérotées (fig. 2). Le dessin à l'article « Lavasse » et à la chronique « Le bonheur partagé » représente la distribution de la soupe à travers un guichet (fig. 3). Le croquis où des détenus font rouler des troncs sur la neige, surveillés par deux miradors, illustre l'article « Travailler » et la chronique « L'homme n'est pas l'égal du cheval » (fig. 4). Certains dessins semblent être des photographies prises à hauteur humaine, comme le prisonnier dans ses haillons par -45°C à l'article le *zek* (fig. 5), ou encore dans la chronique « Une journée de printemps » où l'on voit un chantier, une brouette emplie de pierre poussée par un détenu surveillé par un garde armé (fig. 6). C'est également le cas de l'image qui accompagne l'article « Bat-flanc », représentant des couchettes avec mesures précises et quelques détenus vaquant à leurs occupations : le lecteur est alors en face à face avec la scène (fig. 7). Toutefois, plusieurs dessins sont des vues du dessus, comme celui de l'article « Cachot » où l'on peut voir un détenu allongé sur sa planche (fig. 8). Il illustre également une chronique dans laquelle l'auteur explique, avec la sagesse de l'expérience, quelle position est la moins inconfortable pour dormir dans ces conditions. Le point de vue surplombant traduit une certaine distanciation par rapport aux événements<sup>376</sup>. La chronique « Parce que les mains de l'homme sont faites comme ça » est assortie d'un croquis représentant des mains : il démontre par la simple physiologie que l'idéal marxiste est irréalisable parce que les mains de l'homme sont faites pour « toujours tirer vers soi » (fig. 9). En quelques traits, comme dans le dessin du mirador entouré de barbelés qui ouvre le *Manuel* (fig. 10), Rossi fait surgir les silhouettes qui lui sont familières sous l'œil du lecteur.

Contrairement à d'autres artistes revenus du camp, dont l'intention était de

---

<sup>375</sup> Les dessins évoqués dans ce paragraphe sont en annexe 2. Un autre dessin intéressant, mais que nous n'avons pas pu insérer dans ce travail, représente la limite du camp avec ses lignes de barbelés. Fort détaillé et assorti de mesures et de légendes, il illustre l'article « Zone de feu » du *Manuel*.

<sup>376</sup> L'illustration de l'article « Confrontation », que nous n'avons pas non plus pu insérer, présente les silhouettes de deux hommes assis : le prévenu et le témoin, regardant dans des directions opposées sans pouvoir se voir, conformément à la procédure en vigueur pendant la Grande Purge. L'article « Corbeau noir » montre, également vue du dessus, le fourgon cellulaire aménagé pour le transport des détenus.



mettre en évidence l'horreur et faire œuvre de mémoire, Rossi ne montre jamais de corps décharnés ou torturés. Il s'est concentré, dans ses écrits comme dans ses croquis, sur la volonté de témoigner et de mettre en lumière le fonctionnement d'un monde particulier. Parmi les traces visuelles du camp qui nous sont parvenues, l'œuvre d'Euphrosinia Kersnovskaïa constitue un document exceptionnel. Plusieurs centaines de dessins accompagnés de textes, entre le récit illustré et la bande dessinée, forment un témoignage graphique de ses dix ans de travaux forcés dans la région de Norilsk. Préoccupée par l'absence de documentation sur ces camps, voyant arriver la mort des derniers témoins, elle écrit : « je tente de “photographier” ce dont j'ai été témoin<sup>377</sup>. » Il s'agit donc de « photographier le souvenir » par le dessin, forme de témoignage que l'artiste considère comme la seule ne pouvant pas être falsifiée. De l'autre côté des barbelés, pour ainsi dire, le gardien Dantsig Baldaev a dessiné entre 1949 et 1989 des tatouages de détenus et des scènes de violence dans le camp où il travaillait<sup>378</sup>. Les dessins sont accompagnés d'une légende qui les met en perspective et leur donne une dimension dynamique. Ces relevés graphiques intègrent les principaux référents esthétiques et stylistiques de l'URSS à cette époque, comme la faucille et le marteau découpés dans différents supports. Il résulte de ces juxtapositions un effet de décalage et d'ironie. L'ensemble se présente comme une dénonciation ambiguë de la violence de la part d'un fonctionnaire de l'administration carcérale. Pour Élisabeth Anstett, ces dessins fonctionnent comme des chambres d'enregistrement et d'écho du monde soviétique dans son ensemble : « Ils prennent les traces du monde soviétique pour objets autant que pour motifs, et ils les explorent et en interrogent sans relâche les ressorts, tout en révélant leur part d'ombre, leur part mortifère ou factice<sup>379</sup>. » Le document de Baldaev restitue par l'image un certain nombre de souvenirs de l'univers concentrationnaire.

Une rescapée française du Goulag, Andrée Sentaurens a elle aussi accompagné son témoignage de dessins commentés. Son témoignage s'ouvre sur la photographie d'un document officiel daté de 1955 délivré par le Ministère de l'intérieur et certifiant

---

<sup>377</sup> E. Kersnovskaïa, *Coupable de rien. Chronique illustrée de ma vie au goulag*, traduit du russe par Sophie Benech, Paris, Plon, 1994. Les dessins sont disponibles sur <https://www.gulag.su/project/>, consulté le 04 avril 2020.

<sup>378</sup> D. Baldaev, É. Anstett, L. Jurgenson (dir.), *Gardien de camp. Tatouages et dessins du Goulag*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Genève, éditions des Syrtes, 2013.

<sup>379</sup> É. Anstett, « Art brut et obsession : Dantsig Baldaev et Alexandr Lobanov, dessinateurs », in Paul Bernard-Nouraud, Luba Jurgenson, *Témoigner par l'image, op. cit.*, p. 164.

que l'auteure est reconnue non coupable. Cette image souligne d'emblée l'ambition factographique du témoignage. Le schéma qui suit représente un camp de la région d'Arkhangelsk entouré des « deux zones » de barbelés et des chiens<sup>380</sup>. Le deuxième montre les détenues au travail du bois en hiver, avec pour légende : « Koutnizova est morte ; Taïna et Bella ont été internées dans un asile d'aliénés<sup>381</sup>. » Deux dessins sont des esquisses de la prison de Potma, puis vient le camp n°178 au bord de la mer Blanche où des prisonnières poussent des brouettes sous l'œil d'un garde armé, suivi d'un croquis avec le slogan « Mort à l'impérialisme ! » inscrit sur les portes du Viatlag<sup>382</sup>. L'auteure a fidèlement reproduit le petit tableau allégorique affiché dans les camps pour mesurer le rendement du travail des prisonniers » : avion (200%), voiture (160%), cheval (136%), homme (100%), crabe (60%), tortue (20-30%), dont les images naïves font penser à un abécédaire pour enfant et le rendent d'autant plus odieux. Le dernier dessin est « Le perron de l'ambassade de France à Moscou<sup>383</sup> », lieu d'espoir et de désillusion pour l'auteure comme elle le raconte à la fin de son récit. Ces dessins minutieux sont une réponse à l'absence de photographies du camp (à l'exception des images officielles utilisées à des fins de propagande). Le dessin fonctionne donc, en dernière instance, comme une photographie par défaut. Paul Bernard-Nouraud remarque en effet une certaine disproportion entre le crédit accordé à la photographie par rapport au dessin, y compris par les artistes eux-mêmes :

Dans une certaine mesure, tout témoignage devrait tendre à l'idéal-type correspondant à la définition photographique. Cette imprégnation photographique du témoignage émane aussi bien des témoins eux-mêmes (qui dessinent et écrivent faute d'appareil photographique) que des récepteurs critiques de ces témoignages (parlant à leur propos d'écriture ou de dessin photographique)<sup>384</sup>.

Le « réflexe » consistant à rapprocher la photographie de l'attestation se fait, selon l'auteur, au détriment du dessin, ce qui explique que cette source soit encore sous-exploitée. Pourtant, argue-t-il, le dessin constitue un témoignage en soi et pas un simple document. Il est plus qu'un moyen de compenser l'absence de photographie

---

<sup>380</sup> A. Sentaurens, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 10.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 12-15.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>384</sup> P. Bernard-Nouraud, « Territoires de la violence, ce dont témoignent les dessins de Joseph Richter », in Paul Bernard-Nouraud, Luba Jurgenson, *Témoigner par l'image*, *op. cit.*, p. 41-42.

mais se présente comme un reliquat, une trace, une preuve, présentée dans une perspective artistique.

À notre connaissance, les seuls clichés du camp « de l'intérieur » sont ceux de deux détenus ayant réussi à fabriquer des appareils photo : ceux du Polonais Stanislaw Kialka, qui a pu photographier le camp de Vorkuta juste après sa libération en 1955, et du Russe Vladimir Ablamski qui a pris des photographies de ses camarades des camps de l'Ozerlag, entre Irkoutsk et Bratsk<sup>385</sup>. La photographie avait alors un sujet, le « ça » existait. Aujourd'hui, les paysages du camp se caractérisent, selon le photographe polonais Tomasz Kizny, par leur banalité et leur silence, ce qu'il essaie de restituer à travers ses clichés<sup>386</sup>. La démarche de Lebedev se rapproche de la sienne.

La photographie permet d'attester que la réalité a bien eu lieu : elle donne une certitude qu'aucun écrit ne peut donner, celle du « ça a été » que relève Roland Barthes. Selon lui, « toute photographie est un certificat de présence<sup>387</sup> », ce qui lui donne un avantage par rapport au langage :

C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même [...]. Le langage est, par nature, fictionnel [...]; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même [...]<sup>388</sup>.

Dans les récits des rescapés, c'est ce hiatus entre la réalité et sa représentation que s'efforcent de réduire les écritures factographique et photographique, ainsi que les graphismes à l'intérieur du texte. Ces auteurs prêtent à la photographie le sens que leur donne Barthes : elle n'est pas « pas un souvenir, une imagination, une reconstitution [...], mais le réel à l'état passé : à la fois le passé et le réel [...], un acte bref dont la secousse ne peut dériver en rêverie<sup>389</sup> ». Dans les œuvres postmémorielles, au contraire, la

---

<sup>385</sup> Ces clichés sont consultables à Paris, au musée d'Histoire contemporaine (BDIC).

<sup>386</sup> « La Grande Terreur en images. Entretien avec Tomasz Kizny », mené par Luba Jurgenson à Moscou, octobre-novembre 2014, *Mémoires en jeu*, n° 1, « Soljenitsyne / Chalamov : deux visions du Goulag », septembre 2016, p. 35-40. À partir des années 1990, Tomasz Kizny s'est rendu sur un grand nombre de lieux concentrationnaires (Solovki, chantier du Belomorkanal, Kolyma, Vorkouta, « Voie morte » Salekhard-Igarka...). Les photographies ont été rassemblées dans son livre *Goulag*, Paris, Solar, 2003. Signalons également le projet du photographe espagnol Tomeu Coll, qui s'est rendu à Vorkouta pour photographier cet espace post-goulaguien, et dont le travail a été exposé lors du festival Circulation(s) à Paris du 17 mars au 6 mai 2018.

<sup>387</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 135.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 130

photographie suscite et nourrit la rêverie ou le cauchemar.

Dans le roman de Lebedev, la photographie est largement présente. Elle l'est à la fois en tant qu'objet, support au souvenir et à la projection, et en tant que pratique, comme métaphore des mécanismes mémoriels. La notion de postmémoire a d'ailleurs été élaborée à partir d'une photographie<sup>390</sup>. Selon Marianne Hirsch, les images photographiques, qu'elles soient des photos de famille d'un monde détruit ou des enregistrements du processus de destruction, sont des vestiges fragmentaires qui façonnent l'œuvre culturelle de la post-mémoire. Pour la post-génération, son rôle va de l'indiciaire au symbolique<sup>391</sup>.

D'abord, la photographie est utilisée pour introduire les deux personnages principaux, le narrateur et l'Autre Grand-Père. Au début du roman, pour commencer le récit de sa vie, le narrateur pose un regard sur les photographies de lui, nourrisson, et se décrit lui-même :

Le bébé que l'on voit sur les photographies dans sa poussette à carreaux jaune et marron n'appartient pas encore complètement à la vie [...]; ce bébé me semble garder de ses premiers instants un sentiment de gratitude<sup>392</sup>.

Les détails des motifs la poussette, la description de l'expression du nouveau-né produit un effet réaliste, comparable à l'inclusion d'une véritable photographie dans le texte. En effet, dans la mesure où ces détails ne jouent aucune fonction particulière dans le roman, ils semblent ne pas avoir été « inventés », mais donnent plutôt au lecteur l'impression d'un implant autobiographique, comme cela se pratique dans les œuvres postmémorielles (par exemple, *Maus* d'Art Spiegelman). La photographie est également utilisée par le narrateur pour présenter le personnage de l'Autre Grand-Père :

Aujourd'hui, lorsque je tente d'imaginer son visage, mes souvenirs me

---

<sup>390</sup> L'analyse par Marianne Hirsch de l'usage des photographies dans la bande-dessinée *Maus* d'Art Spiegelman a inspiré l'idée de postmémoire, comme dit plus haut. Elle constitue le premier chapitre de son livre sur les photographies de famille, *Family Frames*, ce qui est raconté dans l'introduction de *Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>391</sup> « Whether they are family pictures of a destroyed world, or records of the process of its destruction, photographic images are fragmentary remnants that shape the cultural work of postmemory. The work that they have been mobilized to do for the postgeneration, in particular, ranges from the indexical to the symbolic. », M. Hirsch, *Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>392</sup> LO, p. 22. « Тот младенец, что смотрит на фотографиях из коричневой и желтой, в клетку, коляски, смотрит, еще не принадлежа целиком жизни [...], — тот младенец, думаю, помнит первые мгновения бытия с благодарностью. », PZ, s. 18.

restituent, avec la netteté d'une photographie, certains moments où il était forcément présent mais sans lui, comme le cliché avait été, à cet endroit, exposé à la lumière<sup>393</sup>.

Ensuite, le narrateur souligne le caractère du vieil homme, d'autant plus insaisissable que son visage est dépourvu de regard ; les traits d'un aveugle « sont flous aussi, comme s'il avait bougé au moment de la prise du cliché<sup>394</sup>. » Enfin, quand le narrateur se rend dans l'appartement de l'Autre Grand-Père après sa mort, il remarque, reflété dans un miroir, la photographie du vieil homme qui semble le regarder au-dessus de son épaule. Le cliché joue alors un double rôle : celui de signe de l'existence réelle et de substitut de présence ressentie. Ces éléments témoignent d'un mode de pensée « photographique ».

Quel est le « sujet » de la photographie ? La photographie se résume-t-elle à son sujet ? Dans le récit de Chalamov « La photographie délavée » (1966), le personnage principal, l'aide-soignant Krist, oublie que dans la poche de sa chemise, qu'il a donnée à laver à un détenu en échange de pain, se trouve la photographie de sa femme. Il ne s'en rappelle que le lendemain, mais il est trop tard : « La photographie était délavée, effacée, abîmée et ne rappelait plus que dans ses grandes lignes le visage connu de Krist<sup>395</sup> », puis elle finit par se désagréger complètement. Le lecteur peut imaginer le poids de cette perte : la photographie est le seul moyen de voir le visage aimé, éloigné par plusieurs milliers de kilomètres et les longues années de détention. L'image permet d'approche le visage, de le « toucher » : Barthes évoque le lien charnel que l'on peut avoir avec une photo<sup>396</sup>. Mais cette image est détruite par la propre faute de Krist. Des années plus tard, Krist comprend que cette perte incommensurable était le prix à payer pour s'être offert le privilège de faire laver sa chemise par un autre homme. La photographie devient l'objet d'une négociation avec le destin. Dans ce récit de

---

<sup>393</sup> LO, p. 24. « Сейчас, пытаюсь представить его лицо, я вижу какие-то моменты воспоминаний, в которых оно обязательно должно быть, вижу фотографически точно, но лица там нет; оно словно засвечено. », PZ, s. 20.

<sup>394</sup> *Ibid.* « эта потерянная делает несколько смазанными внешние его черты, будто человек двинулся, когда его фотографировали. », PZ, s. 20.

<sup>395</sup> RDK, « La photographie délavée », p. 1051. « Фотография была смыта, стерта, искажена и только общим обликом напоминала лицо, знакомое Криту. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 144.

<sup>396</sup> « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. », R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 126-127.

Chalamov, la photographie est l'unique moyen de retrouver l'être perdu, qu'elle remplace littéralement. Son absence, sa destruction, révèlent son importance existentielle : elle remplace le réel. Pour le narrateur de Lebedev, au contraire, c'est un personnage présent, tangible, qui se transforme en photographie. Lorsqu'il sonne à la porte de Semion Vikentievitch, la vieille femme qui lui ouvre semble « émaner d'une photographie<sup>397</sup> », si bien que le narrateur prétend ne pas comprendre s'il s'agit d'un être humain ou d'une image. Dans sa perception, ce n'est pas la personne qui a été prise en photo mais la photo qui a engendré une créature mystérieuse et floue. Le narrateur inverse le principe chimique de la photographie, qui est une impression des rayons lumineux émis par un objet. Alors que la photographie est en ce sens « émise » par un corps réel, dans la prose de Lebedev, c'est l'être humain réel qui devient une émanation de sa propre photographie. Le narrateur comprend que la femme est paralysée : l'image se distingue du sujet par sa fixité, elle est ainsi réellement devenue une image. La photographie n'a pas de sujet, c'est le monde lui-même qui est devenu photographique. Chez Chalamov, la photographie renvoie à un référent : elle représente un passé, tandis que chez Lebedev, le passé est troué. Ainsi, le réel qu'il voit est « irréel » : il a été perdu, comme la photographie de Chalamov.

Pour le narrateur de Lebedev, trois étapes du voyage sont marquées par des photographies. La photographie n° 1 est en fait un « mur des morts ». Enfant, le narrateur se rend dans la maison d'une vieille voisine solitaire et calme, qui avait attiré son attention en injuriant l'Autre Grand-Père. Il trouve cette maison trop grande pour une seule personne, remarque le vide des pièces, puis :

J'aperçus à travers le rideau un mur entier de photographies, des dizaines de visages d'hommes et de femmes au regard de paysan concentré et austère ; on eût cru que se faire photographier avait relevé pour eux d'une tâche difficile qui réclamait une préparation spéciale. Un instant, l'isba s'emplit de leur présence – les voilà qui parlaient, déjeunaient, rentraient du potager, du champ –, mais aussitôt, elle se vida. Tandis que la vieille triait ses herbes, je cherchai à comprendre la nature de cette force qui avait évincé, jeté toutes ces personnes hors de la vie, lui laissant cette maison en souvenir des disparus<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> LO, p. 211. « ощущение было такое, что человек смотрит на меня с собственной фотокарточки », PZ, s. 191.

<sup>398</sup> LO, p. 127. « В одной комнате сквозь занавесь я разглядел стену фотографий – десятки мужских, женских лиц, смотрящих по-крестьянски сосредоточенно и строго, как будто фотографирование – трудная житейская работа, к которой нужно приступать, собравшись; от фотографий изба на мгновение наполнилась людьми, говорящими, обедающими, пришедшими с

En entrant dans l'intimité de cette maison pleine d'images d'êtres aimés disparus, c'est comme si le narrateur ouvrait un album de famille. Ce faisant, il active un mécanisme de postmémoire par affiliation. Marianne Hirsch insiste sur le rôle clé que jouent les photographies, en particulier familiales, tant que supports de la postmémoire<sup>399</sup>. Les structures familiales de médiation et de représentation facilitent les actes d'affiliation de la postgénération. Le motif de la famille réduit la distance et facilite l'identification, la projection, la reconnaissance à travers les différences<sup>400</sup>. Le narrateur n'émet pas d'hypothèses sur les raisons de ces disparitions. L'animosité de la vieille femme envers l'Autre Grand-Père qui, d'après le voisinage, « sent la botte », peut se comprendre si elle le considère comme responsable de la dékoulakisation ou des purges dont ses proches auraient été victimes. Le narrateur parcourt les photographies du regard et entre en connexion avec elles. Il n'imagine pas, mais « voit » l'isba qui s'emplit de la présence de ces personnes, puis se vide : le passé s'impose à lui comme à tout héritier engagé dans un acte postmémoriel. Il cherche ensuite à comprendre pourquoi ces personnes ont disparu. Le narrateur semble donc se sentir concerné ou personnellement interpellé à la vue de ses photographies. Son impression pourrait correspondre à cette remarque de Marianne Hirsch :

Lorsque nous regardons des images photographiques d'un monde passé perdu, en particulier celui qui a été anéanti par la force, nous cherchons non seulement des informations ou des confirmations, mais un lien matériel et affectif intime qui transmettrait la qualité affective des événements<sup>401</sup>.

Chez le narrateur de Lebedev, le lien affectif semble ténu, mais il s'esquisse à la vue pathétique du chagrin de la vieille dame, seule dans sa maison trop grande et misérable, et de l'austérité de ces visages disparus.

---

огорода, с поля, наполнилась – и опустела. Пока старуха перебирала травы, я искал в себе знание о той силе, что выметнула, выбросила из жизни всех этих людей, оставив старуху хранить дом как память об ушедших. », PZ, s. 114.

<sup>399</sup> « The key role that photographic images and family photographs in particular play as media of postmemory clarifies the connection between familial and affiliative postmemory, and the mechanisms by which public archives and institutions have been able both to re-embody and to re-individualize the more distant structures of cultural memory. », M. Hirsch, *Generation of Postmemory*, op. cit., p. 36.

<sup>400</sup> « Familial structures of mediation and representation facilitate the *affiliative* acts of the postgeneration. The idiom of family can become an accessible lingua franca easing identification and projection, recognition and misrecognition, across distance and difference. This explains the pervasiveness of family pictures and family narratives as artistic media in the aftermath of trauma. », *ibid.*, p. 39.

<sup>401</sup> « When we look at photographic images from a lost past world, especially one that has been annihilated by force, we look not only for information or confirmation, but for an intimate material and affective connection that would transmit the affective quality of the events. », *ibid.*, p. 38.

La photographie n°2 est le trésor d'une autre dame très âgée, habitante de la ville minière au Nord, qui accueille le narrateur chez elle et lui montre une page de journal encadrée. Il s'agit d'une photographie d'elle-même, alors jeune tisserande et « travailleuse de choc », prise en photo avec le bolchevik dont la ville portait autrefois le nom :

Sa propre vie n'avait pas d'importance, réduite à une sorte de pellicule photographique ou de disque où s'étaient imprimées l'image et la voix du défunt. Elle n'inventait rien, n'ajoutait pas de détails imaginaires, son travail était celui de témoin oculaire.

Jamais personne n'avait songé à lui demander ce qu'elle pensait de l'homme dont l'existence posthume avait étreint sa vie. Et c'est seulement bien plus tard, après l'avènement des temps nouveaux, que l'on apprit qu'il avait déporté ses parents. Mais elle continuait de parler de lui, portant témoignage sur ces huit minutes au cours desquelles elle s'était tenue à son côté. Grâce au journal, elle avait échappé elle-même à la relégation, devenant une sorte de modèle vivant pour les écoliers. Elle avait fini par se transformer en un regard de huit minutes, en un extrait de film documentaire – et il lui était désormais impossible de changer<sup>402</sup>.

Dans cet extrait, ce qui compte est moins le sujet de la photographie que son rôle en tant qu'objet, en l'occurrence, son rôle social. Cette image de journal assume un rôle référentiel : elle atteste de la réalité d'un moment du passé. Ce moment, qui n'a duré que quelques minutes, a été fixé pour toujours par l'objectif. C'est aussi l'attitude par rapport à la photographie que souligne le narrateur : celle d'une dévotion, d'une sacralisation de l'image à n'importe quel prix, aussi paradoxal qu'il soit – fût-ce honorer la mémoire de celui qui est responsable de son malheur. La femme a disparu : elle est devenue « pellicule photographique », « extrait de film », ou simplement « regard » sur elle-même. Comme celle qui a ouvert la porte au narrateur, elle « émane » de sa propre photographie. À cette vision figée, définitive et illusoirement exacte de ce témoignage oculaire, le narrateur oppose l'invention, les détails imaginaires, la pensée. Il semble ainsi mettre en abyme son approche en tant qu'acteur de la postmémoire visant à

---

<sup>402</sup> LO, p. 183. «её собственная жизнь была несущественна, она стала чем-то вроде фотоленки или грампластинки, где отпечатались изображение и голос покойника; старуха не присочиняла, не выдумывала небывшего; она трудилась очевидцем. / При этом никому не приходило в голову выяснить, как она сама относится к человеку, ради чьего посмертного существования она урезала свою жизнь; и лишь много позже, уже в новое время, узнали, что он сослал ее родителей; но она продолжала рассказывать о нем, свидетельствовать о тех восьми минутах, что была с ним рядом; сначала с помощью газетной вырезки она избежала ссыльной судьбы, стала наглядным пособием для школьников; затем превратилась в восемь минут взгляда, в отрывок кинохроники – а потом уже не смогла перемениться. », PZ, s. 166.



reconfigurer le passé, notamment par le moyen de l'imagination, pour le faire vivre dans le présent.

Enfin, la photographie n°3, celle de l'Autre Grand-Père, apparaît comme le but du voyage. Arrivé chez le correspondant Semion Vikentievitch, le narrateur formule sa requête :

Je demandai s'il n'avait pas gardé des papiers, des photographies, peut-être. Je n'avais pas envie de lui poser des questions sur les activités de l'Autre Grand-Père en tant que chef de camp, ni sur leur relation : tout était clair pour moi<sup>403</sup>.

Cette demande indique l'importance de la photographie et des documents pour les générations de la postmémoire, qui comptent sur les archives familiales pour reconstruire le passé. La médiation ne s'opère pas par le récit, par la parole. En effet, l'image atteste par elle-même de la réalité du passé, du « ça a été ». Le narrateur estime avoir accumulé suffisamment de connaissances par l'intuition et la projection, aussi se dispense-t-il de se mettre dans une relation de transmission orale directe avec le collègue criminel de son grand-père. Le vieil homme indique ensuite au narrateur un album dans l'armoire. Il l'ouvre, et découvre la photographie :

Ce cliché en noir et blanc, vieux et terne, n'était plus ni noir ni blanc. On eût dit que le photographe avait capté non pas le monde réel, mais un souvenir.

On y voyait un groupe de personnes réunies pour quelque inauguration solennelle. Je reconnus parmi elles l'Autre Grand-Père. Une petite tache semblait émerger de l'image, une tache noire à l'endroit où la pelle, dans les mains de l'Autre Grand-Père, avait rejeté une motte de terre. Un creux sombre qui attirait le regard comme un grain de beauté sur une joue. Je compris que ce petit trou était née la carrière que j'avais visitée la veille.

La photographie s'efforçait – en vain – de représenter la joie solennelle du rite [...]. Un orchestre mal vêtu soufflait dans les cuivres, et on avait l'impression que ce n'étaient pas leurs habits mais eux-mêmes qui étaient cousus dans un tissu ouatiné repiqué, brûlé au cours de l'hiver à force de se réchauffer devant le feu et rapiécé. Ce n'étaient pas des hommes, c'étaient des marionnettes de guignol. L'orchestre jouait, les drapeaux ondulaient dans le vent, tout avait déjà été accompli, la carrière avait été inaugurée, l'avenir était déterminé. L'avenir de la ville, de ces hommes, le mien<sup>404</sup>.

---

<sup>403</sup> LO, p. 218. « я спросил, не осталось ли каких-то бумаг, может быть, фотографий; спрашивать его о Втором деде – начальнике лагеря, о том, каковы были их отношения, мне не хотелось, все было и так ясно. », PZ, s. 198.

<sup>404</sup> LO, *ibid.* «На черно-белом снимке за давностью лет почти не осталось ни черного, ни белого, все выцвело; казалось, что фотограф снимал не реальный мир, а фотографировал воспоминание. / На снимке были люди, они собрались что-то торжественно открывать, среди них я узнал Второго деда; и лишь одна точка как бы выступала из фотографии – пятнышко черноты в том месте, где лопата в руках Второго деда отбросила ком земли. Эта ямка была темна, она

Cet épisode montre comment le narrateur découvre la photographie et interagit avec elle : « je reconnus », « je compris ». La photographie atteste de la présence incontestable de l'Autre Grand-Père, de sa fonction de chef du camp. Le narrateur comprend le sujet de la photographie, l'inauguration solennelle de la carrière, mais surtout il perçoit ce que l'image s'efforce de dissimuler : les conditions pitoyables dans lesquelles vivent les détenus et la perspective d'un travail forcé titanesque. Le regard du narrateur sur la photographie fonctionne comme un commentaire dont les derniers mots, « L'avenir de la ville, de ces hommes, le mien », signalent sa connexion profonde avec le désastre du Goulag.

La photographie de l'Autre Grand-Père aurait eu sa place dans l'album de famille du narrateur, mais elle se trouve dans l'album de son ami Semion Vikentievitch : ce fait souligne la dimension affiliative de la postmémoire du narrateur. Pour lui, cette « découverte » n'en est pas vraiment une, elle ne produit pas de choc quant au statut de l'Autre Grand-Père : la photographie est en fait une confirmation, une preuve matérielle de ce qu'il avait déjà deviné. De plus, elle fonctionne comme un euphémisme en montrant le petit trou creusé par l'Autre Grand-Père, la première pelletée de ce qui deviendra une gigantesque carrière engloutissant le labeur des hommes. Le narrateur est donc loin de ce que Susan Sontag appelle « épiphanie négative », le sentiment d'horreur et d'impuissance face aux photographies de cadavres<sup>405</sup>. Il serait plus exact de dire que le narrateur de Lebedev subit de nombreuses petites épiphanies au cours de son voyage. D'après Hirsch, l'image constitue le véhicule de transmission d'un passé traumatique hérité, mais les représentants de la génération postmémorielle, en déplaçant et recontextualisant ces

---

притягивала взгляд, как родинка на щеке. И я понял, что из этой ямки возник карьер, который я видел накануне. / Фотография тщилаась передать парадную радость действия [...]; дул в трубы плохонько одетый оркестр, и было ощущение, что не одежда, а сами музыканты сшиты из подпаленных зимой у костра кусков ватной стеганой материи, а потом залатаны, не люди – игрушки в театре кукол; играл оркестр, качались флаги, но все уже было свершено – уже произошла закладка карьера, и будущее предопределилось: будущее города, всех этих людей – и мое. », PZ, 198-199.

<sup>405</sup> « One's first encounter with the photographic inventory of ultimate horror is a kind of revelation, the prototypically modern revelation: a negative epiphany », S. Sontag, *On Photography*, New York, Rosetta Books, 1978, p. 14. Dans ce passage, il s'agit des photographies de Bergen-Belsen et Dachau que l'auteure a découvertes en juillet 1945 alors qu'elle était enfant. Cette découverte violente du mal et de la mort a provoqué une rupture dans la vie de l'auteure, et la sensation que le monde ne pourra plus jamais être « entier ».

images du passé dans leur travail artistique, parviennent à le surmonter<sup>406</sup>. Lebedev opère ce mouvement en « recontextualisant » le Goulag dans son travail artistique, mais selon d'autres modalités. Chez Lebedev, il s'agit d'une description de photographie fictive insérée dans une fiction, non d'une photographie réelle. Cette image, si elle ne l'aide en rien à surmonter son désarroi, est certainement un « véhicule de transmission » du passé. La catastrophe que représente le monde concentrationnaire n'est pas le sujet de la photographie. Elle n'apparaît qu'en filigrane (ou hors-cadre) dans ce que la mise en scène festive s'efforce de dissimuler. Ainsi, pour le narrateur contemporain de Lebedev, la photographie perd sa puissance référentielle : ce qu'elle lui montre du passé est flou, atténué ou mensonger. En revanche, elle gagne en aura symbolique.

La dimension référentielle propre à la photographie peut être restaurée hors du texte, ce que l'auteur s'est employé à faire. Sergueï Lebedev a pris des photographies en 1996 sur la péninsule de Vorkouta, vers Moursmansk, au cours d'une expédition géologique semi-professionnelle visant à extraire des minéraux pour des collections scientifiques. Cette expédition correspond à sa découverte des vestiges des camps<sup>407</sup>. L'une de ces photographies représente des baraques construites par des détenus et pour eux, appelées *vremjanki*<sup>408</sup>. Un autre cliché représente l'auteur alors âgé de seize ans, devant une baraque, avec l'équipement du géologue. D'après l'auteur, ces lieux ont inspiré certains passages du roman, notamment celui où le narrateur voit ces « maisons où on n'aurait pas envie de vivre » (*dom, v kotorom ne zahočetsja žit'*, LO, p. 99 et PZ, s. 89), ainsi que le passage où il s'en approche et prend dans sa main un clou pour se convaincre de la réalité de cette époque<sup>409</sup>. Sur les deux photographies, les baraques tombent en ruines : il apparaît clairement que ces objets du passé n'ont pas été préservés et qu'aucune patrimonialisation n'a été ébauchée. La certitude de leur existence concrète, attestée par la photographie, est en même temps fragilisée par l'imminence de leur écroulement que traduit également l'image. Ces photographies font partie du

---

<sup>406</sup> « The postmemorial generation, in displacing and recontextualizing these well-known images in their historical, literary, and artistic work, has been able to make repetition not an instrument of fixity or paralysis or simple retraumatization, as it often is for survivors of trauma, but a mostly helpful vehicle of transmitting an inherited traumatic past in such a way that it can be worked through », M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>407</sup> Voir les photographies de Sergueï Lebedev, annexe 3, et l'entretien avec l'auteur, annexe 4.

<sup>408</sup> Le nom russe est issu du mot *vremja* qui signifie « temps » car il s'agit d'une construction qui n'est pas faite pour durer, située sur un lieu de travail temporaire comme une mine ou un barrage.

<sup>409</sup> Lors de notre entretien, l'écrivain a montré sur une carte l'itinéraire qu'il a suivi lors de ses différentes prospections géologiques puis celui que suit le narrateur, geste qui illustre bien le dialogue entre données biographiques et fiction romanesque. Voir annexe 1, carte n° 3.

dispositif extra-textuel par lequel l'auteur réaffirme la dimension référentielle de son œuvre. En montrant « ce qui est », il prolonge véritablement le travail des témoins oculaires, le « ça a été » de Rossi et Chalamov.

Si les trois auteurs font l'expérience d'un langage problématique pour des raisons différentes, dans les trois cas, leur réponse consiste en des expérimentations graphiques au sens large. Le souci d'une écriture « factographique » témoigne d'une volonté d'être au plus près du réel, sans intermédiaire. L'usage d'un vocabulaire cinématographique et photographique, l'insertion de dessins et de photographies sont autant de tentatives de dire l'indicible. Dans le roman de Lebedev, les réflexions sur la photographie mettent en évidence différents mécanismes postmémoriels. Elles sont autant d'étapes le long de la « descente dans le passé » du narrateur. Pour les survivants des camps, l'analogie avec la photographie est au service d'une authentification du réel à un moment donné du passé, tandis que pour le narrateur de Lebedev elle est plutôt un espace fragile, soumis à la subjectivité et à l'incertitude. De ce fait, l'image photographique est particulièrement ouverte à l'élaboration narrative, à la symbolisation et à la projection.

Cette première partie a permis de discerner les places respectives du témoin et de l'héritier, et ainsi de préciser la position de l'instance qui prend la parole dans les œuvres. Nous avons montré comment Lebedev s'inscrit dans une démarche postmémorielle, qu'il met en scène dans une fiction en l'adaptant au contexte russe. Les réajustements qu'il opère prennent la forme d'une hybridation des mécanismes postmémoriels et de ses concepts tels qu'ils ont été définis par les théoriciens. Le protagoniste de *La Limite de l'oubli* emprunte ainsi à différents types de postmémoire, « familiale » et « par affiliation ». Nous avons comparé ce que signifie « témoigner » pour les témoins et pour le narrateur de Lebedev. Les premiers veulent fixer une expérience vécue, le second reconstituer une expérience non vécue, ce qui pour certains correspond au « témoignage secondaire » des générations de descendants. Le narrateur de Lebedev, encore une fois, adopte une attitude ambivalente : son récit est emprunt de l'investissement émotionnel propre à la deuxième génération, tandis que son personnage

appartient à la troisième, avec laquelle il partage une distance temporelle et biographique par rapport à l'événement. La mise en évidence de ce positionnement nous a conduit à définir différents *ethê* des auteurs : celui de l'observateur, car Chalamov et Rossi adoptent une attitude quasi scientifique pour restituer le camp aux yeux du lecteur, mais aussi celui de l'anthropologue de l'homme du camp. Lebedev adopte également cet ethos au sujet de l'homme post-soviétique, mais l'associe à celui d'enquêteur de la mémoire. Par-delà les différences de leur expérience, les témoins et l'héritier sont confrontés à la même nécessité de créer une nouvelle langue. Le polyglottisme de Rossi est apparu à la fois comme un obstacle et une condition nécessaire à son œuvre testimoniale, toujours élaborée en collaboration, en dialogue, dans sa genèse même. Son œuvre apparaît ainsi comme une traduction : à la fois d'une langue à l'autre, et d'un univers concentrationnaire à celui du lecteur. Chalamov théorise et met en pratique une « nouvelle prose », seule susceptible selon lui de traduire la réalité concentrationnaire. Dans le roman de Lebedev, l'horreur informulée des camps se traduit par des troubles du langage chez ses personnages, mais aussi par l'effacement généralisé de la nomination, interprétés sur le plan symbolique. Le roman semble ainsi proposer lui-même une lecture psychanalytique dans laquelle l'inconscient se manifesterait par certains symptômes. Le trauma que représente le Goulag dans l'inconscient collectif affleure dans le langage, plus précisément dans sa déconstruction. Confrontés aux limites du langage, les auteurs rescapés cherchent à rapprocher le texte de l'image, utilisant des références à la peinture et à la photographie, surtout pour Chalamov. Pour Rossi, comme pour d'autres survivants, le désir d'expliquer les particularités du camp prend la forme de croquis et de dessins. Si l'image, notamment la photographie, sert à attester de ce qui a été pour les survivants, pour l'héritier elle est investie d'une lourde charge symbolique augmentée par la distance biographique et temporelle. La photographie est convoquée non seulement pour ce qu'elle montre du passé, mais pour la trace fantomatique qu'elle fait surgir dans le présent. La photographie, alors, n'a pas vocation à « immortaliser » un souvenir, mais à construire un regard. Le langage et l'image sont, dans les deux cas, des moyens d'exprimer la souffrance.

## **Partie II. VARIATIONS SUR L'EXPÉRIENCE DE LA SOUFFRANCE**

De quelle manière l'expérience d'une souffrance extrême est-elle transmise, par la littérature testimoniale, au roman de Lebedev ? Comment s'exprime-t-elle du point de vue postmémoriel ? Le premier chapitre aborde les représentations du corps. Le corps souffrant devient le lieu de la mémoire dans les récits des rescapés, tandis que celui du narrateur de Lebedev, à travers les sensations, est utilisé comme un médium pour retrouver une mémoire perdue. Le deuxième chapitre met en dialogue le regard du témoin, tourné vers l'extérieur, la description du camp ; et celui du narrateur postmémoriel, tourné vers l'intérieur, fortement introspectif, orienté vers la résolution d'une quête identitaire. Ces directions correspondent à des intentions différentes : comprendre l'essence du camp, sa nature, et discerner la place occupée par le camp dans la vie de l'homme contemporain. Le troisième chapitre porte sur la place du « je » face à autrui. Pour le narrateur du roman, la connexion avec le passé s'effectue à travers l'empathie éprouvée pour la souffrance d'autres personnes. Dans les témoignages, la place de la compassion est aussi en question. Nous aborderons ensuite la figure de l'autre en tant que danger : les témoignages montrent que l'univers concentrationnaire est peuplé de « monstres », les truands. Ils sont également présents dans l'univers post-soviétique du narrateur de Lebedev, donnant un aperçu vivant de ce que la littérature a décrit. Le dernier mouvement de ce chapitre s'attache à montrer la place de cet « autre » qu'est l'animal dans les témoignages du camp et dans le récit postmémoriel. La figure de l'animal permet aux rescapés de situer les limites de l'humanité ou de les élargir. Le roman de Lebedev réinvesti le bestiaire concentrationnaire en lui prêtant une aura maléfique.

## **Chapitre I. Représentations du corps dans les témoignages et le récit postmémoriel**

Dans le quotidien concentrationnaire, les détenus ont une vision du monde réduite au champ de leur corps, qu'ils s'efforcent de faire durer jour après jour : ce corps est toujours présent dans les récits en tant que lieu de la douleur. Pour les rescapés, le corps est le lieu de la mémoire, car il porte les stigmates du passé. Son langage est celui des séquelles et des cicatrices. Le narrateur de *Lebedev* n'a, quant à lui, pas souffert dans sa chair. Dans le roman, le corps est peu présent concrètement, dans sa matérialité : l'effort pour « récupérer » le passé passe par des processus sensitifs et émotionnels. Le corps y est également lié à la mémoire, mais d'une autre manière que pour les témoins : ses sensations lui font vivre des souvenirs, les siens et ceux qui ne lui appartiennent pas. Le narrateur de *La Limite de l'oubli*, en absorbant la souffrance qui lui est transmise, manifeste à travers son récit les effets d'un traumatisme qu'il n'a pas vécu lui-même.

### **1. L'obsession du corps souffrant**

Les témoignages des camps mettent en évidence le processus de dégradation des corps et de la psychologie des détenus. Tout ce qui est lié au corps – la faim, le froid, la maladie, la mort – apparaît de manière obsédante dans les textes. Le corps s'affaiblit de jour en jour, et il importe à chaque instant de le préserver. Dans cet univers concentrationnaire déshumanisé, la vie est organisée autour du travail forcé et de la recherche de nourriture. Son importance thématique traduit le camp comme un univers de moribonds, habité par une « société de pieds et de hanches », selon l'expression de Robert Antelme<sup>410</sup>. Le détenu, privé de passé et d'avenir, est cantonné au présent, limité par son corps fragile. Le corps visible (peau, ongles, membres) et invisible (circulation sanguine, respiration, organes) est le motif de plusieurs récits de Chalamov qui a été un « crevard ». Cet état est décrit dans plusieurs textes. Le narrateur du récit « La taïga dorée » explique : « Je ne peux que rugir et jurer. Je me bats pour chaque journée,

---

<sup>410</sup> R. Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 297.

chaque instant de repos. Chaque cellule de mon corps me dicte ma conduite<sup>411</sup>. » L'expression du détenu est réduite à deux attitudes primitives, deux verbes : rugir, jurer (*ryčat', materit'sja*). La volonté de ce corps-maître, dont les organes réclament impérieusement chaleur et nourriture, s'oppose à la conscience du détenu. Le regard du lecteur pénètre à l'intérieur du corps du narrateur jusqu'à son plus infime composant : la cellule (*kločok*). Chalamov insiste sur la force des instincts de l'homme, il montre que la vie du camp est « en parfait accord avec les thèses matérialistes concernant le primat du pain sur l'esprit<sup>412</sup> ». Plusieurs titres de récits annoncent des thèmes en lien avec des sensations primaires : « Les baies », « Le pain », « Le lait concentré », « La pluie ». La remarque vaut pour Rossi : « La faim », « Le froid », « Le réveil ». La quête de nourriture est un des leitmotifs des récits sur le camp puisque la prolongation de la survie peut dépendre d'une croûte de pain ou d'une épluchure. Dans sa chronique « La faim », Rossi analyse en détail cette sensation : « Les cloisons de mon estomac vide se contractent, frottent l'une contre l'autre. Pas la moindre nourriture pour les écarter. C'est comme si elles voulaient se dévorer<sup>413</sup>. » Le lecteur est invité à l'intérieur du corps de l'auteur. Le fait que le sujet de la phrase soit « les cloisons de mon estomac » et soit suivi de deux verbes d'action « se contracter » et « frotter » dote les organes vitaux d'une sorte d'autonomie. La faim donne à l'homme un sentiment de dépossession de son corps, qui agit par lui-même. Juste après, cette analyse rationnelle fait place à une vision cauchemardesque : le corps aspire à « se dévorer » lui-même à la manière d'un ouroboros, ce symbole égyptien représentant un serpent qui se mord la queue. Le propos est scientifique, physiologique : l'auteur n'insiste pas sur une sensation extérieure (odorat, toucher...) mais organique. La sensation de faim est traduite de la même manière chez Chalamov : le détenu est « obsédé par des vaines tentatives pour remplir, ne serait-ce qu'une minute, son estomac rétréci qui se dévore lui-même<sup>414</sup> ». Cependant, le narrateur de Chalamov n'utilise pas l'élément de comparaison « comme » (*kak*), suggérant qu'il en est littéralement ainsi. Chalamov procède de même dans son récit

<sup>411</sup> RDK, « La taïga dorée », p. 164. « Я могу только рычать, материться. Я сражаюсь за каждый день, за каждый час отдыха. Каждый клочок тела подсказывает мне мое поведение. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 143.

<sup>412</sup> V. Esipov, « V. Šalamov i A. Kamju: opyt parallel'nogo čtenija », in Valeri Esipov (red.), *Šalamovskij sbornik*, vyp. 2, Vologda, Grifon, 1997, s. 172-180, [N.T.].

<sup>413</sup> QBU, « La faim », p. 158.

<sup>414</sup> RDK, « Comment on “édite des rômans” », p. 987-988. « В изнеможении, в постоянных тщетных попытках заполнить хоть на минуту истонченный и пожирающий сам себя желудок », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 101.



« Le silence » :

Les estomacs des détenus ne sont absolument pas endurcis, leur goût n'est nullement émoussé par la faim et une nourriture grossière. Au contraire, un estomac affamé de détenu a une extraordinaire sensibilité au goût. La réaction qualitative qui se produit dans l'estomac ne le cède en rien, sur le plan de la finesse, à n'importe quel laboratoire de physique<sup>415</sup>.

Le narrateur analyse minutieusement la sensation de faim à l'aide d'un vocabulaire scientifique. À l'expérience du détenu s'ajoute celle de l'aide-médecin, puisque Chalamov a travaillé à l'hôpital du camp de 1946 à 1953. Ces années, au cours desquelles il a eu l'occasion d'examiner des corps malades et affamés au quotidien, lui ont fourni matière à ce type d'observations. C'est en écrivain expert, qui ne parle « que de ce qu'il connaît », que Chalamov enregistre les étapes d'une décomposition physiologique. Chalamov reconstitue avec précision le fonctionnement des sens dans ce contexte extrême.

Dans le récit « Le lait concentré », Chalamov propose une vision poétique de la sensation de faim. En échange de sa participation à une évasion, un détenu promet une boîte de lait concentré au narrateur :

Je m'endormis, et dans mon rêve fragmenté d'affamé, m'apparut la boîte de lait concentré de Chestakov : une boîte colossale avec une étiquette bleu foncé comme un nuage. Cette boîte immense, bleue comme un ciel nocturne, était transpercée en mille endroits ; le lait en jaillissait et s'écoulait pour former le large flot de la Voie lactée. Et j'arrivais facilement à atteindre le ciel de mes mains, et je mangeais le lait épais, le lait astral<sup>416</sup>.

Cette description traduit, comme chez Rossi, les effets de l'imagination lorsque le corps est torturé par la faim : la boîte de lait concentré est décrite avec emphase au moyen des adjectifs hyperboliques « immense » (*širokij*), « large » (*ogromnyj*), « mille » (*tysjača*). La boîte de conserve devient une part de l'univers, elle fait l'objet d'un désir cosmique : « bleue comme un ciel nocturne » (*sinjaja, kak nočnoe nebo*), « lait astral »

---

<sup>415</sup> RDK, « Le silence », p. 1009. « Арестантские желудки вовсе не огрублены, их вкусовые способности отнюдь не притуплены голодом и грубой пищей. Напротив, вкусовая чувствительность голодного арестантского желудка необычайна. Качественная реакция в арестантском желудке не уступает по своей тонкости любой физической лаборатории любой страны второй половины двадцатого века. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 115.

<sup>416</sup> RDK, « Le lait concentré », p. 117. « Я заснул, и в своем рваном голодном сне я видел эту шестаковскую банку сгущенного молока – чудовищную банку с облачно-синей наклейкой. Огромная, синяя, как ночное небо, банка была пробита в тысяче мест, и молоко просачивалось и текло широкой струей Млечного Пути. И легко доставал я руками до неба и ел густое, сладкое, звездное молоко. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 111.

(*zvezdnoe moloko*). L'analogie joue, en russe comme en français, sur le double sens de « Voie lactée » (*Mlečnyj Put'*). Le « rêve fragmenté d'affamé » (*rvanyj golodnyj son*) se termine par une victoire, un sentiment de plénitude illusoire. La description physiologique de la sensation de faim traverse de nombreux récits, elle est toujours présente et ne fait pas l'objet d'un texte thématique comme chez Rossi. Chalamov en précise les répercussions sur le psychisme des individus. Dans les deux œuvres, l'accent est mis sur le manque que ressent le corps puisque c'est le lieu où se joue le combat quotidien entre la vie et la mort.

Dans sa chronique « Le froid », Rossi procède de la même façon que dans « La faim » en analysant méticuleusement ses sensations :

Chaque petit degré supplémentaire, on le ressent dans sa chair. Pas besoin de thermomètre. On a l'impression de sentir ses os geler. Quand il fait –50, il faut faire un effort pour décoller ses paupières et, chaque fois qu'on respire, on sent comme des couteaux qui s'enfoncent dans ses poumons. On se protège comme on peut : on serre ses manches au poignet, par-dessus les moufles, avec de la ficelle [...]. En gelant, la respiration forme une croûte de glace qui coupe l'arête du nez<sup>417</sup>.

Rossi consigne les différentes modalités du froid et les manières de s'en protéger avec une précision technique. Le pronom personnel indéfini « on » et la tournure « il faut » dépersonnalisent le récit. Les verbes de perception s'enchaînent : « on le ressent », « on a l'impression », « on sent », suivis des verbes d'action : « on se protège », « on serre ». L'auteur propose ses solutions concrètes aux différents problèmes rencontrés. L'usage du présent de vérité générale donne un ton didactique à l'ensemble du récit, qui pourrait figurer dans un guide pratique à l'usage de qui voudrait visiter le Grand Nord. Ce ton contraste avec la violence des métaphores utilisées pour décrire les sensations : « sentir ses os geler », « décoller ses paupières », « des couteaux qui s'enfoncent dans les poumons », « glace qui coupe l'arête du nez ». Au-dedans comme au-dehors du corps, aucune partie n'est épargnée. Le présent de vérité générale, associé aux conjonctions de subordination « quand » et « chaque fois que », prend alors une autre signification en fixant la souffrance dans un présent d'éternité : ce froid, l'auteur l'a éprouvé quotidiennement pendant près de vingt ans. Pour Robert Antelme, le froid qui s'insinue dans les poumons sans se faire remarquer suscite chez le prisonnier la peur de

---

<sup>417</sup> QBU, « Le froid », p. 160.

la maladie<sup>418</sup> ; dans la région de Norilsk, le froid pénètre le corps en se faisant sentir comme une lame.

Chalamov dans son récit « Maxime » (1965) donne également une description détaillée de la sensation de froid et des gelures qui s'ensuivent sur un mode scientifique, passant en revue ses symptômes, comme s'il était détaché de son corps :

Gelés, mes doigts des mains et des pieds me faisaient mal, me tourmentaient. La peau rose vif des doigts restait toujours aussi rose et fragile. J'avais toujours les doigts enveloppés dans des chiffons sales pour les protéger au moins contre une nouvelle plaie, contre la douleur, jamais contre l'infection. Du pus suintait de mes gros orteils, la suppuration ne s'arrêtait jamais<sup>419</sup>.

La sensation est transcrite dans une succession de phrases brèves avec un nombre minimal d'adjectifs, conformément aux principes de la « nouvelle prose ». La traduction met en relief les efforts du narrateur pour se protéger du froid. Dans le texte russe, les parties du corps sont toujours sujets des phrases : ce n'est pas le narrateur qui est sujet, mais son corps. Les parties du corps agissent et réagissent non de manière synchrone, mais les unes à la suite des autres, ce qui donne l'image d'un corps morcelé dont le narrateur devient spectateur. En le mettant ainsi à distance, il montre que la souffrance le dépossède de son propre corps. L'utilisation de l'imperfectif (*gudeli ot boli*, hurlaient de froid), l'adverbe de temps (*večno*, toujours) indiquent la répétition et la durée des douleurs décrites. Au contraire, dans *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, le narrateur évoque le froid par petites touches, sans développer cette sensation : « Sous les pattes de sa *chapka* qu'il a rabattues, mais pas attachées, le gel fend ses oreilles<sup>420</sup>. », « Le froid redouble. Une brume mordante étreint Choukhov à lui faire mal et l'oblige à tousser. Il fait moins 27. Choukhov, lui, fait 37,7. C'est à qui aura l'autre<sup>421</sup>. » Ces remarques ont pour fonction de renforcer le réalisme du récit, elles ne sont pas développées. Dans les

---

<sup>418</sup> « À l'extérieur, on se sent nu. Toujours l'angoisse pour les poumons. On n'y avait jamais pensé comme ça. On ne peut jamais savoir si l'on n'est pas en train de se faire atteindre. La morsure du froid, les poumons ne la sentent pas. Le règne du froid s'étend en silence et sans brutalité. On ne saura pas tout de suite si l'on est condamné à mort. », R. Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 83.

<sup>419</sup> RDK, « Maxime », p. 519. « Отмороженные пальцы рук и ног ныли, гудели от боли. Ярко-розовая кожа пальцев так и оставалась розовой, легко ранимой. Пальцы были вечно замотаны в какие-то грязные тряпки, оберегая руку от новой раны, от боли, но не от инфекции. Из больших пальцев на обеих ногах сочился гной, и не было гною конца. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 210.

<sup>420</sup> A. Soljenitsyne, *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, traduit du russe par Léon et Andrée Robel, France Loisirs, 1965, p. 30.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 41.

textes de Chalamov et Rossi, en revanche, concision rime avec précision : l'expérience doit être restituée dans le détail. La sobriété et la rigueur scientifique, dans la description des sensations, contrastent avec la violence des phénomènes décrits. Toujours au centre de l'attention, les corps deviennent les personnages principaux de plusieurs chroniques et récits.

Le narrateur de Lebedev rencontre des êtres qui, tous, ont un lien avec le passé concentrationnaire et jouent un rôle dans le dispositif postmémoriel. Pendant une expédition géologique, le narrateur se perd dans une montagne et tombe sur un détenu évadé :

La veste ouatinée, les tatouages, son apparence, tout le trahissait. Ses bottes en similicuir attachées avec du fil de fer avaient perdu leurs semelles, ses pieds étaient en sang, blessés par les pierres. Ne pouvant plus marcher sans ses chaussures, il avait arraché des bouts de sa veste pour en envelopper ses pieds, mais le tissu ouatiné s'était effiloché, détrempé par la pluie. Il voyait des nuages porteurs de neige perchés sur son trou, et sans doute savait-il qu'il allait mourir cette nuit-là<sup>422</sup>.

Le détenu très maigre, rendu agressif par la faim, agresse le narrateur, lui dérobe sa nourriture et meurt rapidement d'une occlusion intestinale. Le détenu évadé, maigre et blessé, rendu fou par la faim, semble tout droit sorti d'un récit des témoins des camps. Son aspect sauvage et primitif contraste avec le narrateur, géologue équipé. Au cours de cette rencontre, le passé fait irruption dans le présent, les temps se télescopent et les niveaux de référentialité semblent se confondre.

Au début du roman, le narrateur, à l'hôpital après sa transfusion sanguine, observe des malades qui ne sont pas des victimes du camp, mais qui rappellent ceux décrits par Chalamov :

Ce que je voyais se trouvait au-delà de la limite de ce qui est laid ou repoussant. J'avais devant moi une composition sculpturale ou plastique représentant ce que la vie peut faire aux hommes faute d'un changement intérieur qui leur aurait donné la force de résister.

Ventres proéminents, joues creuses, seins pendants et desséchés, bras paralysés : les infirmités étaient si nombreuses qu'elles en devenaient toutes semblables. L'hôpital, cette maison de la douleur, avait rassemblé tous les traumatismes imaginables ; certes, on ne voyait pas beaucoup de cas extrêmes,

---

<sup>422</sup> LO, p. 106. « бушлат, татуировки, облик – все выдавало его; от кирзовых сапог, перевязанных проводом, отлетели подметки, ноги были в кровь разодраны о камни; идти без обуви он уже не мог, рвал бушлат и обматывал им ноги, но ткань с ватной набивкой тут же расплзлась от дождевой влаги; он видел над краем ямы снежные тучи и, наверное, знал, что ночью умрет. », PZ, s. 95.

tels que des doigts coupés par une hache ou une jambe arrachée par la roue d'un train. Plutôt, la plastique générale des silhouettes donnait à penser que ces gens vivaient sous une pression permanente qui les brisait, les pliait, les tordait, les broyait, les écrasait, qu'ils s'étaient usés à la tâche et, alors qu'ils ne pouvaient plus enfoncer un clou sans porter la main à leur cœur ou s'étouffer dans une quinte de toux, ils découvraient que leur labeur ne leur avait pas apporté de force intérieure. Ils étaient même habitués à ce que ces multiples pressions définissent la forme de leur corps. À présent qu'elles avaient disparu, laissant place à une longue pause, un temps raréfié, les hommes marchaient comme s'ils avaient désappris à se déplacer sans aide extérieure<sup>423</sup>.

Ce tableau prend place en août 1991, au moment du putsch au cours duquel une partie du comité central du parti communiste, de l'armée et du KGB a cherché à écarter Gorbatchev du pouvoir pour mettre fin à la perestroïka<sup>424</sup>. Au moment de cette scène, une centaine de chars a déjà défilé devant les fenêtres de l'hôpital, la journée est suspendue dans un intervalle incompréhensible. Dans cette description, les patients apparaissent comme les rouages d'une machine qui a cessé de fonctionner. Leur corps semble un matériau qui a été trop manipulé : « sous une pression permanente », les « multiples pressions », ils se sont « usés à la tâche », se sont épuisés dans leur « labeur ». Le narrateur oppose à cet état le « changement intérieur », « la force de résister », « la force intérieure ». Ces hommes et ces femmes sont des représentants du citoyen soviétique qui, privé de sa propre individualité, ne peut vivre « sans aide extérieure ». Le narrateur de Lebedev interprète le délabrement corporel non comme le résultat de circonstances particulières ou de maladies, comme pour les détenus moribonds de Chalamov, mais comme le reflet direct de l'époque. Par ce raccourci, il met en lumière la cause existentielle, universelle, de ce délabrement physique.

Plus tard, au cours de son voyage, le narrateur se rend au cimetière du camp où

---

<sup>423</sup> LO, p. 87-88. « То, что я видел, находилось уже за тыловым пределом некрасивого и отталкивающего; освобожденное от эстетических значений, оно представляло собой скульптурную, пластическую картину того, что жизнь может сделать с людьми, если в них не происходит внутренних перемен, которые дали бы силу устоять, не поддаться. / Выпирающие животы, впалые щеки, сухие отвисшие груди, парализованные руки – увечья были столь разнообразны, что в этом читалось однообразие. Больница, печальный дом, собрала в себе все возможные травмы; но недостающие, отрубленные топором пальцы или отрезанная поездом нога были лишь совсем приметной крайностью среди них; скорее общая пластика человеческих фигур была такова, словно люди жили в сгущении постоянных разнонаправленных давлений, надламывающих, сгибающих, вывихивающих, скручивающих; человека месило, разминало, вытягивало, он и сам тратился в труде, истощался в усилиях, и теперь, когда он уже не смог бы и гвоздя вбить, не схватившись за сердце или не зайдясь кашлем, оказывалось, что труд не укрепил его внутренне. Человек даже привык, что ему придают форму эти давления; а когда они исчезли и наступила долгая пауза, разреженность времени – люди ступали так, будто отвыкли ходить без чужой помощи. », PZ, s. 78-79.

<sup>424</sup> À la suite du putsch, Boris Eltsine a accédé au pouvoir et l'Union soviétique a cessé d'exister.

sont enterrés les gradés et leur famille pour voir la tombe de l'épouse et du fils de l'Autre Grand-Père. Le gardien du cimetière du camp, également graveur de tombes, est bossu, sourd, infirme et porte une prothèse à la place du bras gauche et des pieds, si bien que son corps est « composé à un tiers de métal, de bois et de plastique<sup>425</sup> ». À force de côtoyer la pierre, il est « presque devenu un minéral<sup>426</sup> » : la fonction s'est inscrite dans le corps. Les corps rencontrés, altérés et mutilés, notamment les visages, témoignent du passé des personnages.

Dans la toundra, le protagoniste rencontre un chercheur de pétroglyphes, ancien militaire en phase terminale d'un cancer, qui a été irradié par des explosions nucléaires : « La pulpe de ses lèvres pendait, ses joues lui cachaient les yeux, sa bouche était deux fois trop longue et pas un poil ne poussait sur sa peau lisse semblable à celle d'une saucisse<sup>427</sup>. » Dans ce visage, tout est difforme et comme placé au mauvais endroit. La comparaison finale à un morceau de viande sanctionne l'achèvement de cette métamorphose. L'étrange personnage précise : « À l'intérieur, c'est encore pire », et prévoit de se tirer une balle lorsque ses souffrances seront devenues invivables. Le narrateur sympathise avec lui et obtient de lui quelques renseignements sur un village de déportés. Le narrateur mentionne également un autre personnage avec qui il jouait dans son enfance : Vania-Cou-de-Fer, un sympathique voisin du village dont la laideur contraste avec sa gentillesse. Son visage, brûlé à la guerre, est couvert de gouttes dépourvues de peau « semblables à la chair d'une crête de coq<sup>428</sup> », et un fragment d'obus est resté coincé dans sa gorge. L'écart entre ses qualités et son apparence inspire au narrateur l'idée que « le visage de Vania, couvert de gouttes charnues, aurait dû appartenir à l'Autre Grand-Père et celui, pur et intact, de l'Autre Grand-Père, à Vania<sup>429</sup>. » Ces exemples invitent le narrateur à toujours chercher au-delà des apparences, même si elles sont, souvent, signifiantes en soi.

En revanche, pour les deux fonctionnaires du Goulag que rencontre le protagoniste, les particularités physiques sont la manifestation directe de leur expérience

---

<sup>425</sup> LO, p. 239. « треть его тела состояла из металла, дерева и пластмассы », PZ, s. 217.

<sup>426</sup> *Ibid.* « он стал почти минералом », *ibid.*

<sup>427</sup> LO, p. 274. « Разросшееся мясо губ уже отвисало вниз, щеки закрывали глаза, рот удлинился вдвое, и ни единый волос не рос на гладкой сарделечной коже. », PZ, s. 250. Le texte original insiste sur l'idée de finesse avec l'expression « *sardelečnoj kože* » (peau de sardine), tandis que la traduction « peau semblable à une saucisse » souligne davantage la couleur et l'aspect luisant de la peau irradiée.

<sup>428</sup> LO, p. 61. « Каплевидные наросты, похожие на мясо петушиного гребня. », PZ, s. 54.

<sup>429</sup> LO, p. 63. « лицо дяди Вани, лицо в мясистых каплях, должно было принадлежать Второму деду, а чистое, нетронутое лицо Второго деда – дяде Ване. », PZ, s. 56.

concentrationnaire. Lorsque le narrateur trouve l'appartement du collègue de l'Autre Grand-Père, la femme qui lui ouvre la porte, une ancienne surveillante de camp, a les traits paralysés et son apparence lui inspire de l'effroi. Introduit auprès de Semion Vikentievitch, il décrit ce vieillard irradié dont « la peau du torse était devenue transparente comme du parchemin finement apprêté<sup>430</sup> », « la chair se liquéfiait comme du beurre<sup>431</sup> » et dont « les lobes d'oreilles pendaient, flasques comme la substance d'un mollusque<sup>432</sup> ». La circulation sanguine est visible : « ses capillaires enflammés formaient, à travers ses joues, de fins hiéroglyphes tracés à l'encre pourpre<sup>433</sup> ». Le choix des comparants « parchemin » (*pergament*) pour la peau et « hiéroglyphes » (*ieroglify*) pour les veines manifeste la capacité du narrateur à déchiffrer le passé criminel du vieillard sur son corps. Ces caractères sont formés avec du sang comme si son passé était tatoué sur son visage. Pétroglyphes, hiéroglyphes sont autant de langages / dessins du passé à la signification énigmatique. Ils font penser aux « pages de hiéroglyphes précis et durs » (*klinopisi žěstkie stranicy*) qui, dans le poème *Requiem* d'Anna Akhmatova, apparaissent sur les visages épuisés de peur. Dans la description de Lebedev, les autres comparants insistent sur la consistance de la peau : les noms « sardine » (*sardelečnaja*), « beurre » (*maslo*) et « mollusque » (*molljusk*) soulignent son caractère lisse, visqueux, et finalement son absence d'humanité. De plus, tous ces éléments sont des aliments périssables, ce qui laisse penser que ce corps est en cours de décomposition : il n'est plus que la somme d'éléments hétéroclites qui forment tant bien que mal un tout disgracieux. Emmanuel Levinas appelle « expérience du visage » le sentiment qui nous anime lorsque nous voyons un visage qui apparaît dans toute sa vulnérabilité et que nous nous en sentons spontanément responsables<sup>434</sup>. La rencontre de « l'Autre » ne s'opère véritablement que quand nous nous confrontons au visage dans sa nudité essentielle, au-delà de sa forme plastique. Énumérer les éléments du visage signifie déshumaniser « l'Autre », car nous le voyons alors comme un objet. Cependant le narrateur de Lebedev, en décrivant ce visage hideux, suggère que le passé de l'ancien

<sup>430</sup> LO, p. 217. « кожа на торсе стала прозрачной, как пергамент тонкой выделки », PZ, s. 197.

<sup>431</sup> *Ibid.* « Плоть расплавилась, как масло. », PZ, *ibid.*

<sup>432</sup> *Ibid.* « Хрящи ушей уже обвялились, как копченое мясо моллюска. », PZ, *ibid.*

<sup>433</sup> *Ibid.* « Воспаленные капилляры на щеках слились в тонкую вязь иероглифов, выписанных багровой тушью. », PZ, *ibid.*

<sup>434</sup> « C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure façon de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux [...] », E. Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, Poche, 1984, p. 79.

chef du peloton d'exécution au camp s'est inscrit sur son apparence.

Ainsi, ces corps portant les stigmates de la violence sont des illustrations vivantes de ce que le pouvoir soviétique, militaire ou répressif, a produit chez l'homme. Le lecteur est porté à croire que c'est le contact avec cette terre hostile, portant en elle des cadavres, qui détruit leurs corps, comme si le refoulement de la vérité historique avait fini par « transpirer » à travers eux. Les cicatrices, déformations, mutilations et infirmités semblent des marques de la violence subie ou commise. Le passé des personnages transparait dans leur corps souvent monstrueux, comme une version goulagienne des pantins désarticulés du théâtre de Samuel Beckett<sup>435</sup>. Tels des résidus du camp, recrachés par le passé, tous ces personnages pourraient être qualifiés de post-concentrationnaires. Leurs corps sont des commentaires, ou des post-scriptum aux témoignages littéraires du camp. Dans les récits de Chalamov et les chroniques de Rossi, les hommes sont en train d'être broyés, tandis que Lebedev montre les résultats de cet écrasement.

Dans le roman de Lebedev, l'accent passe en permanence de la vue à la « vision », investie par les projections et l'imagination du narrateur. Ainsi, les détenus lui apparaissent sous des formes fantomatiques : soit dans son propre esprit (ses rêves, son imagination), soit à travers des médiations extérieures (une photographie, les récits d'autres personnages qui ont été témoins oculaires). Dans le rêve que fait le narrateur, les protagonistes ne sont pas encore des détenus mais des passagers d'un train qui se font arrêter. Le narrateur décrit l'atmosphère comme s'il était un spectateur. Tout se joue alors au niveau du regard :

Tous les autres, des centaines de personnes, évitaient de regarder ceux qui avaient été raflés [...]. Ces personnes étaient bien là, je les voyais. En même temps la perception qui, en réalité, capte et comprend bien plus qu'elle ne porte jusqu'à nous – même si ce décalage n'agit que dans des cas très particuliers – me fit savoir qu'elles n'existaient pas. Mon regard, aspiré par l'attraction commune de ceux des autres, dévié selon les lignes de force qui en émanaient, évitait le groupe, le rejetant dans le néant : puisque personne ne le regardait, il s'agissait d'une place vide<sup>436</sup>.

---

<sup>435</sup> Ainsi, les personnages de la pièce de théâtre *Fin de Partie* (1957) sont Hamm, vieillard aveugle paraplégique qui tousse du sang, et Nell et Nagg qui ont perdu leurs jambes et vivent dans des poubelles.

<sup>436</sup> LO, p. 136-137. « Все остальные – многие сотни людей – не смотрели на арестованных [...]. Арестованные были – я видел их; и в то же время восприятие, которое, оказывается, подмечает и вмещает гораздо больше, чем доносит до нас, но этот зазор проявляется лишь в особых случаях, сообщало мне, что их нет; мой взгляд словно попадал в совокупное притяжение взглядов других



Dans le rêve, les regards sont matérialisés comme des forces. Celui du narrateur est dévié, comme par un aimant, du « spectacle » de l'arrestation, à cause de la pression du regard des autres, qui s'en détournent et l'entraînent avec lui. Le narrateur est le seul à vouloir voir. Les hommes commencent ensuite à monter dans un wagon à bestiaux et le narrateur comprend alors qu'ils ont été arrêtés pour remplir les quotas. C'est là le seul moment où une scène de répression est donnée à voir, dans ce souvenir d'un rêve – dispositif narratif qui met en évidence la distance qui sépare le narrateur du passé, tout en soulignant la place qu'occupe le camp dans son monde intérieur. Dans le rêve suivant, le narrateur voit une rivière du Nord charriant des îles, dont l'une s'avère « une rive de visages humains<sup>437</sup> » de laquelle émane un faible chant, cette île qu'il trouvera à la fin de son voyage, sur laquelle des détenus ont été abandonnés par l'Autre Grand-Père et sont morts de froids et de faim. Ces deux rêves donnent à voir au narrateur les visages de détenus en face et donne à entendre leur appel. Cependant, ils suggèrent également les obstacles à affronter : les regards se détournent, rendant l'objet insaisissable ; le courant emporte tout sans rien laisser sur son passage. Le narrateur sera seul face à l'ampleur de la tâche.

C'est encore par l'imagination que le narrateur fait revivre les détenus. Dans les montagnes du Nord, après avoir découvert les baraquements, il se représente leur travail d'esclave tout poursuivant son exploration :

Je montai vers les mines en suivant un sentier au milieu des pierres, sur la trace des prisonniers. Je ne cherchais pas à me sentir dans leur peau. Parfois, il est important de répéter le chemin de quelqu'un, de marcher dans ses pas. Ici, sur ce sentier étroit qui grimpait sur la pente abrupte vers les bouts de rails rouillés d'où les roches se déversaient sur le terril, rails suspendus dans le vide et donnant envie de s'y jeter, quelque chose se jouait par mon intermédiaire, à travers ma personne d'alors, quelque chose qui devait s'accomplir<sup>438</sup>.

Dans ce geste de « marcher dans les pas » des détenus sans pour autant vouloir s'identifier à eux, le narrateur réalise un acte postmémoriel, ce « quelque chose » qu'il

---

людей, отклонялся согласно векторам силовых линий этого притяжения, и то, как эти векторы располагались, – минуя группу рядом с солдатами, – говорило мне, что группы на самом деле нет, что там пустота, раз туда никто не смотрит. », PZ, s. 123.

<sup>437</sup> LO, p. 150. « я увидел, что это был берег человеческих лиц », PZ, s. 136.

<sup>438</sup> LO, p. 104. « Я поднимался к штольням по тропке среди камней, повторял тот путь, которым шли вверх заключенные. В этом не было попытки ощутить себя на их месте; иногда важно просто повторить чей-то путь, пройти след в след; здесь, на узкой тропе, уводящей круто вверх, туда, где над пустотой висели концы ржавых рельс, с которых сбрасывали в отвал породу, рельс, зовущих кинуться вниз, – здесь через меня, такого, каким я был, что-то совершалось, чему должно было совершиться в этом месте. », PZ, s. 93.

est seul capable de mettre en œuvre. Au début du récit, le narrateur fait surtout appel à ses rêves et à son imagination pour esquisser la silhouette des victimes du passé, mais les médiations extérieures sont plus nombreuses à mesure que le voyage avance. Parmi les médiations visuelles, il y a la photographie représentant l'inauguration de la carrière et les détenus misérables que l'on a tenté de rendre présentables pour l'occasion. Les autres médiations sont les paroles de différents personnages croisés au cours du voyage : un ancien mineur, qui a pu retrouver un souvenir concernant l'Autre Grand-Père ; le gardien du cimetière, qui offre un long récit détaillé sur la vie du fils de l'Autre Grand-Père au camp et son amitié avec un détenu sculpteur ; les nomades éleveurs de rennes, qui ont vu les détenus abandonnés sur une île en plein hiver ; et les trois vieillards aveugles qui racontent l'origine de leur village de déportés. Pour le narrateur de Lebedev, les détenus ne sont pas des êtres concrets mais des images mentales floues avec lesquelles il établit une « connexion » (pour reprendre la terminologie de Marianne Hirsch) en s'appuyant sur ses propres ressources, sur les images et sur les mots des autres.

Le corps du narrateur n'est mentionné qu'en rapport avec son expérience postmémorielle, lors deux épisodes violents. Le premier remonte à sa petite enfance, quand sa poussette s'est renversée sur une plaque de béton, le blessant :

Le sang a jailli de tes lèvres fendues, ta bouche n'était plus qu'une plaie, tes dents de lait étaient en miettes. Tu as ressenti une douleur annonciatrice du futur qui, au fil des ans, devait se muer en défaut d'élocution, en bagues dentaires qui gardent le goût métallique du sang. La douleur a déformé, emprisonné la parole à l'instar d'un grillage à travers lequel chaque mot se frayait péniblement un chemin. Tu n'es pas devenu pour autant un paria parmi les enfants, ainsi que cela arrive parfois, en revanche, cette infirmité t'a fait mûrir avant l'âge. Pas sous l'effet de la douleur, de la souffrance vécue, comme c'est souvent le cas. Les mots non prononcés, les mots qui n'avaient pas résonné à l'époque, s'accumulaient en toi [...].

C'est à mon âge réel et profond dissimulé derrière mon apparence d'enfant, l'âge des silences, de la vie parmi les mots, des échanges avec les mots, que je dois certaines intuitions qui marquèrent mes années d'enfance<sup>439</sup>.

---

<sup>439</sup> LO, p. 22-23. « кровь брызнула из разбитых губ, рот обратился раной, молочные зубы выкрошились, ты ощутил боль, которая на годы вперед обернулась косноязычием, металлическими дужками брекетов, хранящими железный привкус крови; боль, исковеркавшую, парализовавшую речь, будто любое слово протискивалось через прутья ее решетки. Однако увечье не превратило тебя в изгоя, как это часто бывает среди детей; наоборот, благодаря ему ты стал старше своих сверстников. Но причиной тому были не боль, не перенесенные страдания, которые иногда делают взрослее. Не выговоренные, не прозвучавшие тогда, когда их хотелось произнести, слова накапливались в тебе [...]. / Именно этот, настоящий и глубокий, возраст, сокрытый под

Le narrateur parle de cet accident en des termes qui suggèrent qu'il a représenté bien plus qu'une simple chute. Cet accident violent apparaît, dans le récit rétrospectif du narrateur, comme nécessaire : en freinant le développement du langage, il a déterminé son rapport aux mots. L'accident a fait émerger des conditions grâce auxquelles le narrateur est devenu un chercheur de trace, un décodeur de signes, quelqu'un doué d'une grande intuition et qui prête attention au langage, autrement dit : un enquêteur postmémoriel. La parole est « emprisonnée », les bagues dentaires sont comparées à un « grillage » : c'est l'image de la détention qui est convoquée ici. Un objet banal (les bagues), qui s'accompagne de la défiguration et du « goût métallique du sang », est associé à une prison. Par cette analogie, le narrateur fait entrer le trauma hérité dans l'ordre du quotidien. En conséquence de cette chute, la parole est empêchée : « Les mots non prononcés, les mots qui n'avaient pas résonné à l'époque, s'accumulaient en toi ». Cette phrase ressemble fortement à ce que dira plus tard le narrateur à propos de la société post-soviétique : « Mes paroles allaient se perdre, faute d'autres mots qui auraient dû être prononcés plus tôt, par d'autres – et ne l'avaient pas été<sup>440</sup> ». Le corps du narrateur apparaît ici comme une métaphore à la fois de la violence concentrationnaire et de la mémoire du Goulag. Enfin, la problématique postmémorielle est suggérée par l'idée que le narrateur est devenu, avant même de savoir marcher, beaucoup plus âgé qu'il n'était en réalité : « mon âge réel et profond dissimulé derrière mon apparence d'enfant », comme si son corps n'était qu'une coquille habitée par une autre vie que la sienne.

Le corps du narrateur est le sujet d'un second épisode violent qui sera lié à son enquête postmémorielle, lorsque l'enfant se fait mordre par un chien :

[Un chien noir] s'approcha [...] et se jeta sur moi, me renversa, mordit ma jambe gauche, cherchant la guérison dans mon sang. Il me plaqua à terre de ses pattes, frétila, cherchant ma gorge [...]. Du sang coulait à flot de ma jambe transpercée<sup>441</sup>.

---

внешним возрастом детства, возраст молчания и жизни среди слов, разговоров — со словами, сделал возможными все те понимания, которыми двигалась в детские годы моя судьба. », PZ, s. 18-19.

<sup>440</sup> LO, p. 127. « Мои слова не прозвучат, потому что нечто не было сказано раньше – и не мной. », PZ, s. 115.

<sup>441</sup> LO, p. 78. « Черный пес [...] подстегиваемый жарой; он подскочил близко, собрался было для прыжка, но мускулы не смогли поднять собачьего тела в воздух, и тогда он налетел, опрокинул, вгрызся в левую ногу, словно моя кровь могла исцелить его. Потом пес навалился сверху, прижал лапами, заелозил, потянулся к горлу [...]; из распоротой ноги булькая выхлестывала кровь. », PZ,

La morsure du chien provoque une hémorragie. L'Autre Grand-Père intervient alors en tuant l'animal. À l'hôpital, il offre son sang pour que l'enfant soit transfusé, y laissant la vie : le narrateur devient lié au vieillard par le sang. Son indétermination par rapport à l'Autre Grand-Père, incarnation du passé concentrationnaire, pose les jalons de la postmémoire à la fois familiale et par affiliation, comme nous l'avons vu. C'est donc encore une fois à travers le corps du narrateur que sont posées les bases de la réflexion mémorielle.

Le narrateur de Lebedev trouve en lui les effets d'une mémoire ancienne dont il ne connaît pas l'origine, mais dont il explicite les effets tout au long du roman : « j'entendis donc, venu du fond des âges, mon cri d'alors [...] ; or, le cri était plus vieux que moi, il n'appartenait pas au bébé que j'étais<sup>442</sup> », « Une sensation plus archaïque monta en moi<sup>443</sup> ». Tantôt le narrateur inscrit ce souvenir dans son corps : « mon sang, plus vieux que moi<sup>444</sup> », tantôt il ne sait pas très bien où le situer :

Le sentiment que j'éprouvais alors était bien plus ancien que moi. Il appartenait à l'un de mes aïeux tellement éloignés qu'il ne m'était transmis ni par l'hérédité ni par la mémoire du corps<sup>445</sup>.

Cette sensation lui permet de trouver des réponses à ses questions :

Grâce à une mémoire que je ne pouvais pas posséder, la mémoire du sang, je reconnus ses paroles. Je reconnus le chuchotement, [...] l'autorité de la voix : je les identifiai ; à croire que la plupart de mes ascendants les avaient connus<sup>446</sup>.

Ce sentiment d'être habité par des « voix » antérieures à son existence, le narrateur le prête aussi à d'autres personnages. Après le défilé des chars devant l'hôpital, le narrateur observe par la fenêtre les hommes qui s'activent :

Quelqu'un arrachait des herbes, quelqu'un creusait un trou pour le compost, on avait l'impression que les chars avaient éveillé chez ces gens des souvenirs qu'ils ne pouvaient pas avoir à leur âge. Encore un peu, et l'un d'entre eux se

---

s. 70.

<sup>442</sup> LO, p. 76. « я ощутил только собственный давний крик [...] а крик был старше, чем мой тогдашний возраст, словно это кричал не годовалый младенец. », PZ, s. 68.

<sup>443</sup> LO, p. 105. « Во мне возникло другое, старшее чувство », PZ, s. 94.

<sup>444</sup> LO, p. 65. « кровь моя, бывшая старше меня », PZ, s. 58.

<sup>445</sup> LO, p. 303. « Чувство, возникшее во мне тогда, было много старше меня ; оно принадлежало кому-то из столь давних моих предков, что нас связывала не наследственность черт и даже не память тела », PZ, s. 275.

<sup>446</sup> LO, p. 66. « Памятью, которой у меня не могло быть, – памятью крови, – я узнал эти слова; узнал шепот, [...] требовательность голоса; узнал, будто они были знакомы многим из ближайших моих предков. », PZ, s. 59.

rendrait compte qu'il était en train de creuser une tranchée ou un abri anti-bombes<sup>447</sup>.

En prêtant à ceux qui l'entourent la capacité de saisir des bribes d'une mémoire antérieure à la leur, le narrateur élargit le mécanisme de la postmémoire. D'une certaine manière, il la déconstruit aussi. Le narrateur n'est pas « élu », au sens où il serait le seul à percevoir les voix du passé en raison d'un lien familial particulier ou d'une sensibilité accrue ; mais il suggère que les hommes en général sont traversés par des réminiscences et qu'il suffit d'y être attentif. Dans cette esthétique fondée sur l'identification et la projection, le narrateur revit d'une certaine manière le passé dans son corps. Par ce procédé, le narrateur reconstruit et réincarne une connexion disparue entre les générations présentes et passées.

## 2. Le « corps-mémoire »

Le corps, qu'il soit vivant ou mort, constitue le premier manuscrit du récit concentrationnaire, selon Luba Jurgenson. Il s'agit d'un livre-brouillon qui précède la mise en mots du témoignage, un « pré-texte écrit, oral, pensé ou seulement pressenti<sup>448</sup> ». Cette analyse montre comment le récit sur le camp articule étroitement corps, mémoire et écriture :

Le sujet ne fixe qu'un élément à la fois, il est tout entier fondu dans l'acte de vision. Toutes les perceptions sont ramenées au corps, authentifiées par le rappel réitéré de la présence physique du protagoniste sans cesse redessinée dans sa matérialité concrète et située par rapport aux objets qui l'entourent [...].

Le regard du détenu, lui, fragmente un réel dont la multiplicité a disparu, engloutie au fond des pertes subies. Ce qui en reste ne s'offre que dans une relation directe, immédiate, dans une image visuelle ou sonore enregistrée par une perception limitée et extrêmement intense. Le temps est le présent. La distance entre le sujet et l'objet est réduite au minimum.

Dans le récit concentrationnaire, l'espace qui sépare le narrateur de l'objet qu'il décrit est la plupart du temps l'espace du regard, l'espace nécessaire au

---

<sup>447</sup> LO, p. 86. « Кто-то что-то корчевал, кто-то копал яму под компост, и возникало странное ощущение, что танки пробудили в людях воспоминания, которых у них по возрасту не могло быть; еще чуть-чуть, и кто-то первый поймет, что он роет окоп или укрытие от бомбежки », PZ, s. 77.

<sup>448</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 21. À ce premier texte inscrit dans le corps succède le témoignage, un texte qui restitue la réalité du camp telle qu'elle a été vécue par son auteur, que l'auteur regroupe dans une « série 1 ». Éventuellement, ce texte peut être suivi d'un autre, qui fait la réalité du camp un objet d'étude (« série 2 »).

photographe pour réaliser l'image, souvent un gros plan. Cet espace peut rétrécir encore, devenir celui du toucher, du goût, de l'odorat, ou s'élargir jusqu'à celui de l'ouïe : il restera néanmoins celui de la perception, un espace irrémédiablement et douloureusement enchaîné au corps du narrateur ou du personnage<sup>449</sup>.

Voyons deux « photographies en gros plan » de corps concentrationnaires. Dans le récit « Riabokone », Chalamov décrit un « crevard » sur son lit d'hôpital :

Sa peau était tendue sur son squelette et tout le corps de Riabokone ressemblait à du matériel pour l'étude de l'anatomie, à un matériel-carcasse vivant et docile, et non à un moulage. [...] Sa peau sèche se desquamait sur tout son corps et les taches bleues des futures escarres se devinaient déjà sur ses cuisses et ses reins<sup>450</sup>.

Chalamov décrit le corps déformé par la faim de Riabokone comme « un corps qui avait tout compris, qui avait déjà tout dit, tout expliqué<sup>451</sup>. » Le corps est en lui-même un témoignage. Rossi décrit ainsi le corps après un interrogatoire :

Trois jets d'urine giclent bruyamment dans le seau hygiénique. Deux sont jaune paille. Le troisième, celui de Penkhos Karlik, est rouge. Lui, il vient de subir un interrogatoire serré pendant plusieurs jours d'affilée. Les meurtrissures, sur son visage, vont du noir au jaune en passant par toutes les nuances de bleu. Son dos est couvert d'ecchymoses en forme de demi-lune, traces du talon des bottes de ses commissaires-interrogeurs<sup>452</sup>.

Les deux descriptions, qui ressemblent à une étude anatomique ou un compte-rendu médical, montrent que le langage du corps n'a pas besoin d'être décodé : en s'imposant à la vue, il est explicite sur ce qu'il dit du vécu : il est estampillé par le camp. Soljenitsyne utilise le même procédé : pour le personnage de Choukhov dans *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, ce sont ses dents qui racontent son histoire : « Il fait un sourire bon enfant qui découvre les brèches laissées entre ses dents par le scorbut, à Oust-Ijma, en 43, quand il se voyait fichu<sup>453</sup>. »

Dans le récit « À l'hôpital » (1964) de Chalamov, le personnage principal, Krist, gravement atteint de pellagre (liée à la malnutrition), entend l'observation d'un autre

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>450</sup> RDK, « Riabokone », p. 1060. « Кожа была натянута на скелет – весь Рябоконе казался пособием для изучения топографической анатомии, послушным живым пособием-каркасом, а не муляжом. [...] Сухая кожа шелушилась по всему телу, и синие пятна будущих пролежней обозначались на бедрах и пояснице. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 151.

<sup>451</sup> RDK, « Riabokone », p. 1057. « все понято, все рассказано, все объяснено. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 149.

<sup>452</sup> QBU, « Penkhos Karlik », p. 33.

<sup>453</sup> A. Soljenitsyne, *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, op. cit., p. 23.

détenu malade qui a eu la même maladie :

- On m’a enlevé des gants de peau sur les deux mains. On les a envoyés à Magadane, au musée.
- Au musée ! répéta l’homme dispensé d’escorte avec mépris. Comme si on manquait de gants de ce genre à Magadane<sup>454</sup> !

Ce motif est repris dans un récit écrit cinq ans plus tard, « Le gant » (1972), à propos de la peau détachée de sa propre main en 1943 :

Ceci est un récit sur mon gant de la Kolyma, une pièce de collection pour un musée de la santé ou un musée d’ethnographie, peut-être. [...] Peut-on tenir une plume avec un gant pareil, qui devrait être conservé dans le formol ou l’alcool d’un musée, et qui repose dans la glace anonyme<sup>455</sup> ?

Le doute quant à la possibilité d’écrire sur l’expérience concentrationnaire se pose de manière claire et douloureuse dans ce passage. Luba Jurgenson voit dans cette peau abandonnée la métaphore du brouillon à jamais perdu, l’« indicible » du réel concentrationnaire :

Dans les récits de la Kolyma, ainsi que dans d’autres textes camps, les images de la peau que l’on abandonne et qui repousse ensuite métaphorisent l’inévitable déformation de l’expérience immédiate. Le texte initial, empreinte, brouillon du manuscrit futur gravé dans la peau, n’est pas conservé<sup>456</sup>.

Dans cet article, le corps est compris à la fois comme métaphore du texte et comme artefact, objet d’exposition témoignant d’une époque. Cette pièce de musée singulière et terrible engage une réflexion sur l’inscription de la mémoire et de l’écriture dans le corps. Luba Jurgenson écrit :

---

<sup>454</sup> RDK, « À l’hôpital », p. 721. « – У меня тоже такое было, – сказал третий, и это были первые слова его, которые услышал Крист. – Перчатки с обеих рук снимали. В Магадан послали, в музей. – В музей? – презрительно сказал бесконвойный. – Мало таких перчаток в Магадане. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 550. Le musée qu’évoque l’interlocuteur de Krist, s’il existe, est une vitrine présentant la souffrance humaine sous un angle scientifique, avec une forme de pseudo-objectivité qui neutralise la violence de l’événement et, partant, sa réalité. La pratique d’exposer ce type de « gants » dans les musées, si elle a vraiment eu lieu à cette époque, relevait sans doute d’une forme d’intérêt scientifique, évoquant les collections de la célèbre *Kunstkamera* de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg. Elle indiquerait alors une forme de curiosité macabre qui ne tient pas compte, par ignorance ou délibérément, du contexte dans lequel cet « objet » a été produit.

<sup>455</sup> RDK, « Le gant », p. 1245-1246. « Это рассказ о моей колымской перчатке, экспонате музея здравоохранения или краеведения, что ли? [...] Разве можно держать перо в такой перчатке, которая должна лежать в формалине или спирте музея, а лежит на безымянном льду. », *ibid.*, s. 283-284.

<sup>456</sup> L. Jurgenson, « Le corps concentrationnaire : exemple de Chalamov », *Cahiers slaves*, n° 9, « Le corps dans la culture russe et au-delà », 2008, p. 401-407.

Il ne s'agit pas d'un corps abstrait, mais de la chair souffrante du prisonnier avec ses fonctions altérées, modifiées par la faim et les privations. La loi du camp, qui en fait le lieu de référence du réel, son dernier mot en quelque sorte, se manifeste dans l'inévitable mention du corps comme point de départ de toute narration.

Or le corps n'est pas seulement ce par quoi est affirmée l'authenticité de l'écriture, il est l'écriture elle-même, le lieu de l'écriture<sup>457</sup>.

En l'absence de ce gant laissé sur la glace, c'est l'écriture qui prend le relais. Chalamov souligne cependant que la peau de la main qui tient la plume est neuve : ce n'est déjà plus la même qu'autrefois, aussi une partie de l'expérience ne sera jamais restituée et demeure à la Kolyma. Chalamov et Rossi (qui, comme nous l'avons dit, a beaucoup parlé de son expérience en intervenant auprès de différents publics) se considèrent eux-mêmes, avec leur corps, comme des artefacts, des traces, des pièces à conviction. Luba Jurgenson écrit : « L'être concentrationnaire est un être de mémoire et de souvenir, un corps-mémoire<sup>458</sup> ». C'est ce que traduisent les passages des textes concernant la perception limitée et intense du détenu.

Pour le narrateur de Lebedev, le corps n'est pas le lieu de la mémoire du camp, mais plutôt l'instrument qui lui permet de « recouvrer » cette mémoire. Quand les écrivains des camps « fixent » une image de leur mémoire pour le lecteur, le narrateur de Lebedev utilise ses perceptions pour reconstituer, reconstruire une mémoire collective. Nous analyserons ces intentions à travers les sens les plus représentés dans ces textes : la vue, l'odorat, et l'ouïe. L'importance de ce sens peut être perçue à travers les multiples références à la couleur. Les couleurs qui dominent l'univers concentrationnaire sont le gris et le blanc. Le gris est évoqué par Chalamov dans « La pluie » :

Le rivage de pierre grise, les montagnes grises, la pluie grise, le ciel gris, les gens vêtus de guenilles grises – tout était très doux, en harmonie. Tout composait une harmonie d'une seule teinte, une harmonie diabolique<sup>459</sup>.

Dans le souvenir de Chalamov, le regard forme un cercle commençant par ce qui est sur la terre (« berges », *bereg*) pour continuer vers le haut (« montagne », *gory*), poursuivre à la verticale (« pluie », *dožd'* et « ciel », *nebo*), avant de revenir sur terre (« les gens », *ljudi*). Sur les différents points de ce cercle, tout est uniformément gris

---

<sup>457</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 42.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>459</sup> RDK, « La pluie », p. 55. « Серый каменный берег, серые горы, серый дождь, серое небо, люди в серой рваной одежде – все было очень мягкое, очень согласное друг с другом. Все было какой-то единой цветовой гармонией – дьявольской гармонией. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 69.



comme si l'homme était de la même nature que la pierre. Ces quelques phrases expriment le basculement de l'être vers le non-être.

Dans *L'Archipel du Goulag*, Soljenitsyne évoque l'idée que les prisonniers sont plus sensibles aux couleurs que les hommes libres, que la privation aiguise les sens, comme lors de ce transfert au camp : « à nous les couleurs ! Ô l'éclat oublié du monde ! tramways rouges, trolleys bleus, foule en blanc et en bariolé. [...] Une verdure non contrefaite éblouissait nos yeux habitués au gris et encore au gris<sup>460</sup>. » Après l'arrivée au camp, les couleurs s'estompent peu à peu et à la fin du chapitre, les couleurs ont disparu<sup>461</sup>. Dans son témoignage, Julius Margolin au début de son voyage vers « le pays des Ze-ka », croisant des détenus en camp depuis longtemps, s'étonne de leur aspect :

Des hommes gris souris ! Tout sur eux était gris souris : des espèces de camisoles, de longues guenilles, de oporki informes sur des pieds nus, des bonnets pointus, gris souris, à longues "oreilles" qui, dénouées, donnaient au visage une expression sauvage. Et les visages aussi étaient gris souris, terreux, comme saupoudrés de poussière<sup>462</sup>.

L'éviction des couleurs traduit de manière physique la disparition de la vie, du monde libre. Elle marque aussi l'effacement du monde réel, remplacé par un univers concentrationnaire indéterminé, obscur et vague. Dans le témoignage de Gustaw Herling, ce flou est encore accentué par la maladie appelée « cécité nocturne », due au manque de graisse dans la nourriture. Les hommes atteints de cette maladie perdent la vue à la tombée de la nuit et doivent se réaccoutumer tous les soirs à cette infirmité. Le narrateur, qui sera lui-même affecté par cette maladie, rapporte un tableau étrange : le matin et le soir, ces aveugles temporaires marchent lentement, leurs mains voltigeant devant eux.

À ces moments de la journée, le camp me faisait penser à un grand aquarium, rempli jusqu'à ras bord d'une eau noire agitée par les ombres de poissons remontés de profondeurs<sup>463</sup>.

Herling décrit la cécité de l'intérieur en rapportant l'impression qu'elle peut

---

<sup>460</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 2, *op. cit.*, p. 130.

<sup>461</sup> Luba Jurgenson montre comment le franchissement du seuil du camp se traduit par la raréfaction dans le texte des adjectifs de couleur, jusqu'au noir des baraques et du ciel dans ce passage de Soljenitsyne. Voir *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 167-169.

<sup>462</sup> J. Margolin, *Voyage au pays des Ze-Ka*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>463</sup> G. Herling, *Un Monde à part*, traduit de l'anglais par William Desmond, préface de Jorge Semprun, Folio, 1995, p. 108.

produire : le monde devient semblable à un aquarium, l'air à une eau noire, les détenus à des ombres de poissons. Plus loin, il la décrit de l'extérieur en présentant la « danse macabre grotesque<sup>464</sup> » de son collègue détenu censé décharger des sacs de farine (un travail privilégié), qui s'efforce de dissimuler son handicap pour ne pas perdre sa place. Ce ne sont plus seulement les couleurs qui sont réservées au monde « réel », libre, mais les formes. Le camp est le lieu d'une indifférenciation croissante, un fait structurel de l'espace concentrationnaire.

Le narrateur de Lebedev perçoit le gris comme une couleur qui contamine tous les éléments du quotidien soviétique :

Le pain gris de mon enfance : des briques de pain sur les comptoirs des boulangeries pour lesquelles on commençait à faire la queue une heure avant l'ouverture. Cette file d'attente était plus sombre que le crépuscule : des femmes au fichu gris, des hommes en manteaux gris, des visages grisâtres marqués par le manque de sommeil et une neige de ville toute grise, semée de sel<sup>465</sup>.

Les femmes et les hommes sont de la même couleur que le pain, les vêtements et la ville : êtres et choses se confondent dans cette uniformité.

Dans les récits concentrationnaires qui ont pour cadre la Sibérie, la couleur blanche est omniprésente. Le blanc neigeux de la nature est associé au vide, à l'immensité et à la mort. Le narrateur Lebedev interprète la dimension métaphysique de cette couleur :

La blancheur naturelle est aveugle, elle n'a pas de profondeur, pas de perspective comme, disons, le noir. La couleur blanche, dans le Nord, c'est la couleur du non-être, de la mort, un mur incolore qui abolit la distinction entre le proche et le lointain, enferme l'homme en lui-même<sup>466</sup>.

L'auteur semble adopter le point de vue d'un détenu qui sait que, même s'il réussit à s'échapper du camp, la neige est promesse de mort rapide non seulement parce qu'elle gêne la progression mais aussi parce qu'elle rend aveugle. L'Autre Grand-Père, aveuglé justement par la neige, est prisonnier de sa cécité, d'où cette image de la

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>465</sup> LO, p. 189-190. « Серый хлеб моего детства, хлебные кирпичи на лотках в булочной, за которыми вставали в очередь за час до открытия, и очередь была темнее сумерек; женщины в серых платках, мужчины в серых пальто, серые от недосыпа лица и серый соленый снег городской зимы. », PZ, s. 172.

<sup>466</sup> LO, p. 263. « Природная белизна слепа, она не имеет глубины, перспективы, которая есть, скажем, в черноте; белый на Севере – это сугубый цвет небытия, цвет смерти, цветовая стена, которая лишает различения ближе-дальше, запирает человека в нем самом. », PZ, s. 239.

blancheur qui « enferme l'homme en lui-même » (*zapiraet človeka v nem samom*).

Toutefois, le blanc lorsqu'il est à l'intérieur du camp indique la pureté, la propreté et la vie. Chalamov évoque la touloupe blanche en peau de mouton retournée, celle du truand ou d'un membre de l'administration qui ne meurt pas de faim et qui a les moyens d'être propre. Le blanc indique une position sociale élevée dans la hiérarchie du camp. Cette couleur n'est « offerte » au détenu que dans des cas exceptionnels. Dans le récit autobiographique « Les dominos » qui raconte l'admission à l'hôpital de Chalamov, le narrateur s'émerveille des draps immaculés : « je regardais avec plaisir la blancheur étincelante de la taie qui enveloppait un oreiller en plume. J'éprouvais une jouissance physique à regarder cet oreiller propre<sup>467</sup> ». Le blanc de la propreté apparaît comme surnaturel, merveilleux. Le blanc, qui est associé à la lumière et la divinité dans la culture chrétienne, prend une toute autre signification à l'hôpital du camp : elle est alors l'indice de la sécurité, la garantie du repos et de la paix, elle devient synonyme de vie.

Le narrateur de Lebedev qui explore l'appartement de l'Autre Grand-Père découvre une quantité démesurée de linge de lit qui aurait suffi pour une grande famille, et écrit :

Dans ce stock de draps, de housses et de taies d'oreillers on devinait l'époque où le linge propre signifiait bien davantage que du linge propre [...]. La blancheur de la nappe immaculée, sans un fil de travers, offrait au sein de ce quotidien un pendant à la couleur officielle de l'époque : le rouge. On luttait pour cette blancheur, fondement de la maison. Les uns parce qu'ils sortaient du caniveau et gardaient le souvenir de la boue au propre et au figuré. Les autres parce qu'ils percevaient inconsciemment l'impureté répandue dans l'air et, ne voyant aucun moyen de rester purs, veillaient à la propreté extérieure<sup>468</sup>.

Ces couleurs ont un sens politique en Russie : la monarchie, le communisme, à tel point que le nom de la couleur a été substantivé pour désigner l'une ou l'autre appartenance politique. Si le blanc et le gris sont les couleurs réelles de toute l'Union soviétique, camps compris, le rouge est réservé à la « grande zone », à l'extérieur du camp. La représentation du communisme à travers la couleur rouge gagne le moindre espace physique et le langage. Rossi raconte un de ses déplacements en train vers un

---

<sup>467</sup> RDK, « Les dominos », p. 191. « я с удовольствием смотрел на ослепительно белую наволочку на перьевой подушке. Это было физическое наслаждение – смотреть на чистую подушку », KR, s. 136.

<sup>468</sup> LO, p. 112. « время, когда чистое белье значило больше, чем просто чистое белье », PZ, s. 101.

camp de détention :

Un gigantesque Lénine en plâtre se dresse tout seul dans ce désert, montrant de sa dextre infatigable l'unique voie vers l'avenir radieux. L'étoffe rouge des slogans flotte doucement dans la brise matinale<sup>469</sup>.

La seule chose que le détenu peut voir dans cette campagne déserte est une tache rouge hors contexte. Après avoir mentionné cette vision, Rossi ne tire aucune conclusion : ce petit récit, souvenir précis d'une image fugitive, est suffisant. Le narrateur est prisonnier à l'intérieur d'un train et observe la glorification du régime communiste à l'extérieur ; la couleur de cette étoffe apparaît comme un rappel cynique de l'hypocrisie du pouvoir soviétique. L'absence de développement rend l'image encore plus forte aux yeux du lecteur, qui en comprend spontanément le sens comme en regardant un cliché. Lebedev souligne le caractère absurde de cette obsession du rouge. À l'époque soviétique, le rouge est présent dans tous les attributs du régime, y compris dans la toponymie :

C'était la rue des Kolkhozes-Rouges, or il y avait beaucoup d'autres noms avec du rouge dedans : la rue de l'Armée-Rouge, la rue des Partisans-Rouges, la rue du Phare-Rouge et des Aubes-Rouges. Ces noms n'avaient aucun rapport avec la région, ils avaient construit une cosmogonie idéologique parallèle dans laquelle des aubes rouges se levaient sur le pays et un phare rouge s'allumait pour des partisans rouges, on se demandait dans quel but<sup>470</sup>.

L'omniprésence de la couleur rouge est perçue à travers l'espace par Rossi et à travers le temps par Lebedev. Le narrateur, lorsqu'il arrive au cimetière où sont enterrés le fils et l'épouse de l'Autre Grand-Père, assiste à une chute de neige rouge :

Une neige rouge tombait sur la toundra jusqu'à l'océan Arctique. La terre était rouge [...]. Des gouttes rouges tombaient des fils électriques ; dans la carrière, la neige fondait sur les rochers, des ruisseaux rouges s'infiltraient dans les fissures et les fentes comme si l'on avait tranché les veines de la terre pour lui prendre son sang<sup>471</sup>.

---

<sup>469</sup> QBU, « Poraul », p. 59.

<sup>470</sup> LO, p. 180. « Улица называлась Краснокохозной, и в городе било еще много улиц с красным цветом в названии : Красноармейская, Красных Партизан, Красного Маяка, Красных Зорь ; все они не имели – по названиям – никакого отношения к городской местности, выстроив параллельную ей систему идеологической космогонии, в которой над страной вставали Красные зори и Красный маяк зачем-то светил Красным партизанам. », PZ, s. 163.

<sup>471</sup> LO, p. 237. « Красный снег падал над тундрой до Ледовитого океана ; земля была красна [...]; красные капли срывались с проводов, в карьере снег таял на камне, по трещинам и расселинам бежали красные ручьи, словно здесь подсекли кровеносные жилы земли и добывали эту земляную

La neige rouge tombe comme un châtiment divin contre le directeur du camp. Le motif de l'eau transformée en sang rappelle en effet la première des dix plaies d'Égypte infligées par Dieu à Pharaon dans le livre de l'Exode, et le châtiment imposé par Dieu à l'humanité dans le livre de l'Apocalypse<sup>472</sup> où mers et cours d'eau sont changés en sang. Le symbole de vie devient symbole de mort. Cet événement anticipe le récit du crime de l'Autre Grand-Père, qui a provoqué la mort de son fils unique. Le petit garçon avait détruit le « jouet » offert par son père, fabriqué par un détenu : une maquette très réaliste du camp. Sévèrement puni, il s'enfuit de sa chambre pendant la nuit mais, en courant sur le chantier, tombe dans la carrière. Sur le lieu où gît son corps, la pierre rouge d'eudialyte rappelle à l'Autre Grand-Père sa responsabilité directe dans cette tragédie. Contrairement aux deux épisodes bibliques, la punition n'est pas divine mais elle est accomplie par la nature personnifiée. Même la nature devient rouge : Lebedev reproduit ainsi la tendance soviétique à « rendre rouge » n'importe quel objet concret ou abstrait. Par ce geste, il superpose au symbole communiste le symbole du sang, celui versé par ce régime<sup>473</sup>.

Pour le narrateur de *La Limite de l'oubli*, l'époque soviétique est rouge non seulement dans ses attributs, mais littéralement :

Il existe des temps clairs et des temps sombres ; la tonalité générale change, l'éclairage aussi, la même couleur est perçue diversement comme dans des milieux optiques différents : les drapeaux rouges de la guerre civile, où domine la teinte écarlate, et ceux des années trente, où perce le pourpre, ne sont pareils que sur la pellicule en noir et blanc des actualités<sup>474</sup>.

Le narrateur distingue à la fois les différences entre les époques : entre 1917-1923, époque de la guerre civile, et les années 1930, époque des procès et des purges staliniennes, la nuance de rouge a évolué en même temps que le socialisme. Mais le narrateur marque aussi la différence entre une histoire retransmise, qui nivelle les

---

кровь. », PZ, s. 215.

<sup>472</sup> « Je vais frapper les eaux du fleuve avec la verge qui est dans ma main; et elles seront changées en sang. » (Exode 7,17) ; « Le troisième [ange] versa sa coupe dans les fleuves et dans les sources d'eaux. Et ils devinrent du sang. » (Apocalypse 16,4).

<sup>473</sup> Le sang « imprègne » le roman de Lebedev, qui comporte 115 occurrences formées sur la base du mot *krov'* (sang) et 54 sur la base du mot *krasnyj* (rouge).

<sup>474</sup> LO, p. 130. « Есть времена светлые и времена темные; меняется общий тон, меняется освещенность, и один и тот же цвет выглядит по-разному, как в отличных друг от друга оптических средах: красные знамена Гражданской, в которых было больше алого, и красные знамена тридцатых, в которых стало больше багрового – одни и те же только для черно-белой кинохроники. », PZ, s. 117.

événements et rend imperceptible les nuances de l'histoire telle qu'elle est vécue. Ici, le narrateur parle de la télévision en noir et blanc, mais sa remarque vaut pour toutes les formes de médiation, qui ne peuvent restituer qu'une image de ce qui a eu lieu. La couleur sert ainsi une réflexion sur la distance temporelle et le problème de la médiation, deux pierres d'achoppement de la postmémoire.

L'association de la couleur à une période historique est reprise lorsque le narrateur de Lebedev aperçoit un groupe de touristes occidentaux venu visiter les restes du camp :

Un groupe en sortit : des taches de couleur si vives que les silhouettes étaient cachées par ce miroitement : des vestes, des pantalons, des sacs à dos, des chapeaux jaunes, rouges, violets, bleus, émeraude, bleu foncé, orange [...]. Les vêtements témoignaient d'une autre vie, une vie en couleur [...]. Les vestes aux teintes vives distançaient le paysage, en repoussaient la substance incolore, et ces couleurs me firent comprendre que nous étions nés à des époques différentes, bien que synchronisées<sup>475</sup>.

Dans ce passage, le narrateur exprime son incompréhension face au groupe de touristes distraits, venu faire une excursion dans les camps comme s'il s'agissait d'une curiosité habituelle<sup>476</sup>. La couleur symbolise l'écart entre l'Occident et la Russie, le capitalisme bigarré, insouciant et le communisme austère<sup>477</sup>. Dans cet extrait, la distance spatiale engendre une distance temporelle : par cette rencontre entre les représentants des deux mondes sur le lieu du camp, la distance spatiale est abolie, mais la distance temporelle s'accroît. Le contraste des couleurs permet de mettre ce hiatus en évidence.

Les perceptions olfactives sont, elles aussi, étroitement liées à la réminiscence. Chalamov se souvient bien du parfum du pain et de tout ce qui s'y rapporte au moment de l'écriture du récit « Le pain » (1956) :

Je humais l'odeur du pain, le lourd arôme des miches où se mêlaient l'odeur de l'huile brûlante et celle de la farine cuite. Je saisisais avec avidité un soupçon de cette odeur, la plus importante au monde, tous les matins, en collant le nez contre la croûte de ma ration avant de la manger. À présent, je la sentais dans toute son intensité et sa puissance, et il me semblait qu'elle déchirait mes

---

<sup>475</sup> LO, p. 232-233. « из него стали выходить люди – не люди, а цветовые пятна [...]; цвета одежды были из другой, полноцветной жизни [...]; цвета одежды были из другой, полноцветной жизни [...]; цветные куртки отталкивали окрестность, защищали от ее бесцветья, и я увидел – через цвет, – что мы рождены в разные времена, хотя хронологически они совпадали. », PZ, s. 211-212.

<sup>476</sup> Ce bref passage fait état de la pratique controversée du « tourisme mémoriel », mentionnée plus haut.

<sup>477</sup> Cette confrontation pourrait aussi être interprétée comme un choc entre deux modes cinématographiques, le noir et blanc et la couleur.

pauvres narines<sup>478</sup>.

Les sensations décrites sont toujours articulées à une seule sensation lancinante, celle de la faim. Le récit met en jeu à la fois la matérialité du pain et son caractère insaisissable dans une dialectique du présent et de l'absent. La dimension concrète de la miche, sa force sont soulignées par les termes « le lourd arôme » (*gustoj aromat*), « son intensité et sa puissance » (*vo vsej gustote i moši*), « elle déchirait » (*razryval*). D'autre part, l'avidité (*žadno*) du narrateur qui s'efforce d'attraper un « soupçon » (*ničtožnejšuju čast'*) de cette précieuse odeur témoigne de l'insuffisance de la portion, de sa rareté et de la douleur anticipée du moment où il n'en restera plus rien. Chalamov remonte dans le passé en l'explorant dans le détail sans expliciter le lien entre le présent de l'écriture et le moment raconté. Il écrit encore :

L'écriture d'un récit, c'est une quête, et dans la conscience confuse du cerveau doit entrer l'odeur d'un fichu, d'une écharpe, d'un foulard perdu par le héros ou l'héroïne<sup>479</sup>.

Ici, l'odorat est mis en rapport avec l'inspiration artistique : l'écrivain doit sentir au sens propre la réalité des personnages qui naissent sous sa plume.

Le narrateur de *La Limite de l'oubli* raconte l'inquiétude qui le prend lorsqu'il sent une odeur de shampooing, car cela lui rappelle une appréhension de son enfance, le moment de se faire couper les cheveux.

Je vivais toujours, à cette occasion une angoisse disproportionnée. Le drap mille fois reprisé dont ma mère me recouvrait me semblait un vieux linceul, sa blancheur cessait d'être celle du linge de lit et, probablement parce qu'il était vieux et délavé, prenait la teinte de l'invisible crépuscule que l'on saisit sur les blancs voiles mortuaires. Si ces derniers ne sont pas eux-mêmes touchés par la décomposition, l'ombre de la putréfaction repose sur eux comme si la lumière du soleil captait dans l'air et déposait sur le tissu des particules de cette substance bleu lilas que l'on voit apparaître sur les pommettes saillantes des défunts.

La solitude, aperçue dans le miroir, d'une tête humaine séparée du corps par le drap, la proximité des ciseaux, les cheveux – cette partie de moi – tombant par terre et aussitôt balayée : la coupe des cheveux était semblable à

---

<sup>478</sup> RDK, « Le pain », p. 123. « Я вдыхал запах хлеба, густой аромат буханок, где запах горящего масла смешивался с запахом поджаренной муки. Ничтожнейшую часть этого подавляющего все аромата я жадно ловил по утрам, прижав нос к корочке еще не съеденной пайки. Но здесь он был во всей густоте и мощи и, казалось, разрывал мои бедные ноздри. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 116.

<sup>479</sup> RDK, « La médaille d'or », p. 1158. « Писание рассказа – это поиск, и в смутное сознание мозга должен войти запах косынки, шарфа, платка, потерянного героем или героиней. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 222.

une mort en miniature<sup>480</sup>.

À en croire le narrateur adulte, l'enfant qu'il était associait spontanément la perte des cheveux à la mort sans raison apparente. Il ne s'agit pas d'une sensation confuse, mais d'un fort pressentiment qui s'appuie sur des analogies visuelles précises. Les visions du vieux linceul, de la tête humaine coupée, des « pommettes saillantes des défunts », des cheveux à terre signifiant que la vie est terminée sont comme des souvenirs refoulés du camp qui viennent faire irruption dans la vie ordinaire sans que l'enfant puisse en comprendre l'origine. L'événement quotidien est hanté par une imagerie issue d'un lieu et d'un temps concentrationnaires. Quand l'Autre Grand-Père, suite à une invasion de poux, propose de lui raser la tête et l'enduire de goudron pour éviter toute récurrence, le narrateur voit son horrible intuition se confirmer et s'enfuit de la maison.

Dans les écritures du camp, l'ouïe est un sens très représenté. L'idée d'une musique propre à la prison apparaît sous la plume de Chalamov dès 1959 :

La vie, entre le moment du lever et celui du coucher, est régie par un règlement sévère recelant une sorte de principe musical, de cadence carcérale qui introduit un semblant d'ordre dans le flot d'émotions individuelles et de drames privés apportés de l'extérieur, de ce monde disparate qui bruit de l'autre côté des murs. Dans cette symphonie carcérale entrent le ciel étoilé découpé en carré et le rayon de soleil se reflétant sur le canon du fusil de la sentinelle, debout sur un mirador dont l'architecture rappelle celle d'un gratte-ciel. Il y a aussi le bruit inoubliable des serrures de prison, ce cliquetis mélodieux qui évoque celui des vieux coffres de marchands<sup>481</sup>.

---

<sup>480</sup> LO, p. 42. « Мое внутреннее волнение всегда было несоразмерно велико, если предстояло стричь волосы. Штопаная простыня, которой укрывала меня мать, казалась ветхим саваном, ее белизна переставала быть привычной белизной постельного белья и приобретала, – наверное, потому, что простыня была старая, застиранная, – тот оттенок незримого сумрака, который улавливаешь на белых смертных покрывах: сами они не тронуты тлением, но тень тлена лежит и на них, будто солнечный свет вбирает из воздуха и оставляет на ткани частицы той же лиловеющей синевы, что проступает на обострившихся скулах усопшего. / Одиночество – при взгляде в зеркало – человеческой головы, отделенной простыней, близость лезвий ножниц, волосы, падающие на пол, только что бывшие частью тебя – и вот уже сметаемые веником; стрижка казалась мне маленькой смертью. », PZ, s. 37.

<sup>481</sup> RDK, « Comment on “édite des romans” », p. 979. « Жизнь, смещенная в промежуток времени от подъема до отбоя, регламентирована строгим регламентом, в этом регламенте скрыто некое музыкальное начало, некий ровный ритм тюремной жизни, вносящий организующую струю в тот поток индивидуальных душевных потрясений, личных драм, внесенных извне, из шумного и разнообразного мира за стенами тюрьмы. В эту симфонию острога входят и расчерченное на квадраты звездное небо, и солнечный зайчик на стволе винтовки часового, стоящего на караульной вышке, похожей по своей архитектуре на высотные здания. В эту симфонию входит и незабываемый звук тюремного замка, его музыкальный звон, похожий на звон старинных купеческих сундуков. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 94.



Le texte original est riche en effets rythmiques, en assonances et en allitérations. La répétition ternaire du terme « *reglament* » (règlement) martèle la régularité du quotidien en prison, et la triple répétition du [r] roulé dans l'expression « *rovnyj ritm tjuremnoj žizni* » (le rythme régulier de la vie carcérale) reproduit phonétiquement le bruit irrégulier de la clef passant sur les barreaux. La fricative sourde [x], qui se retrouve dans la déclinaison des quatre adjectifs « *individual'nyh* » (individuel), « *duševnyh* » (spirituel), « *ličnyh* » (privé) et « *vnesennyh* » (de l'extérieur) est âpre, râpeuse à l'oreille. La reprise anaphorique de l'expression « *V ètu simfoniju* » (dans cette symphonie) évoque un refrain. Enfin, la dernière phrase comprend une répétition de la sifflante [z] dans « *nezabyvaemyj* » (inoubliable), « *zvuk* » (son), « *zamka* » (serrure), « *zvon* » (cliquetis), suggérant la monotonie de cette vie. Ces bruits quotidiens entendus pendant des mois de détention sont qualifiés de « symphonie » (*simfonija*). Ce terme, bien qu'ironique, met en lumière l'harmonie de l'ensemble. Les bruits se fondent dans le contexte carcéral, de la même manière que les différents éléments de la Kolyma forment une « harmonie diabolique ». La description est fondée sur le contraste entre la prison, lieu de l'ordre, et l'extérieur désordonné, ce qui se reflète dans l'appréciation des sensations auditives : « principe musical » (*muzykal'noe načalo*), « cadence » (*rovnyj ritm*), « symphonie carcérale » (*simfoniju ostroga*) par opposition au « bruit [d'un monde disparate] » (*iz šumnogo i raznoobraznogo mira*). Šalamov fait le constat d'une mémoire du corps si puissante que ce bruit est « inoubliable » (*nezabyvaemyj*)<sup>482</sup>. Cette image de la « symphonie carcérale » est reprise dans le récit « Le plus bel éloge » (1964), qui décrit les bruits familiers de la prison de la Boutyrka, lorsque l'auteur y a été détenu en 1929 :

Ce cliquetis particulier, le grincement de la serrure de la porte [...], ainsi que le bruit de la clé contre la boucle du ceinturon [...], tels sont les trois éléments de la symphonie de cette musique "concrète" des prisons dont on se souvient toute sa vie<sup>483</sup>.

<sup>482</sup> La réminiscence auditive se double ici d'une réminiscence visuelle puisque cette symphonie inclut le ciel étoilé « découpé en carré » (*rasčerčennoe na kvadraty zvezdnoe nebo*), le rayon de soleil « se reflétant sur le canon du fusil de la sentinelle » (*rasčerčennoe na kvadraty zvezdnoe nebo*), le mirador « dont l'architecture rappelle celle d'un gratte-ciel » (*pohožej po svoej arhitekture na vysotnye zdanija*). Tous ces éléments sont géométriques : le carré du ciel, le segment du canon de fusil, l'architecture rectangulaire du mirador. Dans ce souvenir, l'ouïe et la vision ne font qu'un, donnant au texte une dimension synesthésique.

<sup>483</sup> RDK, « Le plus bel éloge », p. 356. « Дежурный комендант, принимая суточную смену, проверяет акустическим способом целость решетки – проводит по ней сверху вниз ключом – тем же,

La « musique concrète » (*konkretnaja muzyka*) est le nom d'un genre musical d'avant-garde mêlant des éléments sonores hétéroclites, dissonants et cacophoniques apparu en France autour des années 1950, est devenu populaire en Union soviétique<sup>484</sup>. Toutefois, une interprétation littérale de l'adjectif « concrète » serait également significative : la « musique » de la prison est le bruit du fer cognant contre du fer. De nouveau, le texte souligne le caractère définitif de ce bruit imprimé dans la mémoire : « toute la vie » (*vsja žizn'*) ne suffit pas à oublier cette « musique » entendue trente-cinq ans auparavant. Chalamov construit des passages musicaux qui, en filigrane des souvenirs qu'ils décrivent, commentent le processus de remémoration lui-même, chevillé à des impressions corporelles.

Pour le narrateur de Lebedev, la voix de Semion Vikentievitch fait surgir un souvenir refoulé de sa petite enfance :

Sa voix : je la connaissais sans l'avoir jamais entendue. Ma mémoire s'était scindée en deux : une petite et une grande, presque impénétrables l'une à l'autre. La voix, absente de la grande mémoire, s'était fixée en dessous, dans la petite<sup>485</sup>.

Le texte original est rythmé par les tirets et la répétition du mot « *golos* » (voix), mimant la recherche du souvenir, tandis que la traduction privilégie l'aspect soudain de cette prise de conscience avec les deux points<sup>486</sup>. Le narrateur de Lebedev tâche de distinguer différents types de mémoire. La petite correspond à la mémoire de l'inconscient collectif, transmise par les générations précédentes ; la grande est personnelle, visuelle et imparfaite. Plus précisément, la petite mémoire correspondrait à

---

которым запираются камеры. Этот особенный звон, да еще грохот дверного замка, запираемого на два оборота на ночь и днем – на один оборот, да шелканье ключом по медной поясной пряжке – вот, значит, для чего нужны пряжки – предупредительный сигнал конвойного своим товарищам во время путешествий по бесконечным коридорам Бутырок, – вот три элемента симфонии “конкретной” тюремной музыки, которую запоминают на всю жизнь. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 280-281.

<sup>484</sup> La cacophonie n'a pourtant pas toujours eu bonne presse. En janvier 1936, un article anonyme paru dans le journal *Pravda* appelé « La cacophonie au lieu de la musique » (*Sumbur vmesto muzyki*) critique l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Dmitri Chostakovitch, entre autres, comme « bourgeois », « formaliste » et « vulgaire ». Cela se passe un an avant le début de la Grande Purge (1937-1938). Ce titre est devenu le symbole de la censure soviétique dans les arts.

<sup>485</sup> LO, p. 213. « Голос – я знал этот голос – и никогда раньше его не слышал. У меня словно было две памяти, меньшая и большая, почти непроницаемые друг относительно друга, и в меньшей этот голос запечатлелся, а в большей – нет. Причем та память, в которой он был сохранен, находилась как бы ниже другой », PZ, s. 194.

<sup>486</sup> La traductrice mentionne la question de la ponctuation dans le passage du russe au français dans notre entretien, annexe, art. cit.

la « post-mémoire » des héritiers. Le texte russe comporte 109 termes formés sur la base « *pomnit'* » (garder en mémoire) et « *vspominat'* » (se souvenir) : le processus de réminiscence rythme le récit. Au contraire, Chalamov affirme dans « De la prose » (1965) qu'il n'y a pas de souvenirs et les marques de souvenance en sont effectivement absentes. L'approche des témoins est événementielle (même si elle comporte un travail sur la mémoire), celle de Lebedev est mémorielle. La mémoire du narrateur « n'est pas » son corps, mais elle passe par lui. Dans une approche phénoménologique, telle que la définit Merleau-Ponty, l'expérience sensorielle donne accès à l'essence des choses, les sens sont un moyen de connaissance du réel<sup>487</sup>.

Pour Lebedev, contrairement aux auteurs des camps, le corps est bien un « corps abstrait ». La souffrance physique éprouvée par autrui ne peut qu'être imaginée : elle demeure une expérience inaccessible, quels que soient les efforts faits pour la comprendre. Le corps physique chez le narrateur de Lebedev est mis au second plan, au profit de la forte charge symbolique qu'il représente. Il est investi d'une fonction de révélateur. Le narrateur ne met pas en danger son intégrité physique, mais sa santé psychique en cherchant une réponse périlleuse à ses questionnements. Les sensations sont subordonnées à l'analyse des sentiments ou l'évolution de la mémoire. Les sens apparaissent comme le point de départ d'un décryptage du réel, présent et passé. La description des sensations constitue un moyen d'accéder à un sens supérieur. La prose de Lebedev guide le lecteur vers une interprétation toujours métaphorique, toujours signifiante, de la sensation. Le corps n'est qu'un intermédiaire entre le monde environnant et son esprit. Le monde ainsi décrit apparaît essentiellement sous une forme symbolique à déchiffrer. Le récit du narrateur témoigne d'une tension intellectuelle permanente pour le rendre intelligible. Il se caractérise par un dualisme qui puise ses racines dans les textes antiques de Platon : l'âme et le corps sont séparés, le corps est secondaire car l'homme est avant tout un être rationnel. Pour le narrateur, cette rationalité n'exclut ni les sensations corporelles ni les interprétations mystiques : au contraire, elle les utilise, mais c'est toujours le mouvement de la raison qui opère. Le narrateur est d'une nature ratiocinante : chaque chose est l'objet d'un raisonnement qui cherche à décrire, expliquer, comprendre le fonctionnement du temps et de la mémoire et leur rapport au corps. La perception ne vaut pas en tant que telle : elle est toujours le

---

<sup>487</sup> N. Aubert, « Proust et Bergson : la mémoire du corps », *Revue de Littérature comparée*, vol. 338, n° 2, 2011, p. 133-149.

point de départ de la réminiscence.

Les sens font également l'objet d'une réflexion fouillée de la part du narrateur, dont la prose est caractérisée par une abondance de verbes de perception. Le texte comporte 169 termes formés sur la base du substantif « *čuvstvo*<sup>488</sup> » (sensation, sentiment) et 81 formés sur la base du substantif « *ošušenie*<sup>489</sup> » (sentir, ressentir). Cela indique l'importance du sensible dans la construction de la pensée. Lebedev explore le rôle des sensations dans la reconstitution de la mémoire à la manière de Marcel Proust, dont il revendique l'influence<sup>490</sup>. Il est vrai que chez ces deux écrivains, la prose abondante sert d'instrument au déchiffrement des énigmes du réel et à l'exploration de différentes strates de la mémoire<sup>491</sup>. Les deux auteurs choisissent de faire des récits enchâssés dans lequel le narrateur se rappelle avoir été en train de se souvenir. L'environnement fait l'objet d'un décodage systématique, c'est-à-dire une description minutieuse de ce qui apparaît aux narrateurs. Chaque sensation suscitant une pensée ou un souvenir devient un point de jonction entre mémoire et corps. La matière fait surgir la sensation, de cette sensation naît le souvenir, qui est analysé : « [le souvenir] s'était conservé, enroulé dans les globules rouges au fond de mes os, étiré dans les fibres de ma moelle épinière<sup>492</sup> ». Pour le narrateur, la mémoire est indissociable du corps.

Chez Proust, la distinction entre les souvenirs provoqués par la vision et ceux provoqués par les autres sens correspond à deux types de mémoire, volontaire et involontaire<sup>493</sup>. La première, liée à l'intelligence et reproductible par habitude, ne nous donne du passé que des images automatiques et inauthentiques, des illusions, des

---

<sup>488</sup> Ces termes sont : *čuvstvovat'* / *počuvstvovat'* (éprouver, ressentir), *pročuvstvovat'* (comprendre, sentir profondément), *sočuvstvovat'* (compatir), *predčuvstvovat'* (pressentir), *čuvstvovanie* (sentiments), *predčuvstvie* (pressentiment), *čuvstvennyj* (sensuel), *čuvstvitel'nyj* (sensible), *čuvstvenno* (sensiblement).

<sup>489</sup> Ces termes sont : *ošušat'* (sentir, ressentir), *predošušenie* (pressentiment), *camoošušenie* (sensation de soi-même).

<sup>490</sup> Entretien de Luba Jurgenson avec Sergueï Lebedev pour la maison d'édition Verdier, art. cit.

<sup>491</sup> Selon Jean-Yves Tadié : « Pour que la phrase soit "proustienne", il faut qu'elle soit construite à la manière latine, c'est-à-dire structurée, qu'elle comporte des images poétiques, des éléments comiques et des éléments de connaissance. Y parvenir n'est pas aisé. La longueur des phrases n'a rien à voir avec le style proustien. », cité dans l'article de S. Audreie, « Jean-Yves Tadié : "Il faut imaginer Proust dans son lit, écrivant sur ses genoux..." », *La Croix*, n° 39711, 17 octobre 2013, p. 14-15. Précisons qu'il ne s'agit pas pour nous de qualifier le texte de Lebedev de purement « proustien », mais simplement de relever et d'interpréter quelques similitudes, même si une analyse comparatiste entre ces deux auteurs mériterait d'être approfondie.

<sup>492</sup> LO, p. 303. « [Чувство] сохранилось, свернувшись в кровяных тельцах внутри костей, вытянувшись в нитях спинного мозга. », PZ, s. 275.

<sup>493</sup> La distinction a été établie lors d'un entretien de Proust par Élie-Joseph Bois le 13 novembre 1913 pour le quotidien suisse *Le Temps*.

« couleurs sans vérité<sup>494</sup> » ; la seconde est une mémoire de l'impression acquise spontanément qui survient de manière impromptue, par la redécouverte de sensations déjà rencontrées dans l'enfance, comme l'épisode de la madeleine. Le narrateur de Lebedev attend du réel qu'il lui fournisse la matière de son exploration mémorielle, c'est-à-dire des signaux à décoder : il est en position d'expectative, tandis que les réminiscences de Proust s'imposent à lui de l'extérieur et de façon aléatoire. Le corps, subordonné à la mémoire, agit chez Lebedev comme une machine ultrasensible qui aurait pour fonction d'envoyer des signaux à l'intellect et au psychisme, un outil voué à appréhender le réel.

Les témoignages opèrent un « déroulement du réel à partir du corps<sup>495</sup> ». Les rescapés partent de leur corps pour restituer le passé concentrationnaire. Le corps devient lui-même un texte et garde la mémoire. Le narrateur de Lebedev est sujet à des « réminiscences » traumatisantes, fragments issus des témoignages concentrationnaires réinjectés dans son récit, qui rendent le passé sensible dans le présent. En réaction à ces souvenirs qui lui viennent d'ailleurs, le narrateur fait un usage phénoménologique de son corps, qu'il perçoit comme une médiation pour approcher l'expérience qui n'a pas été vécue par lui. Que peut le texte face à une violence extrême, à une souffrance sans mesure ?

## Chapitre II. Face à la souffrance, des réponses littéraires

« J'ai été arrêté de manière assez amusante. On m'a fait venir au bureau du Komintern, soi-disant pour me renvoyer en Espagne. Je suis donc venu avec ma valise ornée de toutes les étiquettes d'hôtel, c'était très pittoresque, mon chapeau de feutre, mes trente-six cravates, etc.<sup>496</sup> » Ainsi Rossi raconte-t-il au journaliste de *La Revue des Deux Mondes* l'événement qui a été à l'origine de sa vie concentrationnaire. Comme Alexandre Soljenitsyne, dont il se fait l'héritier, Rossi semble dire qu'il est possible de rire de tout, y compris du camp. Pour ces auteurs, comme pour d'autres (Tadeusz

---

<sup>494</sup> Texte cité par R. Dreyfus dans *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris, Grasset, 1926, p. 287-289.

<sup>495</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 38.

<sup>496</sup> J. Rossi, « Ce que j'ai vu et appris au Goulag », art. cit., p. 94.

Borowski, Imre Kertész, Etty Hillesum, Germaine Tillion, Elie Wiesel, Gustaw Herling...) l'humour apparaît comme une manière d'avancer des réalités terribles sous une forme appréhendable par le lecteur, euphémistique, ou alors il peut au contraire accentuer le malaise, souligner le scandale de l'événement. Ici, nous considérerons l'humour en tant que tentative de surmonter symboliquement l'événement en reprenant le contrôle sur lui. L'humour, pour tous ces auteurs, crée un espace de liberté : selon la célèbre formule d'Eugène Ionesco, « où il n'y a pas d'humour [...], il y a camp de concentration<sup>497</sup> ». Chalamov, en revanche, récuse l'effet de l'humour du point de vue esthétique et moral. Au niveau de l'art et de l'effet recherché sur le lecteur, il le considère comme sacrilège. À sa suite, Lebedev propose un roman mémoriel dont le narrateur est gagné par une angoisse exponentielle. Il entraîne le lecteur dans un labyrinthe de souffrance psychique, explorant à dessein le trauma laissé par les répressions pour retrouver la mémoire.

### **1. L'humour nécessaire ou sacrilège**

La subversion ironique est pratiquée par Rossi et Soljenitsyne dans toute leur œuvre pour attaquer l'idéologie soviétique. L'humour permet d'être plus fort que celui dont on se moque, comme Freud l'a noté en précisant que le rire marque un sentiment de supériorité sur l'objet ou la personne dont il est question<sup>498</sup>. Rossi rapporte des situations « amusantes » qui lui sont arrivées au cours de son arrestation et de son périple dans le Grand Nord et l'on retrouve même, de manière localisée, quelques éléments de bouffonnerie<sup>499</sup>. La composition de la narration apparente certaines nouvelles à une histoire drôle : mise en place rapide du contexte, brièveté des actions successives, chute brutale et souvent étonnante. L'effet comique ainsi produit désamorce la dimension tragique que le lecteur aurait pu attendre. Toutefois chez Rossi, l'anecdote n'apparaît pas

---

<sup>497</sup> E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 104.

<sup>498</sup> S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Marcel Nathan, Gallimard, 1971, p. 174.

<sup>499</sup> Andrea Gullotta a analysé l'humour dans le Goulag comme créateur de lien social entre des détenus internationaux. Voir son article « Gulag Humour: Some Observations on Its History, Evolution, and Contemporary Resonance », in *Punishment as a Crime? Perspectives on Prison Experience in Russian Culture*, Julie Hansen, Andrei Rogachevskii (éd.), Ödeshög, Sweden, Danagård LiTHO AB, 2014, p. 89-110.

comme un interlude qui divertirait le lecteur de l'intrigue principale du récit : au contraire, elle constitue le corps même du texte. Michèle Sarde compare Rossi à un créateur de bandes dessinées :

Façon Tintin chez les Soviétiques, revue et corrigée par un zek authentique, c'est parfois l'esprit de la grande bande dessinée qui s'exprime dans l'aventure de Jacques, le fataliste du Goulag<sup>500</sup>.

La référence à Diderot est pleinement justifiée dans la mesure où Rossi est héritier de cet humaniste des Lumières, qui avait également écrit avec une ironie mordante contre l'inégalité et l'injustice. Il est question ici de la chronique « Le moineau, la vache et le chat », qui raconte l'histoire d'un oiseau aux ailes gelées tombé à terre puis sauvé par une vache qui, passant par là, lâche une bouse sur lui. L'oiseau se met alors à chanter de joie, attirant un chat qui le croque. La « moralité » de la chronique est la suivante :

Celui qui te chie sur la tête ne te veut pas forcément du mal. Celui qui te tire de la merde ne te veut pas forcément du bien. Et, dans tous les cas de figure, quand on est dans la merde, il n'y a vraiment pas de quoi gazouiller<sup>501</sup> !

Cette chronique, la première du recueil, donne le ton au reste de l'ouvrage : l'auteur signale dès le départ son intention de rester dans un registre humoristique même pour décrire des événements tragiques. Sa forme concise, le mélange d'humour et de sagesse pratique rappelle les contes perses humoristiques du VIII<sup>e</sup> siècle mettant en scène le personnage de Nasredine, « le fou qui était sage ». Sa morale repose sur une logique implacable qui lui permet de dénoncer ses semblables, tout en dérision. Rossi, spécialiste de langues orientales, s'est peut-être inspiré de ce format et de ce ton. Dans le même esprit, la nouvelle « Une coïncidence » présente sous un angle humoristique une histoire lourde de graves conséquences. L'action se déroule un jour ordinaire, alors qu'un officier, qui bégaye, ramasse les feuilles de requêtes des détenus<sup>502</sup> :

Soudain, il dévisage l'un des prévenus et, manifestement agacé, demande : «V-v-v-otre n-n-n-om ? Le malheureux, livide, s'exécute : – P-p-p-étrach-ch-ch-

---

<sup>500</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français*, op. cit., p. 153. L'auteur a littéralement réalisé une bande-dessinée composée de huit vignettes sur ce thème, accessible sur : <http://www.jacques-rossi-goulag.org/Un-Conte-de-Siberie>, consulté le 20 janvier 2019.

<sup>501</sup> QBU, « Le moineau, la vache et le chat », p. 16.

<sup>502</sup> Les « feuilles de requêtes » donnent la possibilité aux détenus d'exprimer leurs doléances sur le fonctionnement du camp. Elles peuvent être adressées à toutes les instances judiciaires du Parti. Le protocole est toujours strictement respecté, même si les réclamations ne seront jamais lues.

chen-kov ! L'officier, écarlate, crie au gardien-chef : – D-d-d-dix jours de c-c-c-achot !” Le gardien-chef sait parfaitement que Pétrachenkov est bègue. Mais il reste de marbre, pour ne pas contrarier son supérieur. Nous nous mordons les lèvres, pris de fou rire. Pétrachenkov reviendra du cachot au bout de dix jours, très amaigri<sup>503</sup>.

Cette histoire « drôle » l'est aux dépens du prisonnier. Le malentendu qui donne toute sa saveur à l'histoire pourrait figurer dans une scène de comédie. Comme dans les pièces de la Commedia dell'arte le quiproquo est au fondement du comique de situation : le gardien-chef est lâche car il craint pour sa vie, et l'officier est susceptible et cruel jusqu'à la caricature. Cette ambivalence tragicomique est résumée dans le titre d'une autre chronique, « Larmes et rires » : le lecteur est mis dans une position inconfortable, ambivalente. Il ne sait plus très bien comment se comporter face au texte. Cette ironie envers un autre détenu évoque les récits du *Monde de pierre* (1946) de Tadeusz Borowski, rescapé polonais du camp d'Auschwitz. Toutefois, dans ces textes, le narrateur se moque ouvertement des autres prisonniers, en particulier des plus faibles. Il ne fait preuve d'aucune pitié envers les autres. Le sujet s'est adapté à l'univers concentrationnaire, il en reprend les codes et la rhétorique, illustrant, dans l'écriture même, l'effet d'empoisonnement moral du camp.

Dans d'autres textes, Rossi pratique l'autodérision en se moquant de sa propre naïveté au début de son « apprentissage » goulaguien : au moment de l'écriture, il n'est plus aussi naïf. Dans une chronique, l'auteur raconte sa surprise en voyant, sur le chemin du travail à Norilsk, des rangées de sacs aux formes bizarres. Il demande à son voisin ce que ces sacs contiennent : « Mon ignorance semble le surprendre et même éveiller ses soupçons. Ce qui m'étonne à mon tour<sup>504</sup>. » Le détenu, comprenant qu'il ne s'agit pas d'un piège, se rassure et répond : « Eh bien, ces sacs scellés contiennent des corps décapités. Ce qui ressemble à des pastèques, ce sont les têtes<sup>505</sup>. » Il s'agit des corps de truands qui, rassemblés entre clans ennemis dans la section punitive, se sont entre-tués. Leurs dépouilles sont entreposées avant d'être identifiées par l'administration. Rossi insiste sur son incompréhension de ce qui relève d'une évidence pour les autres détenus. L'effet de distanciation rappelle *Une Journée d'Ivan Denissovitch* qui met en décalage la naïveté du narrateur et la voix acerbe de l'auteur qui s'y superpose, dénonçant en

---

<sup>503</sup> QBU, « Une coïncidence », p. 44.

<sup>504</sup> QBU, « Raccourcis », p. 72.

<sup>505</sup> *Ibid.*



filigrane l'inhumanité des conditions de vie des prisonniers. Chez Rossi, cependant, l'auteur et le narrateur sont une seule et même personne.

Les passages satiriques et humoristiques dans l'œuvre de Soljenitsyne sont pléthores, mais la deuxième partie du *Pavillon des cancéreux* nous semble particulièrement significative dans la mesure où Soljenitsyne fait articuler à l'un de ses personnages un discours double. Le malade Chouloubine livre une longue exhortation sur la manière dont il a tout fait pour échapper aux répressions, en vain :

On balayait les professeurs par dizaines. Fallait-il reconnaître des fautes ? Je les ai reconnues ! Fallait-il se dédire ? Qu'à cela ne tienne ! Il y a bien un pourcentage qui s'en est tiré indemne, non ? Eh bien, j'en faisais partie de ce pourcentage. Je me retirai dans la biologie pure. Le doux havre paisible que j'avais trouvé là ! Mais là aussi, la purge a commencé, et quelle purge ! On fit table rase à toutes les chaires des Facultés de biologie. Fallait-il renoncer aux cours ? Tout à fait d'accord, j'y ai renoncé. Je me suis retiré dans l'assistantat. J'ai accepté de me faire tout petit. On détruisait les manuels de grands savants. On changeait les programmes. Très bien. Absolument d'accord. [...] Moi-même, du haut de la chaire de matérialisme dialectique, n'avais-je pas proclamé, un quart de siècle plus tôt, que la théorie de la relativité était de l'obscurantisme contre-révolutionnaire. Et de rédiger le procès-verbal, de le faire signer par le délégué du parti et le délégué des Services spéciaux, et nous voilà enfournant où de droit, à savoir dans le poêle, la génétique, l'esthétique d'avant-garde, l'éthique, la cybernétique, l'arithmétique. Et avec ça il riait, le corbeau dément ! – ... Pourquoi faire des bûchers dans les rues. C'est du dramatisme superflu. Nous, nous faisons cela dans un petit coin tranquille, nous mettions tout cela dans notre bon petit poêle, et il nous chauffait, le petit poêle ! [...] Telles des ailes impuissantes, les pans de son peignoir pendaient<sup>506</sup>.

On peut distinguer dans son discours deux « Chouloubine » différents : l'un, « public », accepte les plus grandes aberrations, prêt à approuver hypocritement toutes les décisions du Parti pour se faire bien voir et se sauver ; l'autre, « privé », est pragmatique, homme simple qui aspire à vivre tranquillement pour s'occuper de sa famille. L'émotion de l'orateur le rend semblable à un « dément » du point de vue du narrateur. L'oscillation du lecteur entre le mépris et la compassion n'est pas résolue, elle est entretenue par le narrateur dans le contraste entre le tragique « telles des ailes impuissantes », qui rendent le personnage magnanime, et un réalisme burlesque « les pans de son peignoir pendaient », qui le rendent ridicule. Les tentatives répétées de Chouloubine pour échapper au contrôle de l'État se soldent systématiquement par un

---

<sup>506</sup> A. Soljenitsyne, *Le Pavillon des cancéreux* [1966], traduit du russe par Alfreda et Michel Aucouturier, Lucile et Georges Nivat, Jean-Paul Sémon, introduction de Georges Nivat, Robert Laffont, 2011, p. 648-650.

échec : c'est dans cette répétition cyclique qu'on peut voir un élément d'humour bouffon qui entretient à la fois comique et pathétique du texte. Les modes opératoires du régime totalitaire, la destruction de la science d'une part et l'établissement d'un matérialisme didactique exclusif d'autre part sont dénoncés à la forme impersonnelle, présentant le régime comme un destin inéluctable ou une bête affamée qui en demande toujours plus. Solženicyn s'inscrit de fait dans le prolongement d'une « culture du rire » russe. Au long du siècle dernier, plusieurs chercheurs se sont intéressés au rire et au comique, notamment dans les productions littéraires du folklore russe : Dmitri Likhatchov dans son essai « Le rire comme regard sur le monde<sup>507</sup> », Mikhaïl Bakhtine dans ses recherches comparatistes sur Nikolai Gogol et François Rabelais<sup>508</sup>, Vladimir Propp dans différents ouvrages sur les contes russes<sup>509</sup>. Une forme d'humour carnavalesque, d'« allégresse libératrice et d'humour bouffon [...] toujours adressé à l'autorité<sup>510</sup> », selon la formule de Georges Nivat, habite l'œuvre de Soljenitsyne.

Le camp manifeste en effet une dimension grotesque et carnavalesque qui mériterait un développement à part. Le principe du carnaval est l'inversion du « bas » et du « haut », du petit et du grand, de l'intellect et du matérialisme. Dans la hiérarchie du Goulag, les intellectuels sont tout en bas de l'échelle : ce sont ceux qui ont du mal à remplir la norme. Comme Rossi le précise dans son *Manuel*, ils sont appelés ironiquement du sobriquet méprisant de « Ivan Ivanovitch ». Il précise que « l'idée que le peuple se fait de l'intelligentsia est souvent négative, voire hostile, dans le meilleur des cas, ironique<sup>511</sup>. » Au camp, le « haut » disparaît, les visages émaciés deviennent identiques les uns aux autres, les cerveaux ne fonctionnent plus. Il ne reste que le « bas » : le ventre et les fesses, la faim et la dysenterie. Dans la chronique de Rossi « Le cyclope », le thème « bas » et le ton joyeux évoquent un épisode carnavalesque scatologique. Une nuit d'hiver, son camarade Ivan a disparu pendant le travail, qui consiste à rouler des troncs d'arbres, et Rossi part à sa recherche :

---

<sup>507</sup> D. Likhatchov, *Poétique historique de la littérature russe du X<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, traduit du russe par Françoise Lesourd, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

<sup>508</sup> M. Bakhtine, « Rabelais et Gogol. Art du récit et comique populaire », *Esthétique et théorie du roman*, [1975], Paris, Gallimard, 1978, p. 475-488.

<sup>509</sup> V. Propp, *Morphologie du conte* [1928], traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Éditions du Seuil, 2015 et *Les Racines historiques du conte merveilleux* [1946], traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>510</sup> G. Nivat, *Sur Soljenitsyne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 132.

<sup>511</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 144.

Soudain, je vois en face de moi, au beau milieu d'un énorme visage blafard, un œil unique qui me fixe sans rien dire. J'en ai froid dans le dos. Mais j'approche quand même... Et je me rends compte que c'est un derrière. Celui de mon ami Ivan<sup>512</sup> !

Le camarade avait été pris d'un besoin pressant mais, épuisé, il s'était endormi sur-le-champ. Rossi précise : « Cela nous arrive souvent dès que nous arrêtons de bouger. On s'assoupit dans n'importe quelle position. Certains dorment même en marchant<sup>513</sup>. » Il le réveille, le sauvant de la gelure et de l'amputation. La légère allégresse avec laquelle cet épisode est raconté laisse transparaître l'épuisement mortel des détenus soumis à un travail d'esclave.

L'ironie a également été comprise, par des chercheurs en littérature et en psychologie, comme un moyen de protection pour celui qui raconte son histoire<sup>514</sup>. Elle manifeste une prise de distance de l'auteur, un relatif détachement par rapport à l'objet décrit, et agit comme un mécanisme de défense individuel pour se prémunir contre la cruauté du monde environnant. En étant observateur, l'auteur n'est plus seulement une victime mais il devient spectateur de son récit. La vertu protectrice de l'humour a été étendue au lecteur par certains critiques. L'humour aurait pour fonction de rendre le récit supportable, « vivables » selon le mot de Georges Nivat à propos du ton goguenard de Soljenitsyne dans *L'Archipel du Goulag*<sup>515</sup>. Ces façons de repousser les limites de l'humour pour traiter l'horreur « épargnent la cruauté des détails », permettent une « mise à distance dédramatisante pour éviter que l'horreur ne frappe le lecteur de plein fouet<sup>516</sup> ». L'humour agit comme une litote, disant peu pour signifier beaucoup : en voilant la violence de la scène, il la renforce. La réalité concentrationnaire n'est pas imposée au lecteur sous une lumière crue, mais elle lui est suggérée derrière un voile

---

<sup>512</sup> QBU, « Le cyclope », p. 111.

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> Dans le domaine de la recherche en littérature, voir S. Nezri-Dufour, « Primo Levi : rire pour ne pas pleurer », in Brigitte Urbani (dir.), *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, vol. 1, n°4, « Humour, ironie, impertinence », 2000, p. 169-182 ; G. Paquin-Buki, *Le rire blanc face à l'humour noir dans la littérature de la Shoah : le rire traumatique chez Tillion, Wiesel et Gary*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître ès arts, sous la direction de Barbara Agnese et Marie-Hélène Benoit-Otis, Université de Montréal, 2017. En psychologie, la fonction résiliente de l'humour a été soulignée par la psychologue Marie Anaut dans son ouvrage *L'Humour, entre le rire et les larmes. Traumatismes et résilience*, préface de Boris Cyrulnik, Odile Jacob, 2014. L'auteur note le rôle de l'humour dans la mise en place d'un système de protection chez les individus qui ont souffert et survécu à des situations extrêmes. Dans sa préface, Boris Cyrulnik qualifie l'humour de « rempart contre la désorganisation psychique [afin de] tolérer l'intolérable. »

<sup>515</sup> G. Nivat, *Soljenitsyne*, Éditions du Seuil, 1980, p. 132.

<sup>516</sup> G. Paquin-Buki, *Le Rire blanc, op. cit.*, p. 4.

d'ironie. Son imagination est activement mise à contribution.

L'humour implique une relation horizontale entre auteur et lecteur et crée une complicité entre eux, favorisant la transmission du propos et indiquant le souci d'obtenir l'adhésion du lecteur. Pour Rossi, il revêt une fonction pédagogique. L'auteur déployait, auprès de différents publics, beaucoup d'humour et d'autodérision<sup>517</sup>. Il avait coutume de demander aux enfants, lors de ses interventions dans les écoles, à quel âge ils avaient arrêté de croire au Père Noël, puis de leur confier que lui-même y avait cru jusqu'à un âge avancé, ayant été communiste. Pour lui, transmettre ses idées et son expérience dans un langage accessible est une priorité. Le propos de Soljenitsyne est davantage celui d'une exigence éthique, lui qui a dénoncé la « décadence morale » de la Russie à son retour d'exil. Pour faire découvrir la réalité du Goulag et porter un jugement implacable sur l'histoire de son pays, « le satiriste féroce s'emploie à démasquer l'idéologue bourreau<sup>518</sup> », selon l'expression de Georges Nivat. L'auteur se place à distance comme un juge et observe ses personnages. Son ironie fonctionne comme un commentaire qui se superpose au discours indirect. L'humour de Soljenitsyne et Rossi se rapproche de cet « humour blanc » défini par Michel Tournier qui se manifeste aux moments les plus tragiques de l'existence et « accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu de relativité où nous vivons<sup>519</sup> ». Lorsqu'il retentit, la vie apparaît comme absurde, la vérité insaisissable, mais ensuite le désespoir fait place au rire. Judith Kauffmann explique que ce rire blanc est l'ultime affirmation de l'humain, débordant au-delà du tragique pour poser la première pierre d'un monde meilleur. Pour Soljenitsyne, son expérience de détention n'est pas perdue : dans *Le Premier Cercle*, il présente la prison comme une bénédiction autant que comme une malédiction. Georges Nivat note :

Le camp, lieu de concentration sociale inouïe, est un révélateur meilleur que la guerre. Tout au long de son livre, Soljenitsyne mène la lutte contre une autre école, celle de Chalamov, pour qui le camp est inéluctablement l'apprentissage de la dépravation<sup>520</sup>.

C'est un lieu qui permet une révélation essentielle sur l'existence sur la manière

---

<sup>517</sup> Voir entretien avec Sophie Benech, annexe, art. cit.

<sup>518</sup> G. Nivat, *Soljenitsyne, op. cit.*, p. 115.

<sup>519</sup> M. Tournier, « La dimension mythologique », *Le Vent paralet*, Gallimard, 1977, p. 198. L'écrivain appelle ce phénomène « le rire de Dieu ». Cette formule est également utilisée par Milan Kundera qui en voit le reflet dans l'art du roman : « L'homme pense, Dieu rit », selon le proverbe juif.

<sup>520</sup> G. Nivat, « Mémoire de l'inhumain », in *Russie-Europe : la fin du schisme. Études littéraires et politiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Slavica », 1993, p. 439.

dont l'homme devient méchant ou bon. Il y a donc quelque chose « à en tirer » et le rire est possible, et même souhaitable. De même, le rire est possible pour Soljenitsyne tant qu'il y a la foi. Rossi n'est manifestement pas chrétien, mais il a bien une foi inébranlable dans les vertus de l'éducation. Ainsi, Rossi et Soljenitsyne sont comparables à bien des égards dans leur façon subversive de manier l'ironie pour dénoncer les absurdités du système concentrationnaire, ainsi que du pouvoir soviétique en général. Ils surmontent ainsi la souffrance liée à leur passé. Malgré leur grande admiration pour Chalamov, ils ne partageaient pas du tout ses convictions à cet égard.

Si des théoriciens ont tenté de délimiter les paramètres acceptables du rire post-génocide, ayant comme critères la conservation de la mémoire et le respect des victimes, pour Chalamov, la question est tranchée : l'humour fait l'objet d'un refus radical. Sur ce point, l'écrivain de la Kolyma était en conflit ouvert avec Soljenitsyne. Toutefois, Chalamov n'a pas toujours eu une position catégorique à cet égard. Dans une lettre à Soljenitsyne pour le complimenter peu après la parution de *Une Journée d'Ivan Denissovitch* (1962), il écrit :

Cette nouvelle est d'une grande intelligence, d'un grand talent. C'est le camp vu par [...] un homme de la terre habitué aux grandes épreuves, qui les a supportées et qui aujourd'hui se retourne avec humour sur son passé<sup>521</sup>.

Après cela, très vite, ses rapports avec Soljenitsyne se sont détériorés pour diverses raisons. Il lui écrit en 1966 à propos du *Premier Cercle* que l'ensemble du texte est bon, mais que « “Le sourire du Bouddha” est hors roman. Par le ton même. Derrière la plaisanterie on ne voit pas le sang versé. (Les problèmes que nous posons ne supportent pas la plaisanterie<sup>522</sup>). » Désormais cette thèse sera une idée fondamentale qu'il confirmera dans plusieurs écrits avec toujours davantage d'amertume, allant jusqu'à franchement se moquer dans son essai « De la prose » trois ans plus tard, en 1965 :

Même des gens de grande culture, survivants du camp – s'ils n'ont pas été écrasés et si, par hasard, ils ont survécu – se sont réfugiés derrière la barrière des blagues, des plaisanteries, une barrière qui a protégé leur âme et leur esprit.

---

<sup>521</sup> Lettre à A. Soljenitsyne (novembre 1962), *Correspondance, op. cit.*, p. 10. « Повесть эта очень умна, очень талантлива. Это – [...] испытанный великой пробой крестьянин, выдержавший эту пробу и рассказывающий теперь с юмором о прошлом. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 277.

<sup>522</sup> Lettre à A. Soljenitsyne (non datée, non envoyée), *Correspondance, op. cit.*, p. 64. « “Улыбка Будды” – вне романа. По самому тону. За шуткой не видно пролитой крови. (В наших вопросах недопустима шутка.) », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 314.

Mais le camp les a trompés, même eux [...]. Leur vaste culture de la connaissance leur a servi de sujet pour un divertissement mental, pour une gymnastique de l'esprit<sup>523</sup>.

Chalamov juge sévèrement la tendance des auteurs à traiter la thématique concentrationnaire par le biais de l'humour. Dans son récit « Les Nuits athéniennes » (1973) que l'on peut lire, entre autres, comme un manifeste anti-humour sur la question des camps, il écrit :

Un jour surgira un écrivain affairiste qui représentera [le crevard] sous un jour comique. Du reste, il a déjà fait quelques tentatives, cet écrivain, il considère qu'il n'y a pas de mal à plaisanter sur les camps [...] Personnellement, je trouve que c'est un sacrilège. [...] Le camp ne peut pas être un thème de comédie. Notre destin n'est pas du ressort des humoristes. Et jamais il ne se prêtera à la plaisanterie, ni demain ni dans mille ans<sup>524</sup>.

Chalamov estimait que Soljenitsyne ne connaissait pas le vrai camp, n'ayant jamais « touché le fond ». Ce récit ne contient pas de références directes à son ennemi et homologue littéraire, en revanche il reproduit mot pour mot un autre texte dans lequel l'auteur de *L'Archipel* est cité explicitement. Il s'agit d'une pièce jamais terminée, écrite au début des années 1970 dans laquelle Chalamov se met lui-même en scène sous forme de dialogues avec des écrivains de son temps. L'une de ces scènes est consacrée à Soljenitsyne et en particulier à la question de l'humour. Intitulée « *Conversations du soir* », elle sonne ainsi :

Moi : C'est vous qui avez écrit que dans la thématique du camp se trouvent toutes les opportunités pour créer une comédie, le grotesque, le burlesque, l'humour. Qu'il n'y a pas de limites, pas de frontières aux blagues, aucun terrain interdit.

Soljenitsyne : Oui, je le pense. Après avoir parlé sérieusement du camp, on peut aussi en plaisanter, puisqu'il y a un côté humoristique, drôle, dans tout. Il y a une place pour chaque chose, c'est aussi le cas de l'humour.

Moi : Je ne suis absolument pas d'accord avec vous. J'estime même qu'un tel point de vue est sacrilège. C'est parce que [vous] ne savez rien du camp. Le camp est passé à côté de vous. Ce n'est pas un thème pour la plaisanterie, pour

---

<sup>523</sup> « Даже те люди высокой умственной культуры, побывавшие в лагере, – если не были раздавлены и уцелели случайно – старались воздвигнуть барьер шутки, анекдота, барьер, оберегающий собственную душу и ум. Но лагерь обманул и их [...] и их огромная культура знания послужила им предметом для домашних умственных развлечений, для гимнастики ума. », « О прозе », *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 154, [N.T.].

<sup>524</sup> RDK, « Les Nuits athéniennes », p. 1415. « Придет какой-нибудь писатель-делец и изобразит доходягу в смешном виде. Он уже делал такие попытки, этот писатель, считает, что над лагерем не грех и посмеяться. [...] Мне же такие слова кажутся кощунством. [...] Лагерная тема не может быть темой для комедии. Наша судьба не предмет для юмористики. И никогда не будет предметом юмора – ни завтра, ни через тысячу лет. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 411.

l'humour. Dans les foyers d'Auschwitz et les fronts de taille de la Kolyma, on ne peut pas faire de blagues. C'est un thème en-dehors de l'humour. Il est sacrilège de s'imaginer qu'il puisse y avoir un blues d'Auschwitz ou une valse de la Serpentine<sup>525</sup>.

Ainsi, bien plus qu'une polémique littéraire, esthétique ou formelle, cette question tourmentait profondément Chalamov et vraisemblablement le blessait, comme si l'écrivain sentait le danger d'une instrumentalisation du camp par l'humour<sup>526</sup>. Surtout, le clivage entre les deux écrivains, situés à des pôles antagonistes du point de vue existentiel, indique leur profonde incompréhension mutuelle. Cette relation difficile à Soljenitsyne a ainsi permis de cristalliser et révéler l'une des obsessions littéraires de Chalamov.

Précisons pourtant que les *Récits de la Kolyma* ne sont pas dépourvus d'ironie et qu'à cet égard, ils présentent parfois des similitudes avec certains passages de Soljenitsyne. Le seul titre du recueil « Le virtuose de la pelle » pourrait nous en convaincre. L'idée de virtuosité évoque la légèreté aérienne d'un musicien par opposition à la pelle, instrument du labeur nécessaire et primitif en contact avec la terre. Chalamov écrit à plusieurs reprises que les mains des prisonniers sont atrophiées, s'étant adaptées définitivement au manche de la pelle. Ce titre sous sa forme quasiment oxymorique marque la spécificité du travail d'esclave. On peut encore y lire une attaque acide contre les déclarations bien connues du régime soviétique du type « Le travail est une question de gloire et d'honneur ». Le titre du récit de Chalamov « Le mollah tatare et l'air pur » est également ironique : respirer de l'air frais pour ses vertus prophylactiques prend une tout autre dimension dans un contexte où la température est de -50°C. Dans cette nouvelle sont énumérées avec précision les conditions de vie des détenus du point de vue de l'administration du Goulag :

---

<sup>525</sup> *Večernie besedy. (Fantastičeskaja p'esa. Nabroski otdel'nyh scen)* [Conversations du soir. (Pièce fantastique. Esquisses de scènes séparées.)], *Sobranie sočinenij*, t. 7, op. cit., s. 382.

« Я: Это Вы написали, что в лагерной тематике есть все возможности для создания комедии, гротеска, бурлеска, юмора – что у шутки нет границ, нет пределов, нет запретных областей. Солженицын: Да, я так думаю. После того, как мы поговорили серьезно о лагере – можно и пошутить – ведь во всем есть своя юмористическая, смешная сторона. Всему свое место – и серьезности.

Я: Совершенно с Вами не согласен. Более того, считаю кощунственным такой взгляд. Это потому, что [Вы] не видели в лагере ничего. Лагерь прошел мимо Вас. Не тема для шутки, для юморески. В печи Освенцима и забой Колымы с шуткой не войдешь. Эта тема вне юмора. Кошунственно представить себе, что может быть блюз “Освенцим” или вальс “Сerpантинка”. », [N.T.].

<sup>526</sup> L'exemple de Imre Kertész va dans son sens. Voir l'article « Ich war ein Holocaust-Clown » [J'ai été un clown de l'Holocauste », entretien avec Iris Radisch, *Die Zeit*, n° 38, 12 septembre 2013.

La célèbre dystrophie alimentaire [...] eut diverses appellations : OFI, ces initiales mystérieuses qu'on trouvait dans les dossiers médicaux et qu'il fallait déchiffrer comme "épuisement physique aigu"; ou, plus souvent, polyavitaminose, ce merveilleux nom latin qui signifiait qu'il manquait quelques vitamines dans l'organisme, rassurant les médecins qui avaient trouvé une forme latine commode et légale pour désigner une seule et même chose : la faim<sup>527</sup>.

Le narrateur rend ironiquement grâce à la « trouvaille » bureaucratique qui a permis de justifier le mauvais traitement des détenus. Les adjectifs qu'il emploie relèvent davantage du domaine du spectacle que de la détention forcée : « célèbre » (*znamenitaja*), « mystérieuses » (*tainstvennye*), « merveilleux » (*čudnoe*). Il leur oppose la réalité d'un traitement barbare, mais qui demeure contenu, sous cette forme euphémistique, dans une administration concentrationnaire fortement bureaucratisée. Nicolas Werth rend compte du même phénomène lorsqu'il cite une lettre adressée par Nassedkine, le chef du Goulag, à Beria le 17 août 1944 : « Dès la première année de la guerre, a eu lieu une transformation significative du profil physiologique des détenus qui a entraîné une diminution de leurs capacités de travail<sup>528</sup>. » Ce « savoureux euphémisme » que rapporte l'historien correspond à une tendance soviétique générale. Soljenitsyne utilise un procédé comparable à Chalamov dans un épisode du *Premier Cercle* qui se déroule dans la prison de la Boutyrka, où les prisonniers sous-nourris sont entassés dans une petite cellule :

La trueller du maçon et la cuvette du plâtrier ont divisé ces caves en centaines de cellules spacieuses et réconfortantes. Le talent insurpassé des forgerons soviétiques a produit des barreaux inébranlables aux fenêtres et des couchettes à châssis tubulaires qu'on abaissait la nuit et qu'on relevait durant la journée. Les meilleurs artisans parmi nos serfs de talent ont apporté leur précieuse contribution à la gloire immortelle du château de la Boutyrka : les tisserands ont tissé de la toile pour tendre sur les sommiers ; les plombiers ont installé un astucieux système de tout-à-l'égout ; les chaudronniers ont fabriqué des seaux de latrines de taille généreuse, complets avec poignées et couvercle, les charpentiers ont découpé des "guichets de ravitaillement" dans les portes ; les vitriers ont installé des judas ; les serruriers ont posé des serrures ; et, durant l'ère ultra-moderne du commissaire du peuple Yejev, des spécialistes ont

---

<sup>527</sup> RDK, « Le mollah tatar et l'air pur », p. 142. « И, наконец, знаменитую алиментарную дистрофию [...] – она носила разные названия : РФИ – таинственные буквы в диагнозах историй болезни, переводимые как резкое физическое истощение, или, чаще, полиавитаминоз, чудное латинское название, говорящее о недостатке нескольких витаминов в организме человека и успокаивающее врачей, нашедших удобную и законную латинскую формулу для обозначения одного и того же – голода. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 129.

<sup>528</sup> Ce rapport a été publié sous le titre « *Goulag v gody vojny* » [Le Goulag durant les années de guerre], *Istoricheskii Arkhiv*, n° 3, 1994, p. 60-86. Cité par Nicolas Werth dans *Le Goulag*, *op. cit.*, p. 17.



déversé du verre fondu opaque sur les barres de renforcement d'acier et installé sur les fenêtres ces « muselières » uniques en leur genre, qui privent les méchants prisonniers du moindre coup d'œil sur la cour de la prison, sur la chapelle (qui sert également de prison) ou sur un coin de ciel bleu<sup>529</sup>.

Les conditions de vie catastrophiques sont décrites à l'aide d'adjectifs mélioratifs louant l'esthétique et le confort de la prison. Le narrateur glorifie les artisans professionnels dont tout le savoir-faire a été mis au service d'une dégradation des conditions de vie des prisonniers. Par son style pompeux, le narrateur parodie celui de la propagande du pouvoir soviétique et, par moments, se place du point de vue du gardien ou concepteur de la prison lorsqu'il en souligne l'efficacité. Quelques lignes plus loin dans le récit, les conditions de vie s'améliorent miraculeusement pour préparer la venue de madame Roosevelt en personne. Venue vérifier que les fonds américains d'aide aux prisonniers soviétiques ont bien été attribués, elle repart rassurée et enchantée. La mascarade finie, tout redevient comme avant, et le narrateur Soljenitsyne utilise exactement les mêmes mots qu'au début du récit pour décrire ce retour au point mort. La scène est décrite de manière carnavalesque : chacun, dans son rôle désespérément caricatural, en « prend pour son grade ». La naïve madame Roosevelt qui joue le rôle du Révizor (ce personnage de Nikolai Gogol, inspecteur d'une petite ville de province dont tout le monde redoute le jugement), aux gardiens de prisons empressés et hypocrites, en passant par les prisonniers crédules, pleins d'espoir. Le narrateur, qui fait pourtant partie de cette masse des prisonniers, se tient de côté et observe. Comme l'écrit Georges Nivat, « par l'ironie, le prisonnier renverse les rôles et se libère spirituellement de la geôle<sup>530</sup>. » C'est ce renversement qui permet de superposer au drame la comédie burlesque.

Une écriture est aussi l'expression d'une personnalité. Soljenitsyne et Rossi sont décrits comme des personnes gaies par leurs contemporains, tandis que Chalamov est à l'unanimité caractérisé comme quelqu'un de particulièrement austère. Valeri Esipov écrit à son sujet qu'il n'y a aucune différence entre la personnalité et l'art : « sévère et dur dans la vie, Chalamov a créé une prose sévère et dure<sup>531</sup> », et le qualifie d'écrivain « sérieux au plus haut degré<sup>532</sup>. » Irina Sirotinskaja mentionne encore à son propos :

---

<sup>529</sup> A. Soljenitsyne, *Le Premier Cercle*, traduit du russe par Louis Martinez, Paris, Fayard, 2007, p. 388.

<sup>530</sup> G. Nivat, *Sur Soljenitsyne, L'Âge d'Homme*, collection « Slavica », 1974, p. 124.

<sup>531</sup> V. Esipov, « Шаламов улыбается... », <https://shalamov.ru/en/research/157/>, 2010, consulté le 07 mai 2018, [N.T.].

<sup>532</sup> *Ibid.*, [N.T.].

« La sévérité dans les moindres détails. Absence totale de sens de l'humour<sup>533</sup>. » Enfin, c'est son propre portrait que semble faire Chalamov lorsqu'il décrit le personnage de Krist, héros du récit « Le virtuose de la pelle » :

Qui osait plaisanter, sourire, ne serait-ce que dans son for intérieur, d'un sourire secret, mais un sourire tout de même, un vrai sourire ? Il existait de tels hommes, mais Krist n'en était pas<sup>534</sup>.

De fait, il n'y a pas de « vrai sourire » dans le *Récits de la Kolyma*, et le rictus que l'on peut y discerner n'a rien en commun avec l'humour. Si l'humour de Soljenitsyne donne au sujet une apparence de légèreté, accentuant son côté grotesque, l'ironie de Chalamov est profondément tragique. Ce type particulier d'ironie permet, selon Sergueï Bondarenko :

un système d'analogies, de mélange des échelles. Le raisonnement de Chalamov parle de cet équilibre complexe qui résulte de la combinaison de l'histoire racontée par l'auteur et de sa recherche d'un langage adéquat pour sa présentation<sup>535</sup>.

L'auteur ajoute que l'ironie de Chalamov manifestée par ses héros dans les *Récits de la Kolyma* est « une ironie méchante et triste ; blague cruelle, avertissement souvent silencieux<sup>536</sup> », contrairement à celle de Soljenitsyne et Rossi. Cette forme particulière d'ironie, toujours selon Sergueï Bondarenko, signifie que l'histoire elle-même ne peut pas être racontée directement, car il n'y a pas de voie directe vers celle-ci, ni dans l'expérience ni dans la langue. L'ironie est la stratégie créative de l'écrivain qui cherche à briser la distance entre des idées et des phénomènes qui diffèrent d'une expérience humaine ordinaire. En complément à cette réponse, il faut remarquer que Chalamov transpose des situations ironiques en elles-mêmes, qui n'ont besoin que de la mise en forme (apparemment) minimaliste de sa « prose documentaire ». En créant

---

<sup>533</sup> « Серьезность до последней мелочи. Полное отсутствие чувства юмора. », I. Sirotinskaja, « Moj drug Varlam Šalamov » [Mon ami Varlam Chalamov], *Sobranie sočinenij*, t. 7, *op. cit.*, s. 28, [N.T.].

<sup>534</sup> RDK, « Le virtuose de la pelle », p. 576. « Кто осмеливался шутить, улыбаться хотя бы глубоко скрытой, сокровнейшей улыбкой, но все же улыбкой, несомненно улыбкой, – такие люди существовали, но сам Крист был не из их числа. » *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 444-445.

<sup>535</sup> « Ирония – система аналогий в ситуации тотального смещения масштабов. Рассуждения Шаламова говорят о том сложном балансе, который достигается из сочетания истории, которую рассказывает автор, и его поисков адекватного языка для её изложения. », S. Bondarenko, « Ironija v poëtike “Kolymskih rasskazov” Varloma Šalamova » [L'ironie dans la poétique des “Récits de la Kolyma” de Varlam Chalamov], <https://shalamov.ru/research/293/>, art. non daté, consulté le 22 avril 2019, [N.T.].

<sup>536</sup> « Шаламовская ирония, проговоренная его героями в “Колымских рассказах” – это ирония злая, печальная; жестокая шутка, часто молчаливое предостережение. », *ibid.*, [N.T.].

des figures de narrateurs plus discrètes et ambiguës que Soljenitsyne et Rossi, Chalamov laisse davantage d'espace à la gravité de la situation qu'il décrit. C'est là l'une des raisons esthétiques qui a poussé Chalamov à considérer l'humour sur les camps comme un « sacrilège » et à rompre définitivement avec Soljenitsyne.

Chalamov adopte une position intransigeante et éminemment morale, singulière dans le paysage des auteurs rescapés. Ses récits traduisent une différence radicale entre le camp et le monde ordinaire, ils soulignent la spécificité du camp comme « école négative de la vie » amenant le détenu aux limites de l'humanité.

Sur la question de l'humour, Lebedev est plus proche de Chalamov que de Soljenitsyne. Le ton du narrateur de *La Limite de l'oubli* reste sérieux tout au long du roman. L'absence totale d'humour déconcerte dans un contexte contemporain qui préfère les discours doubles, un discours sérieux pouvant être perçu comme naïf. D'après la traductrice du roman Luba Jurgenson :

[Lebedev] n'est pas du tout ironique. Au contraire, c'est quelqu'un d'extrêmement sérieux et profond, au premier degré. L'ironie est un décalage, mais lui veut corriger ce décalage, comme un défaut de vision. Il veut être en face des choses [...]. Son geste est celui de la mise en danger. Chez les héritiers du Goulag, on a souvent une posture ironique, mais chez Lebedev, plutôt une sacralisation de l'Histoire<sup>537</sup>.

Luba Jurgenson considère cette absence d'ironie comme le résultat d'une démarche consciente de la part de l'auteur. Si l'humour est une défense pour ceux qui ont été physiquement mis en danger par le Goulag, Lebedev n'a pas besoin de recourir à ce procédé. Le narrateur de *La Limite de l'oubli* ne cherche pas à surmonter le traumatisme mais à le mettre en scène dans son texte. Il se met en danger d'une autre manière, en ne se protégeant jamais derrière le second degré. La traductrice oppose la « sacralisation » à l'ironie : la première donne toute l'importance à son objet, la seconde le surplombe. Pour le narrateur de Lebedev, les moindres détails ont leur importance et sont commentés comme signifiants. Lorsque nous avons questionné l'auteur à propos de l'absence d'humour dans son roman, il a d'abord répondu :

C'est une grande faiblesse de ce roman. J'ai essayé de la corriger dans les livres suivants. Je crois que j'avais trop de pression à cause du thème. J'étais vraiment soucieux de bien faire [...]. Je ne me sentais pas vraiment libre, je sentais que j'avais une mission. C'est pour ça que je ne me suis pas autorisé à faire de

---

<sup>537</sup> Voir entretien avec Luba Jurgenson, annexe, art. cit.

l'humour<sup>538</sup>.

L'auteur prétend que le sérieux de l'œuvre est le résultat d'une maladresse, due à son statut d'écrivain « novice ». Pourtant, il revient rapidement sur ses propos :

Mais [ce ton sérieux], c'est aussi parce que le personnage traverse l'Enfer. Dans l'Enfer au sens propre, il n'y a que des âmes : c'est l'absence de passion. On ne rit pas là-bas<sup>539</sup>.

Rejoignant ici la conception de sa traductrice, l'auteur justifie le sérieux de sa narration comme nécessaire. Il se trouve que le ton sérieux du roman correspond à la gravité des événements politiques qui se sont produits, mais également au danger représenté par cette quête identitaire qui ébranle la raison. En somme, quels qu'aient été les véritables desseins de Lebedev, le roman n'est pas aussi dépourvu d'ironie qu'il semble.

Quand le narrateur explore l'appartement de l'Autre Grand-Père et qu'il ouvre un tiroir fermé à clef dans lequel sont rangés toutes sortes d'objets hétéroclites, son attention est attirée par une boîte de caviar contenant une série de dents. Il se demande :

Quelle folle bizarrerie l'avait poussé à les collectionner ? Pensait-il qu'il fallait se présenter au Jugement dernier avec tous ses os au complet, rendre toute sa personne, ses trente-deux dents comprises, selon l'inventaire, et obtenir un reçu<sup>540</sup> ?

C'est le seul passage de l'œuvre où le narrateur se permet une moquerie à l'égard de l'inquiétant grand-père, présenté ici comme un vieillard sénile. Le parallèle entre le Jugement dernier et les dents soigneusement conservées comme par maniaquerie crée un contraste ironique, et la référence administrative à l'inventaire et au reçu achève de rendre le personnage ridicule. La traductrice a transféré l'effet de dérision dans la ponctuation en transformant les propositions affirmatives en questions rhétoriques. Cette furtive moquerie, tentative d'échapper à l'emprise de l'Autre Grand-Père, échoue pourtant bien vite : le narrateur retombe ensuite dans un sentiment mêlé de déférence et d'angoisse et le compare, dès la phrase suivante, à « un loup ou un chien, un animal à

---

<sup>538</sup> Voir entretien avec Sergueï Lebedev, annexe, art. cit.

<sup>539</sup> *Ibid.*

<sup>540</sup> LO, p. 118. « Казалось, он собирал их по какой-то странной прихоти, по чудачеству безумца – вроде того, к примеру, что на Страшный суд необходимо являться в полной комплектности костей, сдать себя под роспись, все тридцать два зуба строго по счету. », PZ, s. 106.

l'ossature solide, grand, puissant, qui avait dévoré bon nombre d'autres bêtes<sup>541</sup> ». Les dents deviennent significatives, non plus comme manie dérisoire mais comme indices de prédation. L'ironie est mise en échec devant le danger qu'incarne l'Autre Grand-Père.

Finalement, le narrateur donne l'impression de ne pas porter l'ironie lui-même : il fait comme si elle n'était pas dans son regard, mais renvoyée par le réel. Explorant le lieu de l'ancien camp, il regarde en bas de la montagne et reconnaît, dans la forme du lac, le profil de Lénine. Imaginant comment les détenus de la mine regardaient le profil de l'homme qui a fondé le régime responsable de leur condition, il qualifie cette forme de « mauvaise blague de la nature<sup>542</sup> ». La beauté du paysage, le soleil qui brille sur cette nature paisible comme si rien ne s'était passé lui font dire que « l'humanité du paysage n'était qu'une moquerie, un sourire du démon<sup>543</sup> ». L'ironie est dans la contradiction entre la beauté de la nature et les horreurs que les hommes y ont vécu. Le paysage est personnifié comme une instance malveillante qui rit, sourit, plaisante, se moque de l'homme à ses dépens. Le protagoniste éprouve une distorsion entre son expectative (voir quelque chose qui ait du sens) et la réalité, qui expose son absurdité. Dans la ville du Nord, le narrateur fait l'expérience d'un autre décalage, cette fois entre le discours idéologique et ce qu'il voit. Il remarque que les plaques commémoratives sur les immeubles sont « pure moquerie, car chaque appartement comptait plus de personnes arrêtées que de locataires actuels<sup>544</sup> ». Cette « moquerie » (*nasmeška*), cette « blague » (*šutka*) est celle d'un pouvoir broyant l'humain. Le narrateur ne s'autorise pas l'ironie par rapport aux autres personnages, notamment l'Autre Grand-Père, qui ne peut susciter que l'inquiétude. En revanche, cette ironie semble portée par son environnement, par la nature et la ville personnifiées qui se moquent de l'être humain, déjouent ses attentes, et soulignent encore davantage son impuissance et sa fragilité.

Or, l'évocation de la souffrance, si elle ne se prête pas à l'ironie, devrait, semble-t-il, se raccrocher à l'émotion : le ton pourrait être tragique. Cependant, insiste le narrateur, cela n'est pas possible :

---

<sup>541</sup> *Ibid.* « они казались принадлежащими какому-то животному, близкому к волку или собаке; крепкостному, мощному, рослому, пропустившему через пасть множество других животных », *ibid.*

<sup>542</sup> LO, p. 104. « Недобрая шутка природы », PZ, s. 94.

<sup>543</sup> LO, p. 105. « Возможная человечность природы – лишь насмешка, демоническая ухмылка. », *ibid.*

<sup>544</sup> LO, p. 210. « Мемориальные доски, которые иногда можно увидеть на его стенах, не более чем насмешка, потому что за каждой квартирой числится больше тех, кто был выведен из нее, чем тех, кто сейчас там живет. », PZ, s. 190.

Les vers – et une tragédie : les premiers auteurs tragiques s'exprimaient en hexamètres, élevant la matière des événements à ce point où la causalité aveugle se rompt et où l'homme acquiert une absolue clairvoyance sur lui-même et l'organisation dramatique de son propre destin. C'est de cette lucidité que provient la tragédie, une révélation de l'être ; pour peu qu'elle n'ait pas lieu ou que l'homme soit incapable de l'accueillir, il en résulte souffrance et tourment sans fin.

En un sens, faute de s'être mués en tragédie à laquelle ils étaient voués, les événements ne sont jamais pleinement advenus. Ils ont eu lieu, mais n'ont pas épuisé l'action des causes qui les ont engendrés. La fatalité ne s'y résorbe pas, elle se multiplie et se répète<sup>545</sup>.

Les vers, les hexamètres renvoient à la mise en forme de la tragédie classique, dans laquelle l'événement tragique fait l'objet d'une parole qui l'est tout autant. La parole fait que l'événement a une issue. Or, dans le cas du Goulag, les événements tragiques, s'ils se sont bien produits, n'ont jamais été identifiés et formulés comme tels. C'est pourquoi ils ne se sont pas mués (*pretvorit'sja*) en tragédie, ils ne sont pas « advenus » (*ne slučajutsja*) dans le langage, dans la transmission et dans la mémoire collective. La tragédie des répressions, tout en ayant eu lieu, est ainsi « manquée ». Par l'emploi du substantif « *rok* » (fatalité), le narrateur fait entrer la trajectoire historique de l'Union soviétique et de la Russie dans une spirale métaphysique, un mouvement sans fin. Ce mouvement est contraire à celui des tragédies grecques qui est ascendant, avec un acmé, puis descendant. La tragédie advient dans la pièce lorsque le héros ou l'héroïne, comme Antigone ou Électre, a cette « absolue clairvoyance sur lui-même » (*absoljutnoe zrenie po otnošeniju k sebe*), qui vient briser la fatalité du Destin. Dans le roman Lebedev en revanche, les hommes ne sont pas lucides, aucun horizon n'est possible : la fatalité « se multiplie et se répète » (*umnožajetsja i povtorjaetsja*). La tragédie advient toujours dans le langage, or, le roman de Lebedev se caractérise par une absence presque totale de répliques : le narrateur interroge, mais reçoit bien peu de réponses. Sans dialogue, il ne peut y avoir de tragédie. Pour cette raison, le registre pathétique est absent du roman. Tel qu'il est théorisé par Aristote dans la *Rhétorique*, le pathétique est

---

<sup>545</sup> LO, p. 144. « Стихи – и трагедия; первые трагики писали гекзаметром, возгоня состав событий – до трагедии, до точки, в которой разрывается слепая причинность и человек получает абсолютное зрение по отношению к себе и собственной судьбе, прозревает драматический смысл всего ее космоса. Это прозрение и делает трагедию – трагедией, откровением бытия, а когда бытие не откровенно человеку или он не способен воспринять это откровение, есть только безысходные муки и страдания. / И события, которые должны претвориться в трагедию, но не претворились, в некотором роде никогда не случаются в полной мере; они происходят, но не исчерпывают собой действие причин, их породивших; рок не разрешается через них, а умножается и повторяется. », PZ, s. 130.

un moyen de persuasion qui consiste pour l'orateur à faire appel aux émotions de celui qui écoute. Cependant, les émotions du narrateur sont toujours filtrées avant de parvenir au lecteur ; elles sont mises à distance par l'analyse. Le roman lui-même ne se donne pas pour objectif de susciter l'émotion du lecteur. En refusant le pathétique et l'ironie, en restant sur le plan de l'analyse sensorielle, émotionnelle et intellectuelle, l'auteur illustre lui-même dans son texte ce que le narrateur dénonce : la tragédie qui n'est pas « advenue pleinement » n'est pas non plus advenue dans le texte littéraire. Le récit de Lebedev est parcouru d'une lame de fond pathétique, pour autant il n'est que suggéré dans le discours et non appuyé. Le protagoniste évoque une souffrance extrême sans emphase, sans ce que le lecteur contemporain appellerait « pathos ». La réponse littéraire de Lebedev à la souffrance est donc une forme de pathétique sans pathos.

Lebedev montre que ni le registre de l'humour, ni celui du pathétique ne peuvent rien pour décrire l'univers du mal absolu : il faut recréer une langue. En ce sens, il est héritier de la poétique testimoniale de Chalamov. Toutefois, contrairement à lui, sa réaction est celle d'une peur omniprésente. Luba Jurgenson souligne, certes, que la littérature des camps est habitée par une angoisse métaphysique de l'être, née de l'expérience, cependant elle est rejetée en tant que représentation au nom du réalisme. Elle écrit :

En incarnant si parfaitement le pressentiment du roman moderne, celui d'une vie qui ne diffère en rien de la mort, le camp oblige à repousser le concept de l'angoisse. La réalité en a acquis de l'épaisseur et l'homme de l'être. Il n'y a désormais plus rien à craindre. D'ailleurs, de l'enfer du camp, la peur est absente<sup>546</sup>.

Les auteurs des camps ne disent jamais : « j'ai peur ». Leur expérience se situe bien au-delà d'un tel sentiment, dans un espace où l'homme est absent à lui-même, un espace de mort. La peur n'est possible qu'au franchissement, au bord de l'expérience, situation dans laquelle se trouve le protagoniste de Lebedev.

## **2. Le récit postmémoriel : un récit de l'angoisse**

L'angoisse « repoussée » dans le camp, puis dans la littérature des camps (grâce

---

<sup>546</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 220.

à l'humour, notamment), explose dans le roman de Lebedev. Elle parcourt le récit du début à la fin, de l'enfance du narrateur à l'issue de son voyage sur les traces du camp, suggérant que le traumatisme subi par les victimes lui aurait été échu. Dans une certaine mesure, le récit de Lebedev « mime » les effets du traumatisme transgénérationnel décrit par les membres de la « deuxième génération ». Pour Dani Rowland-Klein et Rosemary Dunlop, ce trauma hérité se traduit par « une anxiété générale, la peur des autres, l'impression d'avoir fait personnellement l'expérience du camp de concentration, associées à des images vives liées à la Shoah<sup>547</sup> ». Le narrateur de Lebedev correspond à cette description : chaque relation est vécue sur le mode de l'inquiétude (avec tous les personnages) ou du traumatisme (avec l'Autre Grand-Père). En revanche, chez lui, si une partie de ces symptômes est innée, l'autre est recherchée. Le narrateur « utilise » un état trouble de la conscience pour accéder à la vérité qu'il s'efforce de construire. Dans la partie qui va suivre, nous relèverons ces symptômes qui font de ce texte postmémoriel sur le Goulag un récit de l'angoisse et de la solitude. Selon Luba Jurgenson :

[Les témoignages] nous offrent un univers d'où est absent non seulement le religieux en tant que transcendance, mais aussi tous les états intermédiaires de la conscience, tout trouble de la perception, toute dualité. L'état hallucinatoire qui, de Dostoïevski à Nabokov en passant par Biély, a été un puissant instrument d'interprétation du réel, est totalement absent de la littérature des camps. L'homme du camp, lui, reste fidèle à l'esthétique photographique du récit, même au seuil de la mort. Enchaîné à son corps, il lit le réel avec son corps. Le réel du camp est univoque, il ne supporte ni éclairage trouble, ni doubles inquiétants, ni aucune sorte de paraître : il ne peut qu'être, d'une façon unique et incontestable. L'objectif de l'œil braqué sur le réel n'admet aucun flou : la netteté de l'image est parfaite. Chaque instant de l'existence du camp doit être authentifié<sup>548</sup>.

C'est exactement le contraire qui se produit dans le roman de Lebedev, où l'état hallucinatoire semble être celui qui caractérise le narrateur. L'accès à l'« authenticité » du camp, pour lui, passe donc précisément par les moyens littéraires que les témoins oculaires ont rejetés.

Le narrateur insiste sur le fait que nul ne peut comprendre son obsession du camp. Au début du roman, il se trouve en Europe, probablement en voyage, mais tout ce

---

<sup>547</sup> « The presence of generalized anxiety, fear and wariness of others, a sense of having personally experienced concentration camp incarceration associated with vivid Holocaust-related imagery [...] », R. Dunlop, D. Rowland-Klein, « The Transmission of Trauma across Generations: identification with parental trauma in children of Holocaust survivors », *op. cit.*, p. 359.

<sup>548</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 37.



qu'il voit lui rappelle l'univers camp tel qu'il se le représente. Au crépuscule, il compare le sable de la plage à des cendres, sur lesquelles les belles baigneuses ne laisseront aucune trace. Le terrain de golf, quadrillé et délimité, lui rappelle par antinomie l'immensité de la toundra. La multitude des langues entendues au bord de l'océan lui rappelle les noms d'origines différentes d'un cimetière de déportés. Le macadam lisse lui fait songer à la route du Nord qui mène aux gisements aurifères. Enfin, en voyant un vieux chien trop gros assoiffé et tenu en laisse, il « se souvient » des bergers allemands haineux d'une escorte de camp, prêts à réduire les détenus en miette<sup>549</sup>. La jeune femme qui accompagne alors le narrateur ne peut partager ce qu'il ressent, et le narrateur affirme, à propos de cette unique relation sentimentale mentionnée dans le roman : « Tu n'as jamais connu d'être plus proche et pourtant, proche, elle ne l'est pas non plus<sup>550</sup> ». Aucun être ne peut partager avec lui le fardeau de la mémoire : le narrateur est complètement seul.

Dès son enfance, il se sent en décalage avec l'époque et l'espace dans lequel il évolue : il constate amèrement que pour les adultes, le plus important est de maintenir les apparences au détriment de l'honnêteté et de la vérité. Le regard adulte qu'il pose sur son éducation est critique : « Il en résultait une moralité inconsistante, une hypocrisie réciproque de convenance<sup>551</sup> ». L'impression de ne pas être à sa place se traduit par un sentiment de trahison : « chacun à sa manière, nous avons été trahis par nos parents qui voyaient à notre place d'autres enfants qu'ils auraient aimé avoir<sup>552</sup> ». Dès sa prime jeunesse, le narrateur doit endosser un rôle social qui lui répugne. Pourtant, le narrateur considère qu'il est redevable à cette enfance frustrante de ses découvertes ultérieures :

Sans cette science du dédoublement qui faisait qu'on était, d'un côté, fils, petit-fils, neveu, fils d'amis, garçon de la maison d'en face et, de l'autre côté, soi-même, je ne serais pas devenu celui que je suis. Et je n'aurais sans doute pas découvert la véritable nature de l'Autre Grand-Père<sup>553</sup>.

---

<sup>549</sup> LO, p. 12-17. PS, s. 9-13.

<sup>550</sup> LO, p. 17. « Ты знаешь, что ближе, чем она, у тебя никого не было; но и она – не близка. », PZ, s. 14.

<sup>551</sup> LO, p. 28. « в результате возникала выморочная нравственность, и все пропиталось взаимным корректным двуличием », PZ, s. 24.

<sup>552</sup> *Ibid.* « Мы – каждый по-своему – были преданы родными, слишком ясно видевшими каких-то других детей, которыми мы не были, но должны были стать. », *ibid.*

<sup>553</sup> *Ibid.* « если бы не усиленная почти до шизофрении наука раздвоения личности на того, кто был сыном, внуком, племянником, сыном друзей, мальчиком-с-участка-напротив, и на себя самого, я бы не стал тем, кем я стал; и уж конечно я бы не смог разглядеть, уловить настоящую натуру

Il insiste sur l'incompréhension entre les membres de sa famille et lui : « mes proches avaient l'habitude de prendre les événements tels qu'ils venaient, sans en rechercher les causes<sup>554</sup> », alors que lui aspire à comprendre tout ce qui l'entoure. La distance qui en résulte le mène à une perte de confiance envers le monde environnant.

Le narrateur est profondément tourmenté par la relation de possession qui l'unit à l'Autre Grand-Père. Elle provoque en lui un sentiment de persécution. Parmi les adultes, personne ne se rend compte des difficultés qu'elle représente. Pour la qualifier, le narrateur a recours aux métaphores de la servitude, de la maladie, de la chasse, de l'empoisonnement ou de la saleté. D'abord, le narrateur est redevable de son existence à l'Autre Grand-Père à plusieurs égards, comme nous l'avons mentionné : « Le lien qui nous unissait était celui [...] du créateur et de sa créature. En un sens, je lui avais été offert<sup>555</sup>. », « C'est ainsi que mon existence rejoignit la sienne et je ne fus plus jamais moi-même<sup>556</sup> ». Il en résulte pour le narrateur une peur constante de se perdre lui-même. À travers son sacrifice, l'Autre Grand-Père affirme son emprise posthume sur le garçon. Le corps du narrateur se voit mêlé à celui de l'Autre Grand-Père. En se rappelant les moindres faits et gestes du vieil homme, le narrateur en vient à la conclusion que l'Autre Grand-Père « rassemblait tout ce qui pouvait [...] lui donner un pouvoir sur [lui], réel ou symbolique<sup>557</sup>. » Longtemps après la fin de l'enfance, lorsque le protagoniste explore l'appartement de l'Autre Grand-Père après son décès, il ressent cette « contamination » de manière physique : « l'envie me venait de me laver les mains, de les ébouillanter jusqu'à la brûlure<sup>558</sup> ». Ce rapport vicié est extensible dans la mesure où le narrateur se sent infecté par un l'autre personnage lié au grand-père, son collègue Semion Vikentievitch, qui d'ailleurs le sent bien : « Tu veux rester pur, me dit-il, tu n'y arriveras pas, je vais te souiller<sup>559</sup> ! ». Le collègue criminel profère cette menace tel un spectre

---

Второго деда. », *ibid.*

<sup>554</sup> LO, p. 53. « Родные привыкли воспринимать текущие события как данность и не особо доискиваться их причин. », PZ, s. 47.

<sup>555</sup> LO, p. 39. « Связь [...] сотворившего – и сотворенного. И я был в некотором смысле отдан Второму деду. », PZ, s. 34.

<sup>556</sup> LO, p. 88-89. « Так мое существование совместилось с его существованием; я уже никогда не был до конца самым собой », PZ, s. 79.

<sup>557</sup> LO, p. 119 « Он [...] собирал все что могло приблизить меня к нему, все, через что он мог владеть мной, и образно, и буквально. », PZ, s. 107.

<sup>558</sup> LO, p. 115. « От одной этой мысли хотелось вымыть руки, ошпарить их горячей водой до красноты, до ожога. », PZ, s. 104.

<sup>559</sup> LO, p. 219. « Чистеньким хочешь остаться, – сказал он, – не получится чистеньким, замараю! », PZ, s. 199.

vengeur. La métaphore de la souillure, de l'impureté, parcourt ainsi le roman. L'initiation du narrateur consiste en partie à vouloir se « laver » de l'infection symbolique contractée dans l'enfance. Ainsi, son entrée dans la vie adulte n'est pas le résultat d'une croissance, un détachement naturel de l'enfance, mais une fuite :

Dans ma jeunesse, mon désir de m'échapper de la maison de mes parents puisait secrètement à celui de me retrouver là où rien ne me rappellerait l'Autre Grand-Père [...]. J'avais besoin de partir le plus loin possible, vers des territoires inconnus, de me débarrasser de mon pesant héritage<sup>560</sup>.

Le narrateur apparaît comme prisonnier de sa propre mémoire, car tout lui rappelle l'Autre Grand-Père, qu'il perçoit comme une incarnation du passé concentrationnaire. Cette relation déséquilibrée dans tous ses aspects transforme peu à peu la vie du narrateur en cauchemar. La relation est infernale dans la mesure où elle contraint le narrateur à une forme de dépendance par rapport à cet homme. Dans son récit, « l'enfer, c'est l'Autre », pour reprendre la formule de Jean-Paul Sartre<sup>561</sup>. En tant que « fantôme », que l'Autre Grand-Père est insaisissable. Le narrateur, seul face à lui-même, est contraint de trouver dans ses propres forces les ressources de sa lutte contre la dépossession de soi.

La résistance du narrateur s'exprime, du vivant de l'Autre Grand-Père, par une méfiance à l'encontre de tout son environnement. Il se sent objet d'une surveillance malveillante, impression d'autant plus trouble et subjective que le grand-père est aveugle. Dans la solitude de son enfance, il crée une relation particulière aux objets dans laquelle il est le plus souvent perdant :

J'étais seul dans la pièce. Je n'étais pas seul. J'étais entouré d'objets – ces sycophantes, serviteurs de l'Autre Grand-Père. J'étais prisonnier. Fuir ? J'en étais terrifié rien qu'à l'idée. Il me semblait que [...] tout ressemblait à la drosera, la plante carnivore : électrisés et hérissés, les objets captaient mes oscillations intérieures. Ce piège – oui, j'étais pris au piège – avait été

---

<sup>560</sup> LO, p. 95. « В моей юности стремление вырваться из родительского дома подспудно умножилось желанием оказаться там, где ничто не напоминало бы мне о Втором деде [...]. Мне нужно было забраться как можно дальше, оказаться в чужих краях, избавиться от обязывающего наследства. », PZ, s. 85.

<sup>561</sup> Sartre précise sa fameuse formule « L'enfer, c'est les autres », issue de sa pièce de théâtre *Huis Clos* (1964), dans le commentaire suivant : « Si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer [...] parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. » Extrait de Jean-Paul Sartre, « Huis clos – L'enfer c'est les autres » [1964], enregistrement : présentation de la pièce par l'auteur, La Librairie Sonore, 2010.

manigancé, je le savais, par l'Autre Grand-Père<sup>562</sup>.

Les objets sont issus d'une réalité soviétique où la dénonciation était l'instrument privilégié des organes répressifs. La traduction française utilise une métaphore technologique : les objets « captent les oscillations intérieures » du narrateur comme un électrocardiogramme. Les objets redoutables apparaissent comme le prolongement d'un Autre Grand-Père devenu omniscient et omnipotent. Des années plus tard, lorsqu'il se rend dans l'appartement resté intact, la sensation de peur continue, bien que de manière atténuée : « Les objets me dévisageaient<sup>563</sup> ». Le jeune homme reste sur ses gardes et pressent un danger alors même qu'il est seul dans cet appartement : « En plus de cette hostilité franche des objets, je sentais autre chose<sup>564</sup> ». Dans son inquiétude, le narrateur prête des traits humains et des intentions mauvaises aux choses et se sent devenir lui-même un objet.

Des objets ou actions en apparence ordinaires suscitent une angoisse, voire une terreur chez le narrateur<sup>565</sup>. Alors qu'il est enfant, la perspective de voir ses cheveux coupés par l'Autre Grand-Père suscite une « angoisse disproportionnée<sup>566</sup> », ainsi que les objets pointus, comme la paire de ciseaux, le compas, le crayon avec lequel le grand-père mesure sa taille (« Oh, comme j'avais peur de ce crayon à facettes bien taillé<sup>567</sup> »), ou encore l'eau du puits qu'il va chercher avec le grand-père, et qui « [lui avait] toujours fait un peu peur<sup>568</sup> ». La moindre occupation quotidienne de son aïeul est transformée par le regard du narrateur en spectacle terrifiant. Qu'il se coupe les ongles, manipule des objets, écrive, pêche, se promène, pose des pièges à souris ou désherbe les fraisiers, l'enfant le soupçonne de vouloir anéantir le vivant en jouissant de sa propre cruauté.

Le protagoniste, semble-t-il, garde à l'esprit que « même les murs ont des

---

<sup>562</sup> LO, p. 48. « Я был один в комнате; я был не один; вещи – соглядатаи, слуги Второго деда окружали меня. Я был пойман; я боялся даже подумать о том, чтобы убежать. Казалось, [...] все уподобилось хищному растению росянке, наэлектризовалось, выпустило тончайшие нитяные усики и слушает мои внутренние колебания; ловушка – я был в ловушке, – я знал, что поставил ее Второй дед. », PZ, s. 43.

<sup>563</sup> LO, p. 111. « Вещи смотрели на меня », PZ, s. 100.

<sup>564</sup> LO, p. 113. « Помимо явственной неприязни вещей в квартире ощущалось еще что-то. », PZ, s. 101.

<sup>565</sup> L'analyse statistique du texte russe permet de relever 53 occurrences pour le substantif « *strah* » (peur) et l'adjectif « *strašnyj* » (effrayant), 24 pour les verbes formés sur la base de « *bojat'sja* » (avoir peur) et 24 pour les adjectifs formés sur la base de « *opasno* » (dangereux). Ce champ lexical de la peur indique comment le narrateur se confine dans son rôle de proie.

<sup>566</sup> LO, p. 42. « Мое внутреннее волнение всегда было несоразмерно велико », PZ, s. 37.

<sup>567</sup> LO, p. 45. « О, как я боялся этого карандаша, граненого, отточенного », PZ, s. 40.

<sup>568</sup> LO, p. 56. « Меня всегда немного страшила колодезная вода », PZ, s. 50.

oreilles » (*daže u sten est' uši*) : la récurrence du motif de l'oreille dans le roman traduit cette obsession d'être surveillé. Cela commence avec un point d'interrogation tracé par l'Autre Grand-Père à la fin d'une lettre :

Le point d'interrogation [...], qui me semblait [...] une oreille avec la gouttelette d'une perle en dessous, m'avait paru revêtu d'un sens nouveau que je n'arrivais pas à saisir<sup>569</sup>.

L'analogie entre l'oreille et le point d'interrogation intrigue au premier abord le lecteur qui lui non plus « n'arrive pas à la saisir ». Le lecteur doit déchiffrer le texte du narrateur à mesure que celui-ci, en position de détective, déchiffre lui-même le réel comme un texte. L'image fait sens rétrospectivement, dans le contexte d'une chaîne de métaphores semblables. C'est la récurrence de l'image de l'oreille qui « met la puce à l'oreille » au lecteur, comme lorsque longtemps plus tard, après la mort de l'Autre Grand-Père, le narrateur décide d'aller sur sa tombe :

Soudain, sur une vieille souche pourrie, j'aperçus un champignon pulpeux aux nombreux replis, qui ressemblait à une oreille bien grasse. Une oreille : le monde souterrain m'écoutait, il était là [...]. Au même instant, tout revint : la peur, le dégoût, le frisson. Ce champignon était comme la chair d'un cadavre : il tirait son existence de la vie des plantes. L'Autre Grand-Père me tenait toujours<sup>570</sup>.

Le champignon-oreille est répugnant non seulement dans son apparence, mais dans le principe même en vertu duquel il existe : il se nourrit de la mort. À cause de ce champignon, le narrateur retrouve ses sentiments d'enfant angoissé : « la peur, le dégoût, le frisson ». Le champignon catalyse des sensations anciennes qui troublaient le narrateur. Le narrateur est seul face au « monde souterrain » (*podzemnyj mir*) qui l'épie : en étant écouté, il est vulnérable, de nouveau sous l'emprise de son aïeul<sup>571</sup>. La dernière occurrence de l'oreille se trouve à la fin du roman. Lorsqu'il arrive sur l'île où des détenus ont été abandonnés par l'Autre Grand-Père, et tombe dans le charnier où les

<sup>569</sup> LO, p. 68. « Знак вопроса же [...], казавшийся мне [...] ухом с каплей серьги, – этот знак вдруг предстал мне в каком-то новом значении, которого я не мог тогда объяснить себе. », PZ, s. 61.

<sup>570</sup> LO, p. 94. « Но вдруг на старом, трухлявом пне я увидел мучнистый, складчатый, похожий на заплывшее жиром ухо древесный гриб. Ухо – подземный мир слушал [...]. И все вернулось: страх, отвращение, озноб; гриб был похож на плоть трупа – и жив существованием растений; Второй дед не отпустил меня. », PZ, s. 84.

<sup>571</sup> Il existe effectivement un champignon poussant sur le bois et semblable à une oreille appelé « oreille de Judas » ou « oreille du diable ». Judas étant l'archétype du traître dans la culture chrétienne, ce champignon incarnerait indirectement la sournoiserie, l'hypocrisie, le mal. En outre, ce champignon est comestible : il peut pénétrer dans le corps humain de la même manière que Judas est devenu l'un des douze apôtres, et que l'Autre Grand-Père s'est immiscé dans la famille du narrateur.

corps sont encore intacts, le narrateur perd pied avec la réalité, qui se confond avec des visions : « sur le côté, près de la rive, émergeant au milieu d'une colline, poussait une immense oreille noire, plus noire que l'obscurité ambiante, tournée vers le ciel<sup>572</sup> ». L'oreille semble surgir des profondeurs, le narrateur la perçoit comme l'« oreille noire de la terre<sup>573</sup> », avant de comprendre qu'il s'agissait d'une « antenne cosmique pour des communications avec d'autres mondes<sup>574</sup> ». Les voix des morts que le narrateur de Lebedev entend viennent bien de l'autre monde. Il apparaît comme un médium, dans les deux sens du terme : celui qui permet de faire émerger ces voix. Le narrateur pourrait être qualifié d'« homme-oreille », comme Svetlana Alexievitch qui se définit comme une « femme-oreille » parce qu'elle a passé sa vie à écouter et recueillir les témoignages d'autrui sur les drames qu'ils ont vécus<sup>575</sup>.

Quelle que soit la manière dont surgit le motif de l'oreille, elle s'accompagne chaque fois d'un sentiment d'inquiétude. Détachée d'un corps invisible, écoutant ce qui ne peut être dit, elle rappelle au narrateur sa solitude et sa vulnérabilité. L'oreille est l'organe par excellence de l'Autre Grand-Père aveugle qui a développé une ouïe fine. Elle symbolise également le système de surveillance mis en place par le régime soviétique dans les années 1930<sup>576</sup>. Le motif de l'oreille rappelle qu'un simple mot pouvait être mortel à l'époque des répressions, où tout le monde était mis sur écoute. L'angoisse métaphysique du narrateur est donc traduite par cette répétition obsessionnelle de certains motifs, dont nous n'avons choisi qu'un exemple. La répétition de motifs est caractéristique du roman moderne. Pour décrire ce procédé mobilisé dans la littérature des camps, Luba Jurgenson, à la suite de Jacques Cateau, fait appel au concept mathématique des fractales, objets géométriques qui présentent une structure

---

<sup>572</sup> LO, p. 304. « а сбоку, на берегу – черное, чернее окружающей темноты, гигантское ухо, растущее из холма и обращенное к небу, слушающее эоловы арфы. », PZ, s. 276.

<sup>573</sup> LO, p. 305. « черное ухо земли », PZ, *ibid.*

<sup>574</sup> *Ibid.* « черное ухо на берегу [было] космической антенной узла дальней связи. », PZ, s. 277. Cette « antenne cosmique » correspond probablement à une antenne millimétrique visant à étudier le processus de formation des planètes autour des jeunes étoiles, comme celles qui existent dans le désert d'Atacama au Chili.

<sup>575</sup> Discours à l'Académie suédoise lors de la réception du Prix Nobel de Littérature, le 7 décembre 2015, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25388-conference-nobel-2/>, consulté le 26 mai 2019.

<sup>576</sup> L'historien Moshe Lewin considère que le système de surveillance mis en place par Staline relève d'une « paranoïa institutionnelle », définie comme un « sentiment d'impuissance, qui se développe dans le cercle étroit des plus hauts dirigeants, puis chez le dirigeant suprême. Voir la première partie de son ouvrage *Le Siècle soviétique*, Paris, Fayard / Le Monde diplomatique, 2003.

similaire à toutes les échelles<sup>577</sup>. L'image convient également pour décrire la technique narrative de Lebedev. Cette structure fractale, explique Luba Jurgenson, est souvent ressentie par le lecteur comme « paranoïaque », car elle crée un monde totalement signifiant comme dans *Pétersbourg* d'Andréï Biély (écrivain avec qui, rappelons-le, Chalamov revendique une filiation).

La structure « obsessionnelle », peut être lue comme une intensification de cet étouffement que prodigue le roman moderne : les mouvements répétitifs des personnages d'un Kafka, d'un Beckett ou d'un Gombrowicz peuvent être décrits comme des formes « fractales ». Dans un roman sur le camp, cette structure s'intensifie et se précise : l'interférence des détails entre eux et avec l'ensemble est assuré par la multiplication d'un même schéma [...]<sup>578</sup>.

La récurrence des motifs et des formes permet de parler, avec Luba Jurgenson, d'une « géométrie » des textes littéraires qui permet de structurer des phénomènes en apparence chaotiques : chez Lebedev, il s'agit des phénomènes de la pensée et de la perception.

L'attitude « paranoïaque » du narrateur, due à sa sensibilité exacerbée, a pour fruit ces angoisses et cette solitude, mais elle est aussi une condition nécessaire pour éprouver une connexion au passé. Elle rend le protagoniste plus disponible aux « signaux » qu'il décode dans son environnement. S'il perçoit si bien le danger qui émane de l'Autre Grand-Père en dépit des apparences, c'est parce que cette compréhension lui est soufflée par les voix des défunts dont le vieillard est responsable. Ces voix s'expriment par différents moyens, à travers l'espace : « j'entendis le faible écho que ce lieu me renvoyait<sup>579</sup> », ou encore l'obscurité : « Il me semblait entendre la clameur de l'obscurité [...]. Je percevais un chant vacillant, comparable aux sonorités des harpes éoliennes<sup>580</sup> ». Voyant pour la première fois les fondations des baraquements du camp, il entend :

le cri d'agonie des figures géométriques que l'on tue, que l'on dissèque, que l'on torture avec des tenailles, que l'on suspend à l'estrapade [...]. Ces contours, je les ressentis comme un hurlement qui n'en finissait plus, provenant de la

---

<sup>577</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 159.

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> LO, p. 103. « Я почувствовал, что мне слабо отзывается место, где я нахожусь », PZ, s. 92.

<sup>580</sup> LO, p. 303. « Мне казалось, что пустота вопиет [...]; я слышал колеблющееся пение, схожее с игрой каменных эоловых арф », PZ, s. 275.

forme de ces constructions soudain rattrapée par sa propre horreur<sup>581</sup>.

La vision réelle des ruines de baraquements se double d'une hallucination auditive (un des critères de détermination de la paranoïa<sup>582</sup>) et visuelle assez précise, correspondant à des scènes de tortures en usage dans les prisons soviétiques pour obtenir les prétendus « aveux » des prévenus. Ces sensations auditives lui parviennent également dans ses rêves. Dans son troisième rêve, le narrateur voit les objets (paires de lunettes, cahiers, timbres...) abandonnés par les personnes arrêtées par les soldats et parties avec le convoi, vues dans son rêve précédent. Les objets sont d'abord vus, puis ils sont entendus :

Les objets, eux aussi, criaient d'abord comme des sauvages, puis finissaient par retrouver quelque chose d'humain dans leur concert de bruits. Ils avaient intériorisé les voix de leurs maîtres [...]. Un étrange langage était né qui sonnait à l'oreille comme les interjections d'une protolangue, gémissement de douleur ou exclamation de joie, exprimant l'émotion directement sans passer par l'intermédiaire du mot [...]. Les objets semblaient tomber dans un gouffre, s'entrechoquant, tourbillonnant, hurlants d'angoisse, presque humains<sup>583</sup>.

Dans un registre autre que symbolique, cette sensibilité accrue aux stimuli sensoriels et émotionnels confinerait à la pathologie<sup>584</sup>. Ici, elle montre que l'héritier saura entendre ce que nul autre ne pourrait percevoir<sup>585</sup>. En un sens, le narrateur perd

---

<sup>581</sup> LO, p. 100. « предсмертный крик геометрических фигур, которые убивают, рассекают на части, сдавливают пыточными тисками, вздергивают на дыбу [...]. И вот эти очертания — они ощущались как длящийся вопль, вопль формы, которую неожиданно настиг ужас от самой себя. » PZ, s. 89.

<sup>582</sup> С.-П. Giudicelli et J. Hureau (dir.), *Dictionnaire médical de l'Académie de Médecine*, op. cit. Jusque dans les années 1980, en psychiatrie, le terme d'« hyperesthésie » était employé pour désigner l'exagération physiologique ou pathologique de l'acuité visuelle et de la sensibilité des divers sens.

Gilles Deleuze et Félix Guattari font de la paranoïa un modèle d'organisation sociale qui correspondrait à l'époque moderne, opposé à la schizophrénie post-moderne. Lebedev crée ainsi un personnage paranoïaque qui est le type même du Moderne. La multiplication des formules de subordination (du type « je compris alors », « je savais »...) indique une grande place accordée à la réflexivité. Une analyse statistique du texte russe indique 176 verbes formés sur la base « *ponjat'/ponimat'* » (comprendre) et 98 verbes formés sur la base « *dumat'/podumat'* » (penser) : le narrateur met constamment en scène le processus de réflexion. Il projette son esprit sur la réalité objective, comme si sa peur du chaos le poussait à vouloir mettre de l'ordre dans le réel.

<sup>583</sup> LO, p. 147. « Вещи тоже сперва кричали, будто стали одичавшими, а затем, наоборот, обрели в слитности издаваемых ими звуков что-то человеческое; они впитали голоса хозяев [...]. Возникла странная речь: для человеческого слуха она казалась междометиями праязыка, которые — будь то стон боли или восклицание радости — прямо выражают эмоцию в звуке, не опосредуя ее в слове [...]. Теперь казалось, что вещи падают в какую-то бездну, сталкиваясь, вращаясь и почти по-человечески вопя от ужаса; комнаты и другие помещения бесконечно сменяли друг друга, из этой последовательности не было выхода и ей не было конца. » PZ, s. 133.

<sup>584</sup> Si l'on emprunte au vocabulaire clinique, le narrateur semble subir un « délire de relation » qui correspond au type de personnalité paranoïaque dit « sensitive ».

<sup>585</sup> La stratégie que Lebedev met en place rappelle la « méthode paranoïa-critique » de Salvador Dalí :



contact avec la réalité partagée par d'autres, mais la « réalité des autres » consiste en une cécité volontaire : tous participent au complot de l'oubli des camps ourdi par l'Autre Grand-Père sans même en avoir conscience. Ainsi, le narrateur accède à une autre strate du réel, plus proche de la vérité.

Il souligne que c'est sa « sensation de mortelle angoisse – mortelle au sens propre<sup>586</sup> » qui lui permet de reconnaître les anciens baraquements du camp en regardant des bâtiments ayant pris, depuis, d'autres fonctions. En effet, la plupart du temps, les édifices créés pour assurer le fonctionnement des camps sont toujours debout, affectés à d'autres usages, comme le précise Luba Jurgenson<sup>587</sup>. Dans les dernières pages du roman, tombé dans le charnier sur l'île, le narrateur ressent une sorte d'épiphanie morbide :

[U]ne terreur originelle [naquit en moi], la terreur du néant, si antique qu'elle s'ignorait terreur et angoisse, ainsi qu'un animal s'ignore animal [...]. C'est sans doute le sentiment qu'éprouva le premier homme qui perçut son existence tel un fait séparé de son corps, condamné ainsi à une conscience de sa mort pas encore revêtue de paroles, répandue dans ses vertèbres, unissant ses os, ses muscles, sa chair en un seul corps<sup>588</sup>.

Le contact avec les corps des détenus dans la fosse permet au narrateur de prendre conscience de l'existence de la mort, d'éprouver dans son corps une peur universelle : lorsque le « moi » se refuse à concevoir l'hypothèse de son inexistence passée et à venir. Le narrateur « fait corps » avec les cadavres sur lesquels il est tombé. Cette angoisse vécue de sa propre mort est le point culminant de cette « communion mortelle » (*smertnoe pričastie*) entre les vivants et les morts annoncée par le narrateur

---

« une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ». *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935, p. 16. Cette méthode d'herméneutique est composée de deux parties : la première, dite paranoïaque, repose sur une « faculté » à être habité d'associations obsédantes et d'interprétations extravagantes. La seconde partie consiste à agencer ces idées dans une structure par l'intervention critique, la réflexion distante. De la même manière, la « paranoïa » du narrateur de Lebedev est cultivée car elle lui sert d'instrument dans sa connaissance du monde.

<sup>586</sup> LO, p. 100. « Ощущением смертной, без переносного значения, тоски. », PZ, s. 90.

<sup>587</sup> L. Jurgenson, « Conserver l'héritage des systèmes répressifs : la mémoire des camps du Goulag », *op. cit.*, p. 133-134.

<sup>588</sup> LO, p. 304. « во мне возник первородный ужас, страх небытия, настолько древний, что это чувство не знало, что оно – ужас и страх, как зверь не знает, что он – зверь. Наверное, это чувство испытал первый человек, сумевший разделить в сознании себя и факт собственного бытия – и обрешивший себя знанию о смерти; знанию еще бессловесному, насквозь пронизывающему позвонки, соединяющему кости, мышцы, мясо в телесный состав. », PZ, s. 274.

dans les premières pages du roman<sup>589</sup>. Il devient alors un point de contact entre les vivants et les morts : « J'étais le premier humain à sortir de ce trou [...]. Je me sentais devenir fou, j'avais en moi le virus de la connaissance qu'il ne fallait pas transmettre aux vivants<sup>590</sup> ». Il se considère comme porteur d'un secret qui l'exclut des autres hommes, dont il se met à distance en les appelant « les vivants » (*živye*) comme s'il n'en faisait plus partie. En sortant de ce trou, le narrateur opère une anabase symbolique, reproduisant métaphoriquement ce que les survivants du Goulag ont fait littéralement. Par cet effort, il retrouve la vie, et le roman peut alors se terminer.

Nous avons distingué deux réponses à la souffrance dans ce corpus. Chez Soljenitsyne et Rossi, l'ironie permet un traitement subversif de la cruauté et la démente du camp. Le « dédoublement » qui résulte de l'ironie permet à l'auteur rescapé de surmonter le chaos et d'exposer la multiplicité de son expérience. L'humour permet également de rendre l'univers concentrationnaire accessible au lecteur : il lui donne un point d'appui rassurant, car la voix humoristique est souvent complice du lecteur. Chalamov en revanche refuse l'humour comme moyen de distanciation par rapport à l'expérience du camp, refuse également de se départir de cette tension psychique qui imprègne son œuvre. L'humour empêcherait de donner une image véridique de cette expérience. Lebedev à cet égard semble hériter du sérieux de la prose chalamovienne, qui permet de rendre compte d'une « horreur existentielle » sans médiation. En laissant l'anxiété prendre tout l'espace narratif, le narrateur de *La Limite de l'oubli* semble subir les effets d'un traumatisme qui lui aurait été transmis. Ses angoisses démesurées et les troubles relationnels qui en découlent font de lui un être à part, en marge. Cependant, cette situation particulière, qui le rend lucide sur ce qu'il voit, lui permet de construire son rôle d'héritier de la mémoire et de prendre sur lui le trauma que personne d'autre ne veut assumer. Sa sensibilité hypertrophiée le rend réceptif, à travers l'angoisse, à des images visuelles et sonores qu'il associe et avec lesquelles il tâche de construire un système interprétatif. C'est cela qui lui permet de reconstituer le passé. À la différence du traumatisme transgénérationnel, l'héritage traumatique est recherché et consenti par lui, même s'il suppose le sacrifice de son équilibre intérieur.

---

<sup>589</sup> LO, p. 19. PZ, s. 16.

<sup>590</sup> LO, p. 306. « Я был первым, кто выбрался из этой ямы [...]. Я чувствовал, что я безумен, что во мне вирус знания, которого не должно передавать живым. » PZ, s. 277.

### Chapitre III. Regard vers l'extérieur, regard vers l'intérieur

Les témoignages des rescapés du Goulag décrivent leur environnement de la manière la plus factuelle possible : ils donnent à voir le camp au lecteur, tandis que le récit postmémoriel de Lebedev est tourné vers l'introspection, la description d'un monde intérieur. Cette étude évoquera d'abord la place de la description dans le récit testimonial, qui s'interroge sur le *comment* du camp, avant d'envisager l'introspection dans le récit de Lebedev, qui s'interroge sur le *qui* : l'identité du narrateur, liée à celle de l'Autre Grand-Père.

#### 1. Les descriptions dans le récit testimonial

Dans les textes de Chalamov et Rossi, les indications spatio-temporelles sont précises puisqu'elles ont une signification documentaire et historique. Les situations prennent place dans quatre lieux principaux : la prison, le camp de transit, la baraque, les travaux forcés (et, pour Chalamov seulement, l'hôpital), dont nous sont présentés des « tableaux ». Comme l'écrit Luba Jurgenson à propos de Chalamov, « chaque début de récit est une fente par laquelle le regard du lecteur pénètre directement dans une strate du réel<sup>591</sup> » : il n'y a jamais de préambule, jamais de présentation, la première phrase met d'emblée le lecteur en contact avec la réalité. C'est le cas dans la plupart des chroniques de Rossi : « À Norilsk<sup>592</sup> », « en Sibérie, dans l'énorme prison de transit de Krasnoïarsk<sup>593</sup> », « 1949. La prison préventive de la direction régionale de la Sécurité d'État à Krasnoïarsk, sur le Iénisseï, en Sibérie<sup>594</sup> ». Les indications arrivent plus tard au fil du récit, comme chez Chalamov dans « Comment tout a commencé » :

Pourquoi des soldats au gisement Partisan ? C'était un petit gisement, deux à trois mille détenus en tout et pour tout en 1937. Les voisins de Partisan, les gisements de Chtourmovo et Berzino, le futur Verkhni At-Ouriakh, étaient de

---

<sup>591</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 45.

<sup>592</sup> QBU, « Raccourcis », p. 72.

<sup>593</sup> QBU, « Albinas », p. 74.

<sup>594</sup> QBU, « Le procureur est surpris », p. 183.

véritables villes avec une population de douze à quatorze mille détenus<sup>595</sup>.

Chez ces deux auteurs, le quotidien est décrit dans ses moindres nuances. Le lecteur comprend que chaque détail dans le camp a une importance vitale. Le récit « Le pain », la chronique « Le bonheur partagé » décrivent minutieusement la manière dont les détenus reçoivent leur maigre pitance, leurs espoirs en attendant la louche de soupe, leurs attentes par rapport à la queue de poisson qu'ils obtiendront. Le dessin de Rossi montrant comment est découpée la miche de pain relève de la même intention<sup>596</sup>.

Une grande partie des textes de Chalamov et Rossi décrivent des moments de violence paroxystique. Il s'agit de la Grande Purge de 1937-1938 : chez Rossi, « 1937. La prison préventive de Boutyrka, à Moscou<sup>597</sup> », « 1937, l'apogée de la Grande Purge<sup>598</sup> », « Nous sommes en 1937, à la prison de Boutyrka<sup>599</sup> », chez Chalamov : « La Serpentine, la prison d'instruction de la Direction minière du Nord, où on fusilla en masse sur l'ordre du colonel Garanine en 1938, cette mission fut créée du temps de Berzine<sup>600</sup>. » Chalamov témoigne des années où il a été un « crevard » : « Aujourd'hui, je suis plus loin de la mort qu'en 1943 ou en 1938, quand mes doigts étaient des doigts de cadavre<sup>601</sup>. » Il évoque des drames inscrits dans l'histoire : « Le 5 décembre 1947, le bateau *KIM* entra dans la baie de Nagaïevo avec une cargaison humaine<sup>602</sup> ». Peu de textes concernent la vie d'après le camp<sup>603</sup>. Les auteurs témoignent d'événements historiques.

Au contraire, dans le roman postmémoriel de Lebedev, les dates et les lieux (du moins ceux qui concernant la Russie) ne sont pas précisés. Ils sont flous, comme dans un rêve – même si le voyage dans le Grand Nord constitue un fil directeur. Aucun lieu n'est

---

<sup>595</sup> RDK, « Comment tout a commencé », p. 548. « Зачем на прииске “Партизан” охрана? Прииск небольшой – всего две-три тысячи заключенных в 1937 году. Соседи “Партизана” – прииск “Штурмовой” и Берзино (будущий Верхний Ат-Урях) были городами с населением двенадцать – четырнадцать тысяч человек заключенных. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 424.

<sup>596</sup> Voir dessin en annexe.

<sup>597</sup> QBU, « La lettre », p. 38.

<sup>598</sup> QBU, « Nikifor Prozorov », p. 40.

<sup>599</sup> QBU, « Le bourreau », p. 45.

<sup>600</sup> RDK, « Pendu à l'étrier », p. 1178-1179. « “Сerpантинная”, следственная тюрьма Северного горного управления, где велись массовые расстрелы полковником Гараниным в 1938 году, – эта командировка открыта в берзинское время. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 401.

<sup>601</sup> RDK, « Le gant », p. 1247. « Я сейчас дальше от смерти, чем в 1943 или в 1938 году, когда мои пальцы были пальцами мертвеца. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 284.

<sup>602</sup> RDK, « Le procureur de Judée », p. 273. « Пятого декабря тысяча девятьсот сорок седьмого года в бухту Нагаево », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 223.

<sup>603</sup> Nous pouvons citer, de Rossi : « Vingt ans après », et de Chalamov : « La résurrection du mélèze », « Voyage à Ola », « À la poursuite d'une fumée de locomotive ».

nommé : ni le village où se trouve la datcha de ses parents, ni sa ville natale, ni les lieux de ses expéditions dans le nord. Lorsqu'il décide de se rendre dans la ville d'où les lettres ont été envoyées à l'Autre Grand Père, il donne pour seule indication : « une petite ville du Nord, où il y avait un immense combinat minier<sup>604</sup> ». Sans donner la destination, il précise l'avancée de son voyage en train : « Nous avons déjà dépassé les champs de la Russie centrale et abordions la taïga. Le train remontait la carte vers le nord, longeant le célèbre canal<sup>605</sup>. » Une fois arrivé, le narrateur précise que la ville se trouve au-delà du cercle polaire, que les monts environnants portent des noms donnés par des peuplades locales, qu'elle porte le nom d'un bolchevik tué au milieu des années trente qui se compose de deux syllabes avec terminaison en « – sk », sans jamais dire de quelle ville il s'agit, comme s'il jouait aux devinettes avec le lecteur<sup>606</sup>. Le fleuve sur lequel il vogue et l'île des détenus ne sont pas non plus nommés. Tous ces lieux sont pourtant inspirés d'endroits réels que l'auteur a visités, ce qu'il précise dans un entretien : le voyage qui semble dépourvu de tout repère dans le roman correspond donc dans l'esprit de l'auteur à une géographie précise, mais l'auteur n'a pas jugé utile de les identifier<sup>607</sup>. Chacun des lieux présentés est en effet typique, reproductible, et peut se retrouver dans tout le territoire russe : chacun fonctionne donc comme une métonymie. L'auteur ne cherche pas à documenter un événement précis mais à reconstituer un événement à partir de traces évanescences. L'inscription dans un espace cartographié n'a que peu d'importance de ce point de vue : c'est l'espace en tant que tel qui compte et la manière dont il est investi par le narrateur et, en dernière instance, par le lecteur. L'absence de nomination, qui donne cette dimension onirique au récit, correspond à une

<sup>604</sup> LO, p. 125. « в небольшом северном городке, где был огромный горный комбинат », PZ, s. 113.

<sup>605</sup> LO, p. 156. « мы уже миновали поля средней полосы и добрались до тайги; поезд шел вверх по глобусу, на север, вдоль великого канала », PZ, s. 142.

<sup>606</sup> LO, p. 173. « Имя города – в два слога, окончание на “ск”. », PZ, s. 157.

<sup>607</sup> Dans l'idée de l'auteur, le narrateur traverse la Carélie le long du Canal de la Mer Blanche, l'un des premiers chantiers du Goulag. Les montagnes sont inspirées du massif des Khibiny. La ville du Nord correspond à Kirovsk, où l'auteur s'est rendu plusieurs fois. Elle a été choisie pour sa situation particulière, entre la taïga et la toundra : la forêt laisse place à l'espace nu où tout est visible, une dernière limite. La carrière que le narrateur découvre a pour modèle la mine de Loparskaya Yama, et la voie ferrée non terminée le long de laquelle il marche correspond au chantier de la route 509 à travers la péninsule de Kola. Le narrateur voyage en barque sur un fleuve qui pourrait être celui de Voronia, sur lequel l'auteur a navigué plusieurs jours lors d'expéditions vers des gisements difficiles d'accès. L'île des prisonniers a pour origine l'affaire de Nazino, l'une des rares de ce genre à avoir été documentée (voir Nicolas Werth, *L'Île aux cannibales : 1933, une déportation-abandon en Sibérie*, Paris, Perrin, 2006). Sur cette île située sur l'Ob, en Sibérie occidentale, six mille détenus ont été déportés en 1933 et quatre mille sont morts de froid et de faim. Voir en annexe 6 l'entretien avec Sergueï Lebedev, et en annexe 1 les cartes n° 2 et n° 3. Par souci de clarté, nous avons utilisé la même transcription pour les noms propres dans ce paragraphe et sur la carte n° 3.

volonté de l'auteur de rendre cette histoire « exemplaire » : elle est plus large que ce qu'elle décrit. Ce récit constitue l'itinéraire (intérieur) que chacun, en particulier le lecteur, est invité à suivre.

Pour cette raison sans doute, le narrateur prête attention moins aux lieux en soi qu'à leur situation « limite ». Les premières pages se présentent comme une méditation sur cette notion et ses différentes nuances sémantiques. Le narrateur se trouve « à l'extrémité de l'Europe<sup>608</sup> », sur le rocher de Gibraltar, face à l'océan : « ici finit l'Europe. [...] Tu sens sa limite qui se confond avec la ligne du rivage<sup>609</sup> » (*granica*), « Je me tiens sur cette lisière<sup>610</sup> » (*na čerte*), et le jeune homme se figure qu'il est venu « au bout du monde<sup>611</sup> » (*kraj*) à « son extrémité : qui est né en Russie située toujours ici la limite de l'œkoumène, à l'instar des Grecs anciens<sup>612</sup> » (*kraj, predel*). Le Vieux Continent apparaît dans sa forme mythique comme la limite de la terre habitée au-delà de laquelle il n'y a que chaos et mort. Le narrateur réfléchit à la frontière entre Russie et Europe, puis entre Russie et Asie : « J'ai séjourné à l'autre bout de cette Europe<sup>613</sup> » (*na drugom kraju*), « Cette chaîne de l'Oural – cette jointure entre deux mondes<sup>614</sup> » (*šov mirov*, en russe : « couture »). C'est précisément ce lieu qui intéresse le plus le narrateur car « c'est aux frontières, aux confins que les sensations se font plus intenses et qu'ont lieu les révélations<sup>615</sup> » (*na šve, na styke*). La vastitude de la Russie en fait le lieu des limites par excellence. Le narrateur affirme qu'il se sent Européen mais, né en Russie, il a davantage conscience des limites géographiques, culturelles et linguistiques, et aussi de la puissance de l'espace<sup>616</sup>. Dans ce préambule, la réalité géographique est scandée par des noms propres, dès lors qu'il s'agit d'espaces hors de la Russie (Europe, Madère,

<sup>608</sup> LO, p. 7. « Я стою на пределе Европы. », PZ, s. 5.

<sup>609</sup> *Ibid.* « Здесь кончается Европа; [...] ты ощущаешь его границу, совпадающую с линией берега. », *ibid.*

<sup>610</sup> LO, p. 8. « Я стою на черте » PZ, s. 6.

<sup>611</sup> *Ibid.* « на край света », *ibid.*

<sup>612</sup> *Ibid.* « а его край: для родившегося в России здесь по-прежнему предел ойкумены, как то полагали древние греки. » PZ, s. 5-6.

<sup>613</sup> *Ibid.* « Я был на другом краю Европы », PZ, s. 6.

<sup>614</sup> LO, p. 9. « шов миров – Уральский хребет », PZ, s. 7.

<sup>615</sup> *Ibid.* « ведь на шве, на стыке обостряются чувствования, случаются не только духовные, но даже и физиологические озарения », PZ, *ibid.*

<sup>616</sup> La question de l'appartenance ou non de la Russie à l'Europe est un débat amorcé au XIX<sup>e</sup> siècle avec le conflit entre les Slavophiles (dont faisait partie Dostoïevski, malgré l'héritage européen dont témoigne son oeuvre) et les Occidentalistes. Il se poursuit aujourd'hui, incarné par différents acteurs. La rhétorique du régime depuis une vingtaine d'années affirme une position « antilibérale » et présente l'Occident comme un ennemi idéologique. Les opposants à ce régime aspirent à la démocratie et aux valeurs libérales du modèle européen. Le mouvement « eurasiste » affirme la particularité géographique et culturelle de la Russie et appelle de ses vœux une coopération plus étroite avec l'Asie.

îles Canaries, Gibraltar, Méditerranée, Atlantique). Une cartographie « de l'intérieur » semble impossible : la géographie russe se dérobe sous le poids de l'histoire. Cette indétermination introduit l'exploration narrative de la limite entre la mémoire et l'oubli, entre la vie et la mort, à laquelle se livrera le protagoniste. Comme le souligne Claudia Pieralli, l'écrivain « ne se prononce pas sur la *vérité* du récit (il ne s'agit donc pas d'historiographie), pour [lui] l'important est de poser la question de la réappropriation de l'oublié : la *vision* prend le pas sur la *documentation*<sup>617</sup>. » Ce souci de réappropriation explique la longueur et la densité des descriptions des lieux abandonnés où gisent des ruines et des résidus industriels dans des milieux naturels dévastés.

Certains récits de Chalamov ne s'ancrent pas non plus dans un cadre spécifique. Cela illustre la dissolution de la chronologie, traduit le temps indéfini de la détention. Le début des récits fait fréquemment entrer le lecteur dans l'action sans précisions temporelles. Parfois, les premières phrases sont au mode imperfectif (traduit par l'imparfait), utilisé en russe pour la description ou pour exprimer une durée non déterminée : « La lettre était posée comme un glaçon sur la table noircie par la fumée<sup>618</sup> », « Les monts étaient blancs<sup>619</sup> ». Une autre variante souvent choisie par l'auteur est de commencer le récit avec un présent : « Le travail le plus facile au sein d'une brigade de taille aurifère, c'est celui de responsable des chemins de roulage<sup>620</sup> », « Les yeux bleus pâlissent<sup>621</sup> ». La Kolyma gomme les repères temporels, de la même manière que la neige efface les contours et les reliefs. Le temps n'apportant pas d'évolution, il n'a pas de significations : il est donc, littéralement, suspendu. Comme le remarque l'écrivain, il ne s'écoule pas de la même manière à la Kolyma que dans le reste du monde :

Du début à la fin de ces événements, il a dû se passer beaucoup de temps, puisqu'on considère que des mois dans l'Extrême-Nord valent des années tant est grande l'expérience, l'expérience humaine qu'on y acquiert<sup>622</sup>.

---

<sup>617</sup> C. Pieralli, « Abandonologie », art. cit.

<sup>618</sup> RDK, « Séraphin », p. 173. « Письмо лежало на черном закопченном столе как льдинка. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 149.

<sup>619</sup> RDK, « Самрос », p. 57. « Сопки были белые », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 70.

<sup>620</sup> RDK, « L'amour du capitaine Tolly », p. 617. « Самая легкая работа в забойной бригаде на золоте – это работа траповщика », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 474.

<sup>621</sup> RDK, « Le premier tchékiste », p. 693. « Синие глаза выцветают. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 529.

<sup>622</sup> RDK, « Le dernier combat du commandant Pougatchov », p. 465. « От начала и конца этих событий прошло, должно быть, много времени – ведь месяцы на Крайнем Севере считаются годами, так

L'absence de passé et de futur donne au temps une densité particulière. Chalamov fait également allusion à certains avantages des travailleurs libres du Nord par rapport au « Continent » (salaire plus élevé, retraite anticipée), signifiant que le temps passé à la Kolyma vaut réellement plus qu'ailleurs<sup>623</sup>. L'auteur de la Kolyma nous parle d'une vérité qui ne connaît de bornes ni chronologiques ni topiques, celle du « débarcadère de l'Enfer ». Il n'est pas nécessaire de donner de plus amples précisions, l'Enfer étant à la fois un lieu et un non-lieu (même s'il est organisé : Soljenitsyne, à la suite de Dante, en a distingué le « premier cercle »). De plus, selon l'écrivain, la réalité concentrationnaire peut se reproduire à n'importe quel moment : elle est intemporelle. Ce n'est pas la perspective historique qui est privilégiée par Chalamov, même s'il est considéré comme un « bon historien » par certains critiques<sup>624</sup>, mais plutôt la perspective anthropologique, psychologique et philosophique.

Les trois auteurs récusent l'ordre chronologique dans la composition de leurs œuvres, qui sont organisées selon un tout autre principe. Les chroniques alternent récits de souffrances et passages de « trêve », informatifs ou analytiques, conformément à ce que Leona Toker appelle « méthode de la pulsation ». Cette méthode inclut la montée et la descente de l'intensité émotionnelle, alternant les textes violents et les textes plus descriptifs ou curieux. Ainsi, la première chronique « Le moineau, la vache et le chat » rapporte une anecdote amusante, la seconde et la troisième évoquent les tortures exercées par les commissaires en prison, la quatrième rapporte une coïncidence étonnante, et ainsi de suite. Les cahiers de Chalamov, écrits sur une période de vingt ans, suivent chacun une logique interne. Certains événements sont réécrits dans différents cahiers sous des angles et avec des personnages différents, ce qui crée un effet d'écho et non une suite de récits chronologiques.

Le roman de Lebedev, s'il suit une ligne globalement chronologique, est entrecoupé de petits récits, de souvenirs et rêves, de digressions et d'anticipations qui viennent tout à la fois enrichir et brouiller l'action principale. Le temps est indiqué de

---

велик опыт, человеческий опыт, приобретенный там. В этом признается и государство, увеличивая оклады, умножая льготы работникам Севера. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 361.

<sup>623</sup> En Russie contemporaine, cela est toujours vrai : le salaire est doublé dans les régions situées dans l'Extrême Nord.

<sup>624</sup> Par exemple, par Viatcheslav Ivanov : « Шаламов был внимательным историком. Во всем том, что он торопился записать, день и ночь работая целое десятилетие после возвращения с Колымы, есть почти дословно переданные рассказы очевидцев, давно погибших и часто не оставивших никаких других свидетельств кроме этих обрывков воспоминаний. », V. Ivanov, « Avvakumova dolja », *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, t. 2, Moskva, 2000.



manière allusive. Le premier chapitre, écrit au présent, raconte des souvenirs du Nord qui sont pour le lecteur des formes d'anticipations. Le deuxième, écrit au passé, raconte l'enfance et le début de la relation avec l'Autre Grand-Père jusqu'à sa mort dont le lecteur comprend qu'elle advient en août 1991. Dans le troisième chapitre, le narrateur commence à raconter son entrée dans la vie de géologue, s'interrompant aussitôt pour décrire un souvenir de jeunesse portant sur la découverte du camp, puis il raconte trois rêves qui s'avèreront prémonitoires. Le narrateur déclare lui-même : « Il est impossible de faire un récit cohérent de tout ce que je rencontrai et découvris au cours de mon voyage<sup>625</sup> », assumant la dimension de discontinuité et de rupture dans la narration. Le quatrième chapitre est le récit du voyage dans la ville du correspondant : toutes les découvertes sur le passé de la ville, du camp et de l'Autre Grand-Père sont entrecoupées d'une douzaine de souvenirs plus ou moins développés. Le cinquième chapitre inclut une longue histoire racontée par le gardien du cimetière puis rapporté par le narrateur concernant le petit garçon de l'Autre Grand-Père, son accident mortel. Enfin, dans le sixième chapitre, le narrateur part à la recherche de l'île des détenus. Les nomades, puis les trois vieillards qu'il rencontre lui racontent leur histoire, alors intégrée à la trame principale. La narration du voyage et les récits enchâssés sont entrecoupés de réminiscences issues d'un temps indéterminé ou bien des trois rêves du début. Lorsqu'il tombe dans le charnier, le narrateur est emporté par une vision de son enfance symboliquement liée à ce qu'il est en train de vivre. Après un nouveau récit, son réveil le propulse au moment de l'écriture : « À présent, je me tiens à l'extrémité de l'Europe et j'entame mon chemin de retour – dans l'écriture<sup>626</sup>. » Les transitions temporelles sont indiquées de manière allusive, si bien que le lecteur se perd dans le temps, reproduisant par son trouble et son hésitation le sentiment de toute une époque : celui d'être perdu, sans repères auxquels se raccrocher. Le narrateur évoque des souvenirs de souvenirs, des rêves de rêves. La structure même de la narration, constituée de couches superposées, rappelle le processus de sédimentation : au fil de la narration, le temps se stratifie comme des couches géologiques. Ainsi, les deux auteurs russes n'insistent ni sur le temps ni sur le lieu, laissant entendre que le regard est aussi tributaire d'une compréhension culturelle de l'espace.

---

<sup>625</sup> LO, p. 97. « Все, что я встретил и увидел в странствиях, невозможно уложить в текст, связать », PZ, s. 87.

<sup>626</sup> LO, p. 316. « и теперь я стою на пределе Европы и начинаю путь назад – в слове. », PZ, s. 286.

En effet, la compréhension d'un espace n'est pas uniquement liée à l'expérience individuelle, mais aussi à un fond culturel. Comparons ces deux descriptions de lieu :

Ici, [les détenus] baignaient dans l'air raréfié de la taïga, imprégné des exhalaisons de marécage. Les monts étaient couverts d'une végétation marécageuse et seule la calvitie de leurs sommets dégarnis étincelait, calcaire nu, poli par les tempêtes et les vents. Les pieds s'enfonçaient dans une mousse fangeuse<sup>627</sup>. (Chalamov)

Ici on voit, à nu dans chaque falaise, l'os jaune de la pierre et une terre ocre ou flamboyante semblable à de la chair. La pierre s'effrite sous l'assaut des vagues, la chair s'érode sous les marées. L'œil ne peut embrasser l'immensité ; l'océan semble se renverser sur celui qui le regarde et menace de faire éclater ses prunelles [...] pour se répandre à l'intérieur, inonder le cerveau<sup>628</sup>. (Lebedev)

Les thèmes de ces descriptions sont aux antipodes l'une de l'autre : la première est issue d'un récit dans lequel Chalamov compare les conditions de vie terribles des détenus de la Kolyma à celles de la prison, au profit de la dernière. La deuxième vient du premier chapitre du roman de Lebedev dans lequel le narrateur raconte un voyage à Gibraltar. Pourtant, les deux décrivent à leur manière le bout d'un monde. Dans les deux cas, la description du minéral et du végétal est précise. Les narrateurs sont les spectateurs d'un espace dans lequel le corps de l'homme est menacé par une nature puissante. Même la pierre et la végétation s'effacent sous l'action du vent et de l'eau : les mouvements de la nature signifient le danger. L'homme est tributaire du paysage qui l'entoure : Chalamov au sens littéral, puisque le climat de la Kolyma est impropre à la vie, et le narrateur de Lebedev au sens symbolique puisqu'il entre en contact avec la mort au moment où il commence son récit. Chez Lebedev, la métaphore géographique sert d'appui pour parler de la mémoire. Il évoque dans ce passage l'« œkoumène », l'ensemble des terres habitées par l'homme, qui représente les domaines explorés, discutés, et l'oppose à une « nouvelle Atlantide : un continent où tout est inconnu, où

---

<sup>627</sup> RDK, « Le mollah tatar et l'air pur », p. 139. « Здесь их окружал напитанный испарениями болот разреженный воздух тайги. Сопки были покрыты болотным покровом, и только лысины безлесных сопкок сверкали голым известняком, отполированным бурями и ветрами. Нога тонула в топком мхе », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 126.

<sup>628</sup> LO, p. 7. « Здесь каждый обрыв над океаном обнажает желтую кость камня и охряную, рдяную, схожую с плотью почву; кость крошится под ударами волн, плоть почвы пожирает прилив. Океан же столь велик, что глаза не могут охватить его; кажется, он наваливается на смотрящего и вот-вот выдавит зрачки, как иллюминаторы, хлынет внутрь, целиком затопит разум. », PZ, s. 5.

l'espace ignore la boussole et le compas du cartographe<sup>629</sup> », à tirer de l'eau, de l'oubli.

La même image est utilisée par l'anthropologue Élisabeth Gessat-Anstett qui, dans *Une Atlantide russe*, étudie la mémoire des populations déplacées de force dans les années 1930, notamment les habitants de la ville de Malaga, en Russie centrale, inondée comme bien d'autres après la construction d'un barrage dans le cadre des grands chantiers staliniens. L'image mythique de la terre engloutie est devenue littérale. À la fin du roman, le narrateur Lebedev se souvient être passé en bateau, par une nuit d'automne, « au-dessus d'une vieille ville submergée dont il ne restait plus que le clocher<sup>630</sup> ». Cette forme blanche, qu'il n'identifie pas tout de suite, lui apparaît comme une vision mystique. Soljenitsyne a photographié un tel phénomène : le clocher de Kaliazine émergeant d'une ville engloutie et lui a consacré un poème en prose, y voyant un signe d'espérance pour la Russie : « même l'imagination ne saurait faire remonter de l'abîme cette Kitej captive, cette Atlantide enfoncée à vingt-cinq mètres de profondeur<sup>631</sup>. » Élisabeth Gessat-Anstett affirme que parmi les populations étudiées, la mémoire des vivants élabore plus volontiers une géographie qu'une histoire :

Ce sont les lieux, les sites et, de façon ultime, le territoire dans son ensemble qui font l'objet d'une mise en mémoire, bien plus qu'une chronologie générale ou qu'une succession d'événements particuliers<sup>632</sup>.

Cette observation conduit la chercheuse à attribuer le concept de « mémoire topique » à la culture russe. Le narrateur de Lebedev, à propos des relégations massives vers la taïga et la toundra, comprend que les détenus ont été amenés hors de l'histoire : « Leur mort n'advenait pas dans l'histoire, mais dans la géographie<sup>633</sup>. » L'espace forme une « topographie infusée d'histoire », selon l'expression de Marc Bloch : il sert de support pour restituer le passé. La dimension chronologique du souvenir s'efface devant sa dimension géographique. Ainsi, comme l'écrit Gessat-Anstett, le savoir mémoriel relève d'une connaissance et d'une intelligence de l'espace, et non du temps. Dans son article « Géographie du Mythe », Anne Coldefy-Faucard note que l'attention des Russes

---

<sup>629</sup> LO, p. 7. « словно Атлантиду, новый материк, где все неизвестно, где пространство не знает компаса и циркуля картографа. », PZ, s. 5.

<sup>630</sup> LO, p. 305. « Мы проплывали над старым затопленным городом, от которого осталась лишь колокольня », PZ, s. 277.

<sup>631</sup> A. Soljenitsyne, « Le clocher », *Études et miniatures*, traduit du russe par Lucile Nivat et Nikita Sturve, Paris, YMCA-Press, 2018, p. 67. Kitej est l'équivalent slave de l'Atlantide, une ville engloutie au fond d'un marais dans la région de Nijni Novgorod.

<sup>632</sup> É. Gessat-Anstett, *Une Atlantide russe, op. cit.*, p. 80.

<sup>633</sup> LO, p. 101. « смерть их случалась не в истории, а в географии. », PZ, s. 91.

à la géographie relève d'un trait culturel : « Gogol place l'espace au-dessus du temps (à l'instar de nombreux Russes) et la géographie au-dessus de l'histoire<sup>634</sup> ». Ces propos correspondent à la démarche des auteurs russes et laisse entrevoir une différence culturelle entre la Russie et l'Occident dans l'appréciation des événements du passé.

Concernant l'ancrage historique et géographique, Rossi et Lebedev sont à deux pôles : l'un se montre le plus précis, l'autre le plus évasif possible, et Chalamov oscille entre l'un et l'autre en fonction des récits. Il semble que les écritures de Chalamov et Rossi visent la conservation de la mémoire, enregistrant les éléments qui l'entourent dans une description détaillée, alors que celle de Lebedev vise l'élaboration de la mémoire, pour laquelle l'introspection est nécessaire. Le regard posé sur les objets et l'environnement traduit ainsi différentes intentions auctoriales. Dans ces textes-images insistant sur le *comment* de la détention, l'espace étriqué est donné à voir comme une photographie, il est montré. Dans les textes de Chalamov et Rossi, le regard du narrateur est formé par les conditions de détention : il est étriqué, circulaire. Cela est particulièrement sensible dans les récits sur la prison, comme ces deux descriptions de cellule :

Trois pas en long, trois pas en large. Un sol en ciment ruisselant d'humidité. Pas de fenêtre. Au-dessus de la porte, une ampoule allumée jour et nuit. Une grille métallique la protège. Un baquet qui sert de seau hygiénique est l'unique équipement des lieux. [...]. [Mon lit] est un panneau constitué de trois longues planches tenues par deux transversales. Il mesure un mètre quatre-vingt sur soixante centimètres<sup>635</sup>. (Rossi)

Il y avait quatre-vingts personnes dans cette cellule de vingt-cinq places. Des lits en fer vissés au mur et recouverts de panneaux en bois badigeonnés de peinture grise, assortie à celle des murs. À côté de la tinette, près de la porte, une montagne de panneaux supplémentaires ; la nuit, on ne pourrait presque plus circuler, il ne resterait que deux ouvertures pour se faufiler en bas, sous les châlits ; là aussi, il y avait des planches, et des gens dormaient dessus<sup>636</sup>. (Chalamov)

Les deux auteurs emploient des phrases averbales qui accélèrent le rythme de la narration. Si ces textes fonctionnent comme le langage cinématographique : le lecteur

---

<sup>634</sup> A. Coldefy-Faucard, « Géographie du Mythe », *Revue des Deux Mondes*, « Les espaces de la Russie », octobre-novembre 2010, p. 146-156.

<sup>635</sup> QBU, « Les cachots », p. 35.

<sup>636</sup> RDK, « Le plus bel éloge », p. 355. « В камере восемьдесят человек, а мест в ней двадцать пять. Железные койки, приращенные к стенам, покрыты деревянными щитами, крашенными серой краской, под цвет стен. Около параша, у двери – гора запасных щитов, на ночь будет застелен проход чуть не сплошь, оставляют только два отверстия, чтобы нырнуть вниз, под нары, – там тоже лежат щиты, и на них спят люди. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 280.

« voit » des plans très courts, une succession rapide de plans rapprochés. Sont évoqués les objets et les matières : sol en ciment, grille métallique, lits en fer, panneaux en bois. Les indications chiffrées, comme sur certains dessins de Rossi, mettent en évidence l'exiguïté insupportable du lieu, conformément à l'ambition factographique. Dans ces passages, les œuvres se rapprochent de l'esthétique naturaliste, sauf qu'au lieu des milieux défavorisés de la France du XIX<sup>e</sup> siècle dépeints par Émile Zola, le regard se porte sur la réalité plus brutale et misérable encore de l'enfermement perpétuel<sup>637</sup>. Ainsi, les deux auteurs restituent la réalité des camps de manière photographique, telle qu'elle a été vécue par eux. Luba Jurgenson écrit que dans le récit sur le camp, « le processus de rétrécissement ne se limite pas à l'espace décrit, il contamine l'écriture, enchaîne le regard de l'auteur à cette réalité rétrécie<sup>638</sup>. » Le champ de perception des personnages, réduit à l'extrême, est ce qui est donné à voir au lecteur. Comme nous l'avons dit, le narrateur de Lebedev cultive au contraire un flou géographique et chronologique. Aussi, dans son texte, ce ne sont pas les précisions historiques ou descriptives qui offrent la réalité concrète des camps, mais les objets.

La réalité ne peut « apparaître » au protagoniste de Lebedev que sous forme muséale. C'est ainsi que plusieurs pages de *La Limite de l'oubli* sont consacrées à des musées en lien avec le camp. Selon Marc Maure, un musée est « un instrument de construction d'une identité collective de caractère national ou autre, [dont le] rôle est d'établir ou d'entretenir les liens qu'une société donnée cultive avec un passé réel ou imaginé<sup>639</sup>. » Dans le contexte russe, le traitement muséographique de la violence politique du régime soviétique, pour le moins embryonnaire, reflète l'attitude de déni à l'égard des violences elles-mêmes. C'est ce que montre un passage dans lequel le narrateur de Lebedev, arrivé dans la ville du Nord, visite un musée dont il ne comprend pas s'il traite de l'histoire de la ville ou d'ethnologie. Il s'agit en fait d'un type d'institution muséale propre à la Russie, le musée régional (*kraevedčeskij muzej*), dont Cédric Pernette estime qu'il est caractéristique de l'évolution muséographique du

---

<sup>637</sup> Chalamov était un grand lecteur de la littérature française du XIX<sup>e</sup>, notamment des œuvres de Balzac, Flaubert, Maupassant, Mérimée et Zola dont il discute dans ses essais. Voir *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 123.

<sup>638</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>639</sup> M. Maure, « Un musée, qu'est-ce que c'est ? », in François Mairesse, André Desvallées (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 126.

pays<sup>640</sup>. Comme la grande majorité des musées régionaux en Russie, celui que visite le narrateur de Lebedev ignore la problématique du Goulag. Le narrateur juge la muséographie inadéquate à l'objet qu'elle présente. D'abord, il qualifie le musée de désespérant et artificiel : « ses créateurs ne s'étaient souciés que de fabriquer un bon passé, un passé authentique. C'est pourquoi, tout entier, il n'était que mise en scène, du toc bien ficelé<sup>641</sup>. » Le narrateur décrit l'organisation de l'exposition au centre de la salle et les matériaux utilisés :

Au centre de la salle se trouvait la reconstruction d'un gourbi où vivaient, soi-disant, les premiers colons qui avaient fondé la ville – on appelait ainsi les détenus. Ce gourbi était bâti avec des rondins de la meilleure qualité, il y avait des vitres aux fenêtres très basses, le toit était recouvert d'une couche de gazon. C'était une sorte d'attraction historique, une tentative de se bricoler un passé comme il faut<sup>642</sup>.

Les matériaux choisis pour cette reconstruction ne sont pas vraisemblables : ils sont de bonne qualité et relativement esthétiques. Pourtant, ce type d'habitat était soit étouffant, soit glacé et grouillait de parasites. Les détenus dormaient à même la terre, comme le décrit Margarete Buber-Neumann dans ses mémoires. Ensuite, le narrateur mentionne le caractère hétéroclite des artefacts exposés dans les vitrines : les époques sont mélangées. Des objets authentiques retrouvés sur les lieux du camp comme une gamelle fabriquée avec une boîte de conserve, des bottes et une lampe de mineur, voisinent des objets préhistoriques :

Une cuillère en bois, un briquet bricolé à l'aide d'une cartouche usagée et, à côté, les pointes en os de lances et de flèches, des haches de pierre, des aiguilles faites avec des arêtes de poisson, des colliers en argile. Il était étrange de voir que, bien qu'issus de projets différents et réalisés dans des matériaux différents, les deux sortes d'objets étaient séparés de nous par un temps incommensurable, qu'ils étaient plus proches les uns des autres que de nous<sup>643</sup>.

---

<sup>640</sup> C. Pernette, « La mémoire du Goulag dans les musées régionaux de Russie », in Delphine Bechtel, Luba Jurgenson (dir.), *Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS*, Éditions Kimé, collection « Mémoires en jeu », 2016, p. 40. L'auteur précise que « le musée régional n'est ni un muséum d'histoire naturelle, ni musée d'ethnographie ou d'histoire, ni musée des beaux-arts, ni écomusée, ni réellement musée de société, il est un peu tout cela à la fois. », *ibid.*, p. 42.

<sup>641</sup> LO, p. 175. « его создатели слишком заботились иметь хорошее, достоверное прошлое; поэтому весь музей был инсценировкой, крепким новоделом », PZ, s. 159.

<sup>642</sup> LO, p. 175-176. « В центре зала стояла реконструкция землянки, где якобы жили первые поселенцы, основавшие город, – заключенных именовали “поселенцами”; землянку сложили из первосортных бревен, остеклили низкие окошки, крышу покрыли ровным дерном; это был исторический аттракцион, попытка выправить себе родословную. », PZ, *ibid.*

<sup>643</sup> *Ibid.* « самодельная ложка из дерева, зажигалка из гильзы – а по соседству костяные

Dans toutes ses dimensions, ce musée relève davantage de la représentation que de la présentation d'un phénomène. La description du narrateur insiste sur son aspect artificiel : « mise en scène » (*inscenirovka*), « toc bien ficelé » (*krepkim novodelom*), « attraction historique » (*istoričeskij atrakcion*), « bricoler » (*vypravit'*), termes attestant d'un manque d'objectivité scientifique. Les détenus y sont rebaptisés « colons » : ce terme, emprunté sans recul historique à la terminologie de l'époque, rappelle que les déportations et les travaux forcés ont été institués pour valoriser les territoires reculés. Suggérant un aspect volontariste, il légitime insidieusement ces méthodes de répression. Les collections ne sont pas intégrées à un propos mais simplement mises en évidence de manière arbitraire. Le visiteur, paradoxalement, sent le passé s'éloigner de lui au lieu de se rapprocher, ce qui est l'effet inverse de ce qui est attendu d'un musée dans la conception contemporaine du terme. Finalement, pour le narrateur, ces vitrines sont dignes d'intérêt uniquement dans la mesure où elles parlent du présent ; un présent respectable (*respektabel'noe nastojašee*) gêné par un passé laid (*nekazistost' prošlogo*). C'est à ce titre que, sans le savoir, le musée présente en soi une matière ethnographique intéressante. Le commentaire du narrateur de Lebedev se rapproche des conclusions de plusieurs chercheurs concernant les représentations muséographiques des violences en ex-Union soviétique.

Élisabeth Gessat-Anstett, dans son analyse de musées de petites villes provinciales russes, constate que la mémoire muséographique ne se conçoit pas comme une mémoire critique, mais plutôt en termes de réservoir de supports d'identification : le souvenir est affirmatif et consensuel plus qu'interrogatif. De tels musées n'ont pas pour objectif d'organiser des connaissances et d'offrir un espace à la réflexion mais d'imposer une interprétation. L'idée principale est de « réunir » le passé et le présent, de les faire concorder dans un schéma explicatif cohérent, comme une mythologie. La mémoire est figée sur une mise en scène a-chronique de l'espace. Le passage par l'espace muséographique révèle ainsi une restitution aménagée d'éléments mémoriels dépouillés de leurs aspects les plus embarrassants<sup>644</sup>.

Le narrateur visite ensuite un musée géologique dédié aux roches locales

---

наконечники стрел и копий, обточенные камни-рубилы, иглы из костей рыб, глиняные бусы; и было странно видеть, что, несмотря на разницу в замысле и материалах, и те и эти вещи равно отстоят от нас на неопределенно большое время; что они ближе друг к другу, чем к нам. », PZ, s. 159-160.

<sup>644</sup> É. Gessat-Anstett, *Une Atlantide russe, op. cit.*, p. 82.

(cérium, scandium) qui servaient à fabriquer des engrais et les minerais contenant des métaux rares. Face aux vitrines, il mesure l'écart entre leur laideur et leur valeur réelle, s'étonne que la ville entière ait été construite pour extraire des pierres si insignifiantes. Il imagine un mineur qui questionnerait l'utilité de son labeur. Le narrateur déplore : « les roches et les minerais présentés dans ce musée ne disaient rien à mon cœur<sup>645</sup> ». Dans la continuité du musée précédent, le musée échoue à être en adéquation avec l'objet qu'il présente, et ne cherche pas à l'être. Malgré le potentiel de l'exposition elle-même – que souligne d'ailleurs la verve poétique du narrateur, qui perçoit toute la dimension mythique de la pierre –, le musée ne cherche pas à rendre ses objets fascinants ni même curieux. Malgré lui, le musée ne fait que souligner l'absurdité terrible des mines et d'un travail privé de sens.

En dehors de ces musées, le narrateur visite également la bibliothèque locale où il ne trouve rien d'important pour sa recherche : les journaux sont illisibles, et personne n'a écrit de livre sur cette ville. Le narrateur se rend également aux archives de la direction des mines. Il évoque alors de manière critique les archives en tant qu'institution contrôlée par l'État : au seul moment où elles auraient pu changer le cours de l'histoire, elles n'ont pas été ouvertes. Les archives ne se sont pas acquittées de leur véritable tâche au moment où elles l'auraient dû. Deux décennies après la fin du régime, des livres ont été publiés, une partie des archives centrales est accessible, mais les archives sont devenues du « papier mort » (*mertvaja bumaga*), elles ne peuvent plus rien pour personne. Le narrateur juxtapose les archives en tant qu'institution et instrument de pouvoir en Russie, mémoire « morte », aux récits de témoins oculaires humains, mémoire « vivante ». Ainsi, les différentes institutions chargées de la préservation du « patrimoine » culturel ne lui apprennent rien. Susi K. Frank remarque que dans le roman de Lebedev, les stratégies habituelle de modélisation de la mémoire (musée, bibliothèque, archives) couvrent et dissimulent plutôt que de révéler la vérité<sup>646</sup>. La mémoire personnelle de différents habitants (l'archiviste, le collègue de l'Autre Grand-Père, le graveur de tombes, les trois vieillards, les nomades) s'avère plus digne de confiance.

---

<sup>645</sup> LO, p. 179. « А породы и минералы, которые лежали в музее, ничего не говорили сердцу », PZ, s. 162.

<sup>646</sup> Susi K. Frank, « Natural Archives as Counter Archives: Gulag Literature from Witness to Postmemory », art. cit., p. 302.



Le camp constitue donc un objet d'étude pour les trois auteurs, mais de manière plus explicite dans le *Manuel* de Rossi, sa contribution principale aux recherches sur le Goulag. Le roman de Lebedev ne donne pas d'images photographiques, mais construit un regard sur la réalité post-goulaguienne. Lebedev a hérité à la fois des contenus testimoniaux en termes de savoir et de qualité réflexive, mais son objet est le spectre du camp, sa présence pour un homme d'aujourd'hui. Dans le roman, le camp se transforme en entité, tout comme un souvenir traumatique qui atteint l'homme au niveau existentiel. Sa réflexion distanciée sur les camps porte avant tout sur des questions d'identité.

## 2. L'introspection du récit postmémoriel

Que signifie être un héritier de la littérature des camps et un « visionnaire de la mémoire » ? Le narrateur de Lebedev cherche à répondre à cette question, aussi son récit est-il traversé par l'obsession de l'introspection. Pour comprendre l'histoire qui l'a précédé, il cherche à se comprendre lui-même et à discerner la place qui lui revient. Michel Foucault, qui a consacré des textes fondamentaux au « souci de soi » et à la connaissance de soi-même dans le monde moderne, écrit :

La place qui est faite à la connaissance de soi-même devient plus importante : la tâche de s'éprouver, de s'examiner, de se contrôler dans une série d'exercices bien définis place la question de la vérité – de la vérité de ce que l'on est et de ce qu'on est capable de faire – au coeur de la constitution du sujet moral<sup>647</sup>.

Le narrateur de Lebedev, dans cette intention, manifeste une propension à l'autoréflexivité, à l'analyse de son identité et de sa conscience de soi. Certes, il observe les objets qui l'entourent, mais il finit toujours par tourner son attention vers l'intérieur de lui-même. L'objet suscite un souvenir qui impulse l'introspection : la conscience se prend comme objet dans un but de connaissance de soi. Le caractère systématique de ce dispositif narratif invite à parler d'obsession introspective. En philosophie du sujet, l'introspection désigne la réflexivité d'une conscience subjective qui se pense à la première personne, du point de vue du « je ». Du point de vue de la psychologie, l'introspection est une méthode d'observation en vue d'acquérir une connaissance de soi-même ou de l'esprit humain en général. Les effets de refoulements et de résistances

---

<sup>647</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 3, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 90.

avec lesquels doit composer la conscience (qu'ont fait émerger la psychanalyse de Freud et la psychologie analytique de Jung) sont mis en scène par le narrateur Lebedev. Il imagine les voisins de la datcha s'efforçant de réorganiser, réexaminer leurs souvenirs et de vérifier la bonne qualité de leur passé. Il interprète le geste de l'Autre Grand-Père, qui essuie soigneusement le sang de ses mains après la pêche, comme une volonté inconsciente de se dédouaner de son histoire : « Cette méticulosité reflétait sa connaissance de lui-même, refoulée mais si intériorisée que, ne se voyant pas de l'extérieur, elle lui avait permis de s'exprimer dans ce geste<sup>648</sup> ». Enfin, lorsqu'il rencontre Semion Vikenkievitch, il comprend qu'il l'avait déjà vu dans son enfance, puis oublié et l'explique par le refoulement : « Par la suite, je dus refouler ce souvenir<sup>649</sup>. » Le narrateur met ainsi en évidence le jeu dialectique entre le « moi » et l'inconscient.

Pour lui, il s'agit autant de décrire un milieu que d'analyser certains processus psychologiques. Le premier concerne les effets du monde environnant sur lui. Cette interaction va dans le sens d'un « englobement » du narrateur par l'environnement, rappelant celui de l'Atlantide par les eaux. Le narrateur subit la pression des éléments qui l'entourent. Les données de l'environnement agissent physiquement sur son regard : « Mon regard, aspiré par l'attraction commune de ceux des autres, déviés selon les lignes de forces qui en émanaient<sup>650</sup> », « Ce mur-là ne me permettait pas de me déplacer mentalement à l'intérieur, il repoussait mon regard<sup>651</sup>. » Le narrateur n'est pas toujours celui qui agit mais, passif, il « est agi » par ce qui se trouve autour de lui. Le second processus psychologique est l'élaboration de la réminiscence déclenchée par l'environnement. En effet, le narrateur décèle constamment des signes qu'il interprète pour élucider son état intérieur : ce qui arrive dans son champ de vision doit faire l'objet d'un décodage. Le narrateur projette ses sentiments sur le monde qui l'entoure, procédé traditionnellement attribué au romantisme, de sorte que les éléments du décor dans lequel évolue le narrateur apparaissent dans le texte comme dotés d'une sensibilité qui

---

<sup>648</sup> LO, p. 70. « За этой тщательностью стояло знание о самом себе, столь для него привычное, хотя и таимое, что он, слепой и не видящий себя со стороны, не уследил, как оно направило его жест: вытереть пальцы. », PZ, s. 62.

<sup>649</sup> LO, p. 214. « Вероятно, потом я вытеснил это воспоминание из памяти », PZ, s. 196.

<sup>650</sup> LO, p. 137. « мой взгляд словно попадал в совокупное притяжение взглядов других людей, отклонялся согласно векторам силовых линий этого притяжения », PZ, s. 123.

<sup>651</sup> LO, p. 171. « Но эта стена не позволяла мысленно переместиться внутрь нее, отталкивала взгляд », PZ, s. 155.

n'est autre que la sienne propre. Lorsqu'il évoque son premier contact avec les baraquements du Goulag, dans le passage précédemment cité, il « déchiffre » le paysage en son for intérieur. Les « traits physiques » (*fizičeskie čerty*) s'effacent pour laisser place à « l'état émotionnel » (*èmocional'noe ošušenie*). Il n'y a pas de limite claire entre le sujet qui décrit et l'objet de la description, comme si le narrateur et son environnement n'étaient qu'une seule et même substance.

Cette écriture se présente comme un instrument d'introspection efficace. Le narrateur voit dans son environnement une source d'inspiration sans cesse renouvelée pour stimuler cette exploration intérieure. Faisant le lien entre ce qui se passe autour et ce qui répond en lui, le narrateur aspire à mieux se connaître lui-même. L'auteur s'inscrit pleinement dans la tendance littéraire prédite par certains écrivains du XX<sup>e</sup> siècle : l'écrivain Thomas Mann avait défini un « principe d'intériorisation » faisant passer les aventures du héros épique de l'événement extérieur à l'expérience intérieure, « qui continue cet approfondissement vers toujours plus d'immobilité et de complexité<sup>652</sup> ». Virginia Woolf pensait que le roman moderne retournerait à sa tendance circulaire, qu'il serait « sans histoire, sans comédie, sans tragédie, sans intrigue amoureuse ni catastrophe au sens traditionnel<sup>653</sup> », rien d'autre qu'« un esprit perpétuellement mobile, libre de toute contrainte [...], purifié, dans toute la mesure du possible, de ce qui lui est étranger et extérieur. » Lebedev s'inscrit donc dans la lignée du roman moderne, voire post-moderne. Toutefois, le narrateur n'est pas totalement enfermé en lui-même, car son identité se construit à partir de ce qu'il perçoit autour de lui.

Le questionnement sur sa propre place engage également une réflexion sur celle des acteurs réels du passé, non seulement les victimes, les rescapés, mais ceux qui sont dans cette « zone grise » dont parle Primo Levi. Tout au long du deuxième chapitre, le narrateur se préoccupe de la disposition morale de ceux qui vivent avec un passé dont ils sentent qu'il vaut mieux le passer sous silence. Le village de datchas est le lieu par excellence de la dissimulation, l'endroit où elle est la plus sensible pour le narrateur : « Le fait de posséder une datcha équivalait à l'époque à une sorte d'amnistie,

---

<sup>652</sup> T. Mann, « Die Kunst des Romans », *Gesammelte Werke*, Francfort, 1960, p. 356-357, cité par D. Cohn dans *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>653</sup> V. Woolf, « Modern Fiction », in *The Common Reader*, *art. cit.*, p. 212-213. *Ibid.* pour les citations suivantes.

d'absolution non des péchés réels ou imaginaires, mais du passé en tant que tel<sup>654</sup>. » Sans développer cette idée, il suggère que ses voisins ont chacun quelque chose à cacher, précisément en raison de la tranquillité de leur vie : « tous avaient quelque chose à oublier, à nettoyer dans leur histoire, et en ce sens la datcha leur donnait la possibilité d'une vie nouvelle bien distincte de celle qu'ils avaient vécue<sup>655</sup>. » Ces voisins ne sont pas pour autant de véritables criminels :

Ces choses qu'ils semblaient oublier n'étaient pas nécessairement des chutes morales irrémédiables. C'est plutôt leur position de moyens chefs, grosse de compromissions excédant celles que l'on peut se permettre sans entrer dans des explications avec soi-même<sup>656</sup>.

Bien que responsable dans une certaine mesure de leur passé (dont le narrateur ignore pourtant la teneur), ils se convainquent de leur innocence. Le narrateur cherche à comprendre comment l'Autre Grand-Père, cet homme qui « [incarne] l'idée d'un immense mal<sup>657</sup> », a pu continuer à vivre en faisant comme s'il ne s'était rien produit. Il en cherche la réponse dans les plus infimes détails, scrutant la vie quotidienne du vieil aveugle. À défaut de preuves concrètes ou de paroles, il imagine les tourments qui pourraient être ceux de l'Autre Grand-Père quant à sa culpabilité en tant que chef de camp : « Ainsi trouve-t-on l'enfer de son vivant, sans nulle issue possible<sup>658</sup>. » L'absence de justice et de jugement tourmente le narrateur. À la fin du roman, en racontant l'histoire de l'Autre Grand-Père, il pose explicitement cette question et y répond :

Il faut regarder à travers l'événement : que fait-il de l'humain dans l'homme ? Alors seulement, nous nous rendons compte que bien des criminels qui nous semblent impunis ont en fait été châtiés. Le verdict a été exécuté de leur vivant, ils sont morts avant leur mort<sup>659</sup>.

---

<sup>654</sup> LO, p. 26. « Обладание дачей в те времена и среди тех людей воспринималось как своего рода амнистия, отпущение прошлого, каким бы оно ни было; не мнимых или действительных грехов, а прошлого как такового. », PZ, s. 22.

<sup>655</sup> LO, p. 26. « им всем было что забывать, что подчистить в прошлом; и дачное существование в этом смысле воспринималось как другая – следующая за уже прожитой и отдельная от нее – жизнь. », PZ, s. 22.

<sup>656</sup> LO, p. 26. « Вряд ли среди того, о чем они хотели бы не помнить, были нравственно непоправимые поступки. Нет, скорее само положение средней руки начальства, предполагавшее чуть большую нравственную конформность, чем та, которую человек может проявлять, не вступая в объяснения с самим собой », PZ, s. 22.

<sup>657</sup> LO, p. 115. « [человек], за которым ощущалось большое зло. », PZ, s. 148.

<sup>658</sup> LO, p. 71. « так возникает прижизненный ад, из которого нет выхода. », PZ, s. 63.

<sup>659</sup> LO, p. 252. « Надо смотреть как бы сквозь событие – что оно делает с человеческим в человеке?

Le roman est un moyen pour lui de se débarrasser d'un héritage pesant, chemin pris par plusieurs descendants de bourreaux dans la littérature contemporaine. Le roman vise également l'élucidation d'un questionnement propre au narrateur et à sa génération concernant l'identité des descendants et héritiers, leur rôle, leur responsabilité. Les réponses que le narrateur cherche dans le passé de son ancêtre n'ont pas uniquement pour vocation de lui faire comprendre l'essence du mal ordinaire, elles sont aussi structurantes pour sa propre construction identitaire :

Avant d'enquêter sur le passé de l'Autre Grand-Père, je devais répondre à la question : qui es-tu toi-même ? [...]. Il me fallait m'exposer à un éboulement, [...] et c'est alors seulement que je pourrais découvrir quelque chose, car je deviendrais une partie de ce que je découvrirais<sup>660</sup>.

Le narrateur accepte de prendre le risque : il participe activement, avec son corps et son esprit, à son enquête sur le passé.

Pour autant, est-il juste d'affirmer que Chalamov et Rossi laissent de côté l'analyse des sentiments personnels au profit d'une description détaillée des conditions matérielles et des résultats psychologiques du camp ? Il semble bien en effet que, chez les auteurs ayant vécu le camp, l'introspection n'ait pas sa place. Dans le milieu concentrationnaire, ce n'est pas la complexité du « je » qui est problématique mais sa survivance. Il est ainsi absolument « réduit », aux sens physique et philosophique du terme. Comme l'écrit Luba Jurgenson,

La matière du “je”, du moins la matière littéraire, fait défaut. “Je” pourrait être défini comme “celui qui vit encore”, ou bien, à l'instar du Dieu de la Bible, comme “celui qui est<sup>661</sup>”.

La discrète présence de Jacques Rossi dans ses chroniques et l'émiettement du « je » de Chalamov en témoignent. Dans l'œuvre de Rossi, l'on chercherait en vain les traces d'une introspection. En revanche, ses textes sont motivés par une réalité intime qui est celle de la « conversion » politique. Communiste convaincu dès son plus jeune âge, activiste, le jeune homme a progressivement abandonné son utopie, comprenant qu'elle menait à la catastrophe. Toute conviction politique est structurante, conditionne

---

Смотреть насквозь – лишь тогда мы поймем, что многие, кто видится нам безнаказанным преступником, уже наказаны; приговор свершен прижизненно, и человек уже мертв. », PZ, s. 229.

<sup>660</sup> LO, p. 203. « Нельзя было что-либо узнать бесстрастно, нужно было сперва ответить на вопрос, а кто ты сам [...]; нужно было встать под обвал [...] – и только тогда тебе откроется что-то, потому что ты сам станешь частью того, кто откроется. », PZ, s. 264.

<sup>661</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire, op. cit.*, p. 55.

l'identité et le mode d'existence : « Je sentais que mon erreur avait été si profonde, si grave que je me devais d'en faire un avertissement au monde afin que de telles fautes ne se renouvellent pas<sup>662</sup>. » Aussi cette évolution a-t-elle constitué pour l'auteur un véritable déchirement, après une longue période d'autopersuasion dont témoignent plusieurs chroniques. Comme pour Soljenitsyne, komsomol convaincu devenu orthodoxe fervent après son expérience concentrationnaire, le camp prend la forme d'une rédemption dans le sens où il permet certaines révélations.

En ce qui concerne Chalamov, son œuvre vise moins la connaissance de soi-même que celle du cœur humain en général, et la connaissance de l'auteur par lui-même apparaît comme un effet secondaire. Cela est indiqué par la structure même de l'œuvre, séquentialisée et portée par plusieurs narrateurs différents. Si Lebedev procède par déduction, partant du général (la société) pour aller vers le particulier (le narrateur), Chalamov semble au contraire procéder par induction : ses observations permettent au lecteur d'accéder à une nouvelle facette dans sa compréhension de l'homme. Mireille Berutti n'hésite pourtant pas à employer le terme : « La rage au cœur comme élément dominant chez le crevard est un acquis de l'introspection menée en détention par Chalamov<sup>663</sup> », en s'appuyant sur une lettre envoyée par Chalamov à Nadejda Mandelstam (1965) dans laquelle il explique comment le « crevard » se dépouille peu à peu de ses sentiments : « Au plus près des os est la rage, après la rage vient l'indifférence, puis l'effroi, la peur, la faim, l'envie, l'amour<sup>664</sup> ». Pourtant, l'auteur n'y parle pas exclusivement de lui-même. Il introduit d'ailleurs ces observations par des propos qui dénotent une attention tournée non sur lui-même, mais sur ses semblables : « J'ai noté de façon empirique et vérifié à maintes reprises que les sentiments humains se manifestent dans un ordre constant : mourant, ressuscitant, renaissant et disparaissant à nouveau<sup>665</sup>. » Par l'emploi de l'adjectif « empirique » (*èmpiričeski*) et du verbe « vérifier » (*proverjal*), Chalamov réitère sa volonté de produire une littérature qui soit une source de connaissance fiable. En évoquant « les sentiments humains », il se saisit lui-même comme un exemple parmi d'autres et non comme un sujet à analyser. En

---

<sup>662</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français*, op. cit., p. 440.

<sup>663</sup> M. Berutti, *Varlam Chalamov: chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma*, op. cit., p. 267.

<sup>664</sup> Lettre à N. Mandelstam (21 juillet 1965), *Correspondance*, op. cit., p. 81. « К собственным костям ближе всего злость, за злостью следует равнодушие, за равнодушием – ужас, страх, голод, зависть, любовь. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, op. cit., s. 411-412.

<sup>665</sup> *Ibid.* « Я же эмпирически установил и многократно проверял, что чувства человека располагаются в постоянном порядке, воскресая и умирая, возвращаясь и снова уходя. », *ibid.*

outre, même lorsqu'il analyse les sentiments du crevard de l'intérieur, le narrateur se fond dans la première personne du pluriel :

Nous avons appris à nous résigner, nous avons désappris à nous étonner. Nous n'avons pas de fierté, pas d'égoïsme et pas d'amour-propre ; quant à la jalousie et à la passion, elles nous semblaient des notions d'une autre planète et, par conséquent, complètement futiles<sup>666</sup>.

La répétition de la structure négative manifeste que l'intériorité des détenus est placée sous le signe de la perte. Le seul « procès-verbal » qu'il puisse faire est celui du vide qui gagne en intensité dans le corps et l'esprit du crevard, au contraire du narrateur de Lebedev, confronté au foisonnement de sa mémoire dans les labyrinthes de laquelle il se perd.

Les regards des écrivains, selon qu'ils sont tournés « vers l'extérieur » ou « vers l'intérieur », éclairent différentes manières d'appréhender le réel et donc, de le représenter. Les textes des auteurs ayant vécu le camp manifestent l'exigence d'une description précise dans laquelle l'introspection n'a que peu de place. Le « Soi » est en effet subordonné au collectif et à la nécessité d'un témoignage qui ait valeur de document et de photographie. Le narrateur de Lebedev, expérimentant dans sa chair les lacunes mémorielles concernant les répressions, est entouré de traces en cours d'effacement. La seule « vitrine » du passé, le musée régional, ne lui en offre qu'une image inauthentique, déformée par la volonté de « ne pas dire ». Face à ce matériau fugitif, l'héritier d'un temps révolu ne peut que tirer les éléments du passé du côté de sa propre expérience intérieure. Ainsi la réalité brute, concrète, immédiate du temps vécu est « digérée » dans l'analyse rétrospective et introspective par la fiction. Cependant, quelle que soit la « direction » du regard, les trois œuvres ont en commun d'engager un rapport exacerbé à autrui : le narrateur postmémoriel, parce que malgré sa solitude au cœur de paysages désertiques, il est tourné vers sa mission en faveur des disparus, à l'écoute des voix défunes qui l'habitent ; Chalamov et Rossi, parce que le camp oblige à vivre en collectivité et dans la plus grande promiscuité. C'est par rapport à ces autres, trop absents ou trop présents, que se définissent les « je » à l'œuvre dans les textes.

---

<sup>666</sup> RDK, « Ration de Campagne », p. 65. « Мы научились смирению, мы разучились удивляться. У нас не было гордости, себялюбия, самолюбия, а ревность и страсть казались нам марсианскими понятиями, и притом пустяками. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 76.

## **Chapitre IV. « Je » face à autrui**

Le rapport à autrui dépend nécessairement de l'expérience de vie. Les parcours du narrateur de Lebedev et ceux des rescapés du Goulag n'ont rien en commun. Le premier vit entouré de sa famille dans une banlieue moscovite. Sa vie, rythmée par les vacances à la datcha, commence de la manière la plus ordinaire. Tout est prévisible et même ennuyeux, les dangers éventuels sont de l'autre côté de la barrière du jardin. L'enfance de Chalamov est marquée par des événements tragiques, dont la mort de son frère préféré puis, après la révolution de 1917, la pauvreté brutale de sa famille alors qu'il avait dix ans. Il purge sa première peine en 1929 à l'âge de vingt-deux ans : à partir de ce moment, sa vie sera définitivement liée à la détention. Rossi est condamné en 1937, il a alors vingt-huit ans. Les deux auteurs survivent à environ vingt ans de camp et d'exil. Compte tenu de ces biographies, comment réfléchir au rapport à autrui ? L'analyse qui va suivre questionne les rapports du « je » (auteurs et narrateur) à autrui comme être faible, puis comme danger, avant d'aborder cet autre qu'est l'animal dans l'espace (post-)concentrationnaire.

### **1. L'autre comme être faible : empathie et compassion**

La condition première de la postmémoire est l'empathie émotionnelle, la capacité à surmonter la différence et éprouver ce que l'autre éprouve, comme un miroir. Le narrateur de Lebedev développe la sienne pour retisser un lien avec le passé. Comment s'exprime-t-elle et comment fonctionne-t-elle dans le texte postmémoriel ? Si elle est nécessaire à Lebedev, parler d'empathie au camp ne signifie en revanche pas grand-chose, puisque les détenus, formant une masse indistincte, sont soumis à la même violence. Il s'agirait alors, plutôt, de compassion, ce sentiment par lequel on est porté à percevoir la souffrance d'autrui et poussé à y remédier. Mais la compassion est-elle possible dans un lieu où l'individu n'a pas sa place et où son humanité n'a plus rien d'évident ?

Pour les auteurs revenus du camp, la question se pose de leur positionnement par rapport à la souffrance d'autrui à laquelle ils ont été confrontés. Le processus de



désagrégation physique est le même pour tous ceux qui travaillent : les coups, les gelures, la faim et les maladies n'épargnent aucun détenu, à l'exception des truands. La désagrégation morale est chiffrée par Chalamov, qui estime qu'un homme sain se transforme en bête en l'espace de trois semaines<sup>667</sup>. Il n'y a qu'une différence de degrés entre les détenus considérés comme aptes à travailler et les « crevards ». Passer de l'un à l'autre n'est le plus souvent qu'une question de temps. Nous avons vu que les auteurs parlent d'eux en mobilisant différentes stratégies narratives, s'effaçant derrière le « nous » concentrationnaire pour Chalamov et Rossi. Autrui apparaît dans les récits et les chroniques comme un être faible : il est injurié, battu ou fusillé. Est-il pour autant adéquat de parler de compassion chez ces auteurs ? Un individu qui éprouve de la compassion, du latin *cum patior* « souffrir avec », perçoit ou ressent la souffrance des autres. Arthur Schopenhauer insiste sur la compassion (*mitleid*), qu'il considère comme la racine sensible et affective du comportement moral, et comme bien davantage qu'un sentiment parmi d'autres dans la psychologie humaine : « Il n'y a qu'un seul et même être – la volonté unique comme chose en soi – qui se manifeste dans les êtres vivants à travers la souffrance<sup>668</sup>. » Le camp, précisément, anéantit l'individu et le fond dans la masse des autres détenus : pour les auteurs rescapés, la compassion serait alors une forme de souffrance étendue à l'autre indistinct du « moi »<sup>669</sup>.

Le problème de la compassion est posé explicitement par Gustaw Herling dans *Un Monde à part*. Le cinquième chapitre « Le brise glace » décrit la destruction de la personnalité du prisonnier depuis les interrogatoires jusqu'à l'arrivée au camp :

[Le prisonnier] ressent confusément que s'il veut ne pas rompre le fil ténu qui le relie toujours à son passé enterré, dans lequel il était une personne différente, il lui faut à tout prix faire naître en lui un sentiment de pitié pour ses compagnons de misère et de compassion pour les souffrances des autres, quelque chose qui puisse lui prouver qu'en dépit de sa transformation intérieure, il est bien resté un être humain. "Peut-on vivre sans pitié ?" se demande-t-il la nuit [...]. Au camp, il apprend que cela est possible<sup>670</sup>.

<sup>667</sup> Cette remarque est la première des quarante-six qui composent l'énumération. Voir « Čto ja videl i ponjal v lagere [Ce que j'ai vu et compris au camp] » (1961), in *Sobranie sočinenij*, t. 4, *op. cit.*, s. 625.

<sup>668</sup> A. Schopenhauer, *Le Fondement de la morale* (1848). Cité par V. Spierling dans *Arthur Schopenhauer : un abécédaire*, Éditions du Rocher, 2004.

<sup>669</sup> Précisons que la langue russe comporte un grand nombre de nuances pour traduire l'idée de compassion : *sočuvstvie* (compassion), *miloserdie* (clémence), *čelovekoljubie* (« amour de l'homme », charité). Ainsi, à la variante « compassion » choisie par la traductrice de Chalamov et Lebedev correspondent différents termes dans le texte original.

<sup>670</sup> G. Herling, *Un Monde à part*, *op. cit.*, p. 137.

Herling écrit que le sentiment de pitié est le dernier fil qui rattache le détenu à la communauté des vivants. L'« éducation » du détenu est complète à partir du moment où ce fil est rompu, où il n'éprouve que « mépris et répugnance » pour ses semblables. L'auteur va donc dans le même sens que Chalamov.

Le mot « compassion » est absent du lexique de Rossi, mais ses chroniques laissent deviner un auteur compatissant. Le « je » auctorial discret porte l'attention du lecteur sur la situation tragique de ses camarades de cellule ou de châlit, bien davantage que sur lui-même. Il évoque le sort de ceux qui ne s'en sont pas sortis, qui n'ont pas compris les règles de fonctionnement du camp par rébellion ou par épuisement. La chronique « Le prix d'une bouchée de pain » porte sur un détenu qui a volé son pain à un autre, acte impitoyablement puni par les lois implicites du camp, ce que le voleur sait bien : « Affolé, les yeux ronds comme ceux d'un poisson, le misérable s'empresse d'avaler ce qu'il a dans la bouche<sup>671</sup>. » La description, d'abord en focalisation externe, passe à la focalisation interne :

Émacié, sale, en guenilles, le malheureux ne réalise pas ce qui va lui arriver. Une seule chose compte pour lui : le goût sublime de ce pain gluant et lourd dans sa bouche et, dans son ventre, la douce pesanteur qui écarte les parois de son estomac, arrêtant ainsi la torture de la faim ne serait-ce qu'un instant<sup>672</sup>.

Rossi se met à la place du voleur, dont le corps apparaît dans le texte comme une extension du sien. Les mots utilisés indiquent sa compréhension : « le misérable », « le malheureux ». Il s'ensuit un épisode de lynchage laborieux, tous les détenus étant aussi faibles les uns que les autres, mais qui aboutit finalement, coup après coup, à la mort du voleur : « Inerte, informe, le cadavre gît sur le sol. Dans le sang qui coule de sa bouche trempe un morceau de pain<sup>673</sup>. » Cette description sobre rappelle par sa force évocatrice les derniers vers du « Dormeur du val » de Rimbaud : « Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine / Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. » Cette chronique de Rossi est quasiment cinématographique dans ses détails. Elle est très courte mais le temps y est comme dilaté, car le récit est rythmé par les coups faibles et mortels des détenus. L'utilisation du présent de narration, la succession de phrases lapidaires donnent l'impression que la scène est filmée au ralenti, ce qui plonge le lecteur dans l'horreur de

---

<sup>671</sup> QBU, « Le prix d'une bouchée de pain », p. 120.

<sup>672</sup> *Ibid.*

<sup>673</sup> *Ibid.*

l'action. Dans le court récit de Chalamov sur le même thème, « Le pain d'autrui », le narrateur détache et suce les miettes du pain de son camarade et s'endort, fier de ne pas avoir « volé » le pain. Pourtant, au camp, la moindre miette de pain compte, et factuellement une partie du pain a bien été volée. Au contraire de Rossi, le jugement de l'auteur se laisse deviner.

Rossi se montre particulièrement sensible au sort réservé aux enfants et aux jeunes en détention. Dans la nouvelle « Szmul Szwarc », il raconte la naïveté d'un nouveau venu qu'il décide de prendre sous son aile :

Ce qui me frappe, ce sont ses grands yeux marron. Tristes, étonnés. Il peut avoir dix-huit ans. Il semble perdu [...]. Lui, il est toujours planté là, son bonnet enfoncé de travers. Quel drôle d'oiseau<sup>674</sup> !

Le tableau qu'il en fait suscite la pitié chez le lecteur, probablement parce que par son expression et sa mise, le jeune homme ressemble à un petit garçon, un personnage de contes. L'auteur, amer, ajoute : « Ma nouvelle connaissance, Szmul Szwarc, n'en est qu'au tout début de son calvaire<sup>675</sup>. » L'image d'extrême fragilité créée par la description, accolée à l'idée de « calvaire », provoque une tension difficile à supporter pour le lecteur. À travers ses chroniques, Rossi insiste souvent sur l'idée qu'il est impossible de juger un homme dans des conditions de détentions inhumaines. Dans la nouvelle « Le poisson pourri », alors que les détenus doivent arracher la glace des planches arrivées par flottage par -30°C, Rossi et son collègue Aliocha aperçoivent un petit poisson pourri dans une flaque. Aliocha se jette dessus et le dévore : « C'est un paysan, un kolkhozien. La faim, il connaît. Bien avant le Goulag. Il avait à peine douze ans quand son village a été collectivisé<sup>676</sup>. » L'auteur parle de la faim de son collègue sans mentionner la sienne comme si, en tant qu'enfant de la bourgeoisie polonaise, il avait moins de légitimité à se plaindre. Après vingt ans de camp, Rossi a finalement renoncé à ses idéaux communistes, en revanche, son sentiment de révolte contre l'injustice sociale et l'exploitation des faibles est resté intact et perce à travers ces brefs portraits pleins de compassion. Pour Chalamov, la compassion est nettement plus difficile, voir impossible.

L'attachement et l'amitié, affirme-t-il, sont impossibles dans des conditions de

---

<sup>674</sup> QBU, « Smul Szwarc », p. 147.

<sup>675</sup> *Ibid.*

<sup>676</sup> QBU, « Le poisson pourri », p. 112.

vie pénibles. L'altruisme est incompatible avec l'instinct de survie. Tâcher de ressentir ce que l'autre éprouve, lorsque le corps n'a même plus les ressources nécessaires pour entretenir correctement les fonctions vitales, n'a pas de sens, et aider autrui est encore plus insensé. Dans sa chronique « Ration de campagne », Chalamov affirme :

Tous les sentiments humains : l'amour, l'amitié, la jalousie, l'amour du prochain, la charité, la soif de gloire, la probité, tous ces sentiments nous avaient quittés en même temps que la chair que nous avons perdue pendant notre famine prolongée<sup>677</sup>.

Il ne croit donc pas à la possibilité d'une bonté dans l'univers concentrationnaire, qu'elle soit mue par l'amitié ou le sentiment religieux. Michel Heller écrit à son propos :

Sans colère et sans compassion, [Chalamov] relate ce qu'il a vu ; une fois atteint le dernier cercle de l'enfer, l'homme ne peut plus se permettre ni compassion, ni colère. Il n'en a plus la force<sup>678</sup>.

Cette remarque correspond bien à une impression globale. Certes, le « crevard » qu'est Chalamov au pire de sa détention ne pense qu'à une chose, le pain. Pourtant, selon Mireille Berutti, Chalamov est en contradiction avec lui-même dans son obstination à nier la possibilité de réactions altruistes, car son œuvre en présente des exemples<sup>679</sup>. Les faits d'amitié sont rares mais ils existent : la preuve en est que l'auteur a survécu grâce à la sollicitude d'un médecin détenu, ce qu'il raconte dans « Les dominos » (1959), et qu'il a été aidé plusieurs fois, ce dont témoigne « Oraison funèbre » (1960). Ce récit est dédié aux martyrs du camp qui ont croisé son chemin, le plus souvent des hommes qui lui ont rendu service ou ont été généreux pour lui à un moment de sa vie de camp. La nouvelle commence par un constat factuel : « Ils sont tous morts...<sup>680</sup> », et se poursuit en anaphore : « Mort, Ioska Rioutine [...]. Mort, Dmitri Nikolaïevitch Orlov [...]. Mort, l'économiste Sémione Alexeïevitch Cheïnine [...]. Mort, Ivan Iakovlévitch Fédiakhine<sup>681</sup>. » Il s'agit d'une variation sur le thème de la disparition

---

<sup>677</sup> RDK, « Ration de campagne » p. 64. « Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 402.

<sup>678</sup> M. Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 236.

<sup>679</sup> M. Berutti, *Varlam Šalamov: chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma*, *op. cit.*, p. 451.

<sup>680</sup> RDK, « Oraison funèbre », p. 530. « Все умерли... », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 410.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 530-532. « Умер Иоська Рютин [...]. Умер Дмитрий Николаевич Орлов [...]. Умер экономист, Семен Алексеевич Шейнин [...]. Умер Иван Яковлевич Федяхин. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 411-413.

qui a rythmé la vie de l'écrivain. Dans cette litanie documentaire, les portraits sont brefs, parfois enrichis de quelques anecdotes biographiques ; parfois seul l'épisode de leur mort est relaté. Il est question d'Ivan Iakovlévitch Fédiakhine, qui a été un compagnon de route : « La bouillie-schrapnell, les six portions, ne remplissaient pas une écuelle. Fédiakhine n'avait pas de cuillère et il léchait la bouillie. Et il pleurait...<sup>682</sup> ». La juxtaposition de la bouillie, pitoyable et précieuse, et des larmes, dernière expression du désespoir, ainsi que l'image de l'homme réduit à lécher sa maigre pitance à même l'écuelle, tout cela traduit la douleur de l'auteur face à cette scène qu'il décrit. Il voit l'homme régresser comme s'il retombait en enfance. Cependant, c'est un enfant qui contredit l'idée même de jeunesse : rachitique et maladif, il s'achemine vers la mort.

En soulignant le côté enfantin de ceux qui lui ont inspiré son oraison, Chalamov accentue leur innocence et leur vulnérabilité. Ainsi écrit-il à propos de Fritz David, un communiste hollandais : « Il avait de magnifiques cheveux bouclés, des yeux d'un bleu profond et une bouche au tracé enfantin<sup>683</sup>. », si bien que le personnage, comme celui de Rossi, semble tout droit sorti d'un conte russe. Au sujet de son camarade d'université Sérioja Klivanski qui a un sens de l'humour indéfectible, il écrit qu'il « s'efforçait d'apprendre le jargon des truands et s'amusait comme un enfant<sup>684</sup> » : malgré les ignominies des truands, Sérioja continue à être d'un tempérament léger, à faire preuve de courage, à plaisanter et à aimer la poésie. Il est également question de Roman Romanovitch, mort sous les yeux du narrateur : « Ses yeux brillaient de faim, ses joues étaient aussi rouges qu'autrefois, mais elles ne faisaient plus penser à des ballons : elles s'étaient creusées<sup>685</sup> ». Encore vivant mais à peine, il se voit dépouillé par les autres détenus qui lui retirent ses bottes, sa chapka et ses boutons, si bien qu'au moment de sa mort, il ne lui reste plus rien. Le contraste entre la légèreté enfantine, les traits poupins de ces hommes et leur destin tragique est accentué par le fait que le lecteur sait qu'ils sont morts avant même de lire leur prénom. L'émotion résultant de ces portraits est particulièrement violente : le lecteur a le temps de s'attacher à chacun d'entre eux en

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 534. « Каша-шрапнель со всех шести талонов не наполнила одной полулитровой миски... Ложки у Федянина не было, и он слизывал кашу языком. И плакал. », *ibid.*, s. 414.

<sup>683</sup> *Ibid.* « У него были прекрасные вьющиеся волосы, синие глубокие глаза, ребяческий вырез губ. », *ibid.*

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 536. « С энтузиазмом стремился овладеть блатным словарем и радовался как ребенок, выговаривая в надлежащей интонации блатные выражения. », *ibid.*, s. 415.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 542. « Глаза его блестели голодным блеском, а щеки были такими же румяными, как и раньше, только не напоминали воздушные шары, а туго обтягивали скулы. », *ibid.*, s. 420.

quelques lignes, puis il en est séparé aussi brutalement que leur mort est advenue. La position distanciée du lecteur lui permet d'éprouver de la compassion, contrairement au rescapé : il est invité à en éprouver pour deux.

Tout comme Chalamov, le narrateur de Lebedev affirme à plusieurs reprises son impossibilité à éprouver de la compassion pour les hommes, non pas parce qu'il est trop proche, mais parce qu'il est trop loin de ces événements. Lors d'une expédition géologique dans le Nord, voyant des baraques de camps pour la première fois, le narrateur prend conscience de son incapacité à éprouver quoi que ce soit : « On pourrait me reprocher un regard distant, or ici, la compassion était impossible, l'émotion n'avait rien à quoi se raccrocher – et c'était là un malheur irrémédiable<sup>686</sup>. » Le narrateur ne voit aucune trace de vie humaine, les détenus ont été jetés hors de l'histoire en même temps qu'ils étaient déportés dans la taïga. Le lien entre les temps a été rompu, c'est pourquoi il ne peut éprouver de compassion. Plus tard au cours de cette même expédition, le narrateur est attaqué par un détenu évadé affamé. Il lui offre de la nourriture malgré sa peur : « Je comprenais que je cherchais à sauver un assassin, peut-être aussi violeur, braqueur, cannibale<sup>687</sup> », l'évadé dévore ses réserves et meurt rapidement d'une occlusion intestinale. L'acte semble motivé par la pitié pour cet homme qui n'a plus rien d'humain, mais le jeune homme comprend alors :

Il ne sert à rien de rester humain dans cet espace de pertes et de perversions ; le souci de l'autre, le don, la compassion ne s'accomplissent pas, ces perversions les attirent dans leur orbite et les tournent à la complicité involontaire du mal<sup>688</sup>.

Dans ce passage, Lebedev se fait l'écho direct de Chalamov dans sa désillusion par rapport aux forces morales de l'homme en conditions extrêmes, à tel point que le jugement lapidaire formulé dans ce passage ressemble à une citation.

En se rappelant son enfance, le narrateur répète que la compassion pour des êtres souffrants qui l'entourent est impossible, mais pour une toute autre raison : parce que la compassion est désormais inutile, périmée : elle n'est plus d'actualité. À propos de Vania Cou-de-Fer, l'ancien tankiste au visage complètement brûlé, dont le char avait

---

<sup>686</sup> LO, p. 101. « Можно упрекнуть меня в отстраненности взгляда – но там нечему было сопереживать, не с чем сцепиться чувству – и в этом была непоправимая беда. », PZ, s. 91.

<sup>687</sup> LO, p. 107. « Я понимал, что спасаю наверняка убийцу, может быть – насильника, грабителя, людоеда », PZ, s. 96.

<sup>688</sup> LO, p. 109. « и в этом пространстве искажений и пропаж недействительно человеческое, не случаются ни забота, ни дар, ни участие – искажения втягивают их в свои орбиты и оборачивают невольным соучастием во зле. », PZ, s. 98.

pris feu pendant la guerre, le narrateur écrit qu'« il n'avait besoin ni de pitié ni de compassion : il portait dans son corps sa vieille mort qui, en 1944, lui avait accordé un sursis alors qu'elle avait emporté quatre de ses camarades<sup>689</sup>. » Dans l'isba de la vieille voisine, qui vit seule dans sa maison pleine de photographies de défunts, le narrateur comprend « qu'il y avait un temps pour présenter ses condoléances et sa sympathie, un délai pour la compassion et la commisération, et que ce délai avait expiré depuis longtemps<sup>690</sup>. » Ces deux personnages sont déjà âgés, ils n'attendent plus rien de la société qui leur a tout pris : l'un n'a plus de visage ; l'autre n'a plus de proches, dont ne demeurent, justement, que les visages. La formule de Lebedev rappelle celle du Livre de l'Ecclésiaste (3:7) : « il y a un temps pour déchirer, un temps pour coudre ; un temps pour se taire, et un temps pour parler ». Dans les deux cas, la compassion est inexprimable, elle n'a désormais plus lieu d'être. Le délai est expiré – les générations précédentes auraient dû s'en occuper. Ces survivants auraient eu besoin d'accompagnement et de reconnaissance, de monuments et de mots, mais le narrateur n'est alors pas en mesure de leur offrir. Impuissant face à la douleur du passé, il préfère renoncer et se tait.

Toutefois, à mesure que son périple avance, le narrateur se met à éprouver plus de compassion pour les hommes. Lorsqu'il se rend dans la ville pour chercher des renseignements sur son aïeul, il s'en étonne lui-même après avoir sympathisé avec d'anciens mineurs mutilés :

Je m'étais mentalement distancé du lieu et de ses habitants, ces derniers ne m'intéressaient que dans la mesure où ils pouvaient me communiquer des renseignements. Or j'y avais trouvé un trou infernal dans la terre et des éclopés. Les renseignements n'étaient accessibles qu'à celui qui s'impliquait<sup>691</sup>.

Le narrateur comprend que son voyage exige un travail intérieur : s'il conserve une « distance mentale », il n'atteindra pas son but. La traductrice choisit le verbe « s'impliquer », assez neutre, pour traduire l'expression « *uznat' besstrastno* » (formé de

---

<sup>689</sup> LO, p. 62. « он не нуждался ни в жалости, ни в сочувствии; дядя Ваня носил в своем теле давнюю, отсроченную смерть сорок четвертого года, погубившую четверых его товарищей », PZ, s. 55.

<sup>690</sup> LO, p. 127. « но вдруг понял, что есть срок для соболезнований и утешений, есть срок для сочувствия и сопереживания, и срок этот давно вышел », PZ, s. 115.

<sup>691</sup> LO, p. 202-203. « поехал, внутренне отстранившись от места и его людей, и смотрел на живущих здесь лишь под одним углом: что они могут сообщить мне. А здесь была адова дыра в земле, и были побитые обвалом калеки; и нельзя было что-либо узнать бесстрастно », PZ, s. 183-184.

*bez* (sans) et de *strast'* (passion), littéralement « apprendre sans passion ». Dans le texte original, la force de l'engagement est plus perceptible : le narrateur met toute sa passion dans sa recherche. C'est la souffrance d'autrui qui, en s'imposant à lui, permet sa compréhension de l'univers camp.

Certains passages de la *Limite de l'oubli* donnent à penser que le narrateur éprouve une sorte de compassion pour son bourreau. Elle prend la forme d'hypothèses inquiètes quant à ce que pouvait ressentir l'Autre Grand-Père. Lorsqu'il relate ses impressions en tant qu'enfant, le narrateur cherche des explications à l'étrangeté de leur relation : « Il essayait, inconsciemment peut-être, de m'éduquer pour trancher un noeud qui lui venait de son passé, résoudre un drame qui avait fait de lui celui qu'il était<sup>692</sup>. » Il se met à la place du vieil homme et analyse la manière dont il a affronté sa culpabilité : « En apparence, l'Autre Grand-Père était toujours d'humeur égale, mais j'imagine qu'intérieurement, condamné à l'obscurité, il était voué à la fureur des créatures que sa mémoire abritait<sup>693</sup>. », comme si le vieil homme était lui aussi hanté, cette fois, par son propre passé. À mesure que le récit avance, le narrateur déploie son réseau d'interprétations de manière de plus en plus assurée : « Une fois défait le lien de la mémoire, ces souvenirs, chez l'Autre Grand-Père, subsistèrent de manière autonome, acquièrent une liberté tyrannique<sup>694</sup>. » Le passé simple « acquièrent », traduisant le verbe russe au mode perfectif *obreli*, donne un caractère définitif à ce qui ne peut être qu'une supposition : le ton devient aussi affirmatif que celui d'un conteur. Le narrateur élargit son interprétation jusqu'à la généralité : « Ainsi, trouve-t-on l'enfer de son vivant, sans nulle issue possible<sup>695</sup> », puis se met aussitôt en retrait : « Mais j'ai l'impression que l'Autre Grand-Père ne regrettait rien<sup>696</sup> », avant que la certitude ne revienne sous forme de verbe au mode perfectif : « le châtiment qui le frappa fut la peur de la mort<sup>697</sup> ». Ainsi, le narrateur accumule des suppositions jusqu'à les transformer en certitudes. Finalement, le portrait du grand-père apparaît comme nuancé : le bourreau, sans perdre de sa responsabilité, est aussi perçu comme une victime, un être qui souffre en secret. Le

---

<sup>692</sup> LO, p. 53. « Он – может, неосознанно – пытался воспитать меня, чтобы развязать какой-то узел в прошлом, разрешить некую драму, сделавшую его тем, кем он был. », PZ, s. 47.

<sup>693</sup> *Ibid.*, « снаружи Второй дед оставался прежним, но, я думаю, внутри себя, приговоренный к темноте, он был отдан на растерзание порождениям собственной памяти. », *ibid.*, s. 63.

<sup>694</sup> LO, p. 71. « Когда связующий контекст памяти распался, эти воспоминания обрели отдельность существования, тираническую свободу. », PZ, *ibid.*

<sup>695</sup> *Ibid.* « так возникает прижизненный ад, из которого нет выхода. », *ibid.*

<sup>696</sup> *Ibid.* « Но Второй дед – так мне кажется – ни о чем не жалел », *ibid.*

<sup>697</sup> *Ibid.* « возмездие настигло его через страх смерти », *ibid.*



narrateur réécrit son histoire dans une oscillation permanente entre l'hésitation et l'assertion. Ce faisant, il traduit de manière convaincante l'ambiguïté de cette relation et de la « banalité du mal ». Cet effort pour comprendre la vie intérieure du bourreau, Lebedev rappelle celui de Robert Merle qui, dans *La Mort est mon métier* (1952), imagine les mémoires de Rudolf Höß, commandant du camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz pendant la Seconde Guerre mondiale. Cependant, dans ce récit, le nazi apparaît comme quelqu'un de froid et indifférent alors que dans *La Limite de l'oubli*, l'Autre Grand-Père dissimule du mieux qu'il peut sa sensibilité. Le mystérieux vieillard n'est plus, et le narrateur ne peut trouver les réponses à ses questions qu'en lui-même, c'est pourquoi il crée son propre système interprétatif.

Ce rapport à la compassion, sentiment engageant l'idée d'un acte réparateur, est toujours compris dans la perspective plus générale de l'empathie, qui structure la démarche postmémorielle du narrateur. Comme un lecteur s'identifie aux personnages d'un roman, le narrateur de Lebedev « lit » les paysages du Goulag, s'identifiant à ses personnages (vivants et défunts). Ce n'est qu'à la fin du roman que le narrateur éprouve pleinement cette empathie à laquelle il aspire, en voyant pour la première fois des pétroglyphes dans la toundra. Le contact avec ces dessins venus de temps immémoriaux lui fait sentir une fraternité humaine à travers l'espace et le temps :

Mes frères : cela n'avait rien à voir avec la foi. Mes frères : c'est seulement là-bas que je compris ce que signifiait l'affliction, non le malheur ni la promesse de la mémoire, mais un absolu renoncement à soi. Le "moi" est trop dérisoire à côté des sentiments, il ne leur permet pas, à eux qui sont plus anciens et plus grands qu'un individu, de se réaliser pleinement. En renonçant à soi-même, on renonce non pas aux sentiments en général, uniquement à la partie "émergente" de chacun d'entre eux qui est liée à l'amour-propre, orientée vers soi-même, et qui nous oblige à nous retourner sans cesse en nous demandant : comment es-tu face aux sentiments<sup>698</sup> ?

Fasciné, le narrateur cherche à comprendre comment des époques différentes peuvent se mêler en lui. Ce passage soulève le problème métaphysique de l'amour de soi et de la place accordée à l'autre. Si le narrateur nie tout rapport avec la foi, il traduit

---

<sup>698</sup> LO, p. 273. « Братья мои – это не имело отношения к вере; братья мои – только там я узнал, что значит скорбь: не горе, не обетование памяти – абсолютная отрешенность от себя. Человеческое "я" слишком незначительно в сравнении с чувствами, и оно не позволяет им, – которые как бы старше и больше отдельного человека, – случиться в полноте. Отрешаясь от себя, отрешаешься не от чувств вообще, а лишь от той "надводной" части каждого из них, которая связана самолюбием, обращена на тебя самого, которая заставляет постоянно оглядываться – а каков ты в чувстве? », PZ, s. 249.

pourtant son impression à l'aide d'une terminologie chrétienne. Le narrateur en appelle à un « absolu renoncement à soi » (*absoljutnaja otrešennost' ot sebja*). La distanciation par rapport à son ego lui permet de redonner une importance centrale à ses « frères » vivants et morts. Le terme d'« affliction », choisi pour traduire *skorb'*, peut se comprendre comme un synonyme de peine mais aussi comme une épreuve douloureuse envoyée par Dieu, par le destin. La conviction que le « moi » est dérisoire (*neznačitel'no*) évoque le vœu monacal chrétien et l'idée de « renoncement à soi-même » dans la doctrine du mystique catholique Maître Eckhart. Pour le narrateur, l'amour-propre, cette partie « orientée vers soi-même » (*obrašena na tebja samogo*) contraint l'individu à ne voir que soi. Il distingue une partie profonde et une partie « émergente » (*nadvodnaja čast'*) des sentiments, comme si la seconde gênait la première : une distinction rappelle la critique pascalienne de l'amour de soi-même : « le moi est haïssable » (fragment 494 des *Pensées*)<sup>699</sup>. Ce passage peut se lire comme une réalisation exaltée, enthousiaste au sens étymologique du terme, de la postmémoire, dans laquelle les souvenirs d'un individu peuvent éventuellement s'effacer pour laisser place à ceux d'autrui. La recherche de sentiments « plus anciens et plus grands qu'un individu » (*starše i bol'se otdel'nogo čeloveka*), plus profonds aussi, qui lui auraient été transmis depuis des générations par la mémoire du corps, va exactement en ce sens. Ces sentiments doivent « se réaliser pleinement » (*slučit'sja v polnote*) et pour cela, le narrateur invite à se défaire de l'amour-propre. La vision des pétroglyphes suscite sa « participation mystique », selon les termes de l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl. Le narrateur, qui s'identifie dans sa contemplation au mode de pensée archaïque, établit une communauté de nature entre lui et ces êtres lointains, la « communion mortelle » (*smertnoe pričastie*). Pour une fois, la relation à l'autre, un autre certes imaginé, est vécue sur le mode de l'euphorie. Cette prise de conscience offre au narrateur la compréhension d'une vérité existentielle qui ne pouvait advenir que dans ce lieu désolé où les êtres errent comme des fantômes et dont les corps sont mutilés ou irradiés, « seulement là-bas » (*tol'ko tam*). La toundra apparaît donc comme le lieu de la

---

<sup>699</sup> Il ne s'agit pas du « moi » en soi mais de l'amour-propre, considéré comme « une intrusion dans notre être profond, de la présence d'un pseudo-moi imposteur qui [...] détourne l'amour que l'homme se doit à lui-même, le confisque et le pervertit » L. Thirouin, « Le moi haïssable, une formule équivoque », in Rudolf Behrens, Andreas Gipper, Viviane Mellinghoff-Bourgerie (dir.), *Croisements d'anthropologies. Pascals Pensées im Geflecht der Anthropologien*, Universitätsverlag, Heidelberg, vol. 26, n° 13, 2005, p. 217-247.

révélation.

Ainsi, l'attention à l'autre comme être faible est une constante dans les textes de Rossi et Chalamov : en effet, le témoignage du camp est le récit non seulement de soi, mais aussi de la souffrance d'autrui, le « je » étant fondu parmi les autres. Cela ne signifie pas que la compassion soit possible : elle n'est offerte qu'au lecteur. Pour le narrateur postmémoriel, la compassion est périmée, elle n'est plus de son temps. En revanche, l'empathie peut être réparatrice. Cependant, dans les trois récits, l'autre est aussi celui qui peut apporter la mort.

## **2. L'autre comme danger : monstres du camp, monstres hérités**

Le terme de « monstre » n'est utilisé ni par Chalamov ni par Rossi pour désigner les truands, pourtant il correspond à la description qui en est faite dans les récits et les chroniques. De l'avis des écrivains du Goulag, l'étroite collaboration entre l'administration du camp et les truands afin de contrôler la masse des détenus a des conséquences plus terribles encore que la faim et le froid. Les deux auteurs observent les trois règles qu'ils rappellent à plusieurs reprises : « Ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire. » Ils consacrent chacun plusieurs récits à la pègre, mais leurs attitudes par rapport à elle sont différentes. Rossi, comme nous l'avons vu, a utilisé ses talents d'artiste pour faire le portrait de différents personnages, y compris des truands, obtenant ainsi pain et protection, ce qu'il rapporte dans la chronique « “Aucun risque” ». Il précise qu'il était fier de ses dessins et préférait ne pas se demander d'où venait le pain. De son côté, Chalamov refusait d'« éditer<sup>700</sup> » des romans et jugeait moralement inacceptable, pour lui-même, toute forme de collaboration avec eux. Rossi rapporte des anecdotes factuelles sur les truands, parfois accompagnées d'un commentaire ironique. Les personnages hauts en couleur de Grichka-la-Vérole (ou Grichka-le-Grêlé), Ivan-Crève-l'œil, Ivan Brèche-Dent ou Abderrahman-Cul-Noir, qui interviennent dans plusieurs récits, sont décrits avec cette note de sympathie que Chalamov juge sévèrement. Rossi ne néglige pas de discuter avec certains d'entre eux lorsque l'occasion se présente. Il précise à propos du caïd le plus redouté du camp, qui s'est tranché les

---

<sup>700</sup> Pratique consistant, la plupart du temps pour un intellectuel, à « raconter » un roman (souvent un roman d'aventure) pour un public de truands pendant plusieurs heures en échange de certains avantages.

deux mains pour ne pas travailler, que « C'était un esprit ouvert. Il s'intéressait à toutes sortes de sujets, même n'ayant rien à voir avec le milieu. Il aimait bavarder avec les intellectuels<sup>701</sup> ». Dans « Staline fait mieux que Cuvier », il souligne la relative « générosité » de trois truands patibulaires qui ne dévorent pas toutes ses réserves de sucre et renoncent à le rouer de coups alors que les gardiens leur avaient promis du tabac pour cela. Rossi se montre nuancé même dans sa description du monde du crime. Šalamov, qui a choisi spécialement pour ce sujet la forme de l'essai (*očerk*), affirme au contraire une position sans compromis. Pour lui, le monde de la pègre est un « univers abject et répugnant qui n'a rien d'humain<sup>702</sup> » : les truands se distinguent comme une espèce formée par et pour le camp. L'écrivain critique précisément Dostoïevski pour sa compassion à l'égard de la pègre dans *Souvenirs de la maison des morts* : « Dostoïevski n'a pas rencontré ni connu de gens appartenant au monde de la plèbe. Il ne se serait pas permis d'exprimer la moindre compassion à l'égard de ce monde<sup>703</sup>. » La compassion n'existe pas pour les truands, qui sortent de l'humanité : « Comment un homme cesse-t-il d'être un homme ? Comment devient-on truand<sup>704</sup> ? » Rossi se montre plus factuel que Chalamov, qui cherche à comprendre les mécanismes et l'origine de la déliquescence morale.

Les truands ne sont pas non plus décrits de la même manière. Chalamov insiste sur l'immoralité absolue de cette catégorie sociale. Il décrit en détail, de manière encyclopédique, les fonctionnements et l'« éthique de la pègre », rapporte leurs actes et leurs paroles :

On me dit que je suis une canaille. D'accord, je suis une canaille. Une crapule et un assassin. Et alors ? Je ne vis pas comme vous, j'ai ma vie à moi, avec d'autres lois, d'autres intérêts, un autre sens de l'honneur ! Voilà ce que disent les truands<sup>705</sup>.

---

<sup>701</sup> QBU, « Et l'autre main ? », p. 181.

<sup>702</sup> RDK, « À propos d'une faute commise par la littérature », p. 874. « об этом коварном, отвратительном мире, не имеющем в себе ничего человеческого. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 11.

<sup>703</sup> V. Chalamov, « Croix-Rouge », p. 222. « Достоевский не встречал и не знал людей из настоящего блатного мира. Этому миру Достоевский не позволил бы высказать никакого сочувствия. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 185.

<sup>704</sup> RDK, « Sang de filou », p. 875. « Как человек перестает быть человеком? Как делаются блатарями? », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 11.

<sup>705</sup> RDK, *ibid.*, p. 882. « “Мне говорят, что я подлец. Хорошо, я – подлец. Я подлец, и мерзавец, и убийца. Но что из этого? Я не живу вашей жизнью, у меня жизнь своя, у нее другие законы, другие интересы, другая честность!” – так говорит блатарь. », *ibid.*, s. 17.

Les résultats de ces principes pour les autres détenus sont illustrés abondamment dans ce cahier : l'écrivain cherche à démontrer, arguments et exemples à l'appui, que les truands n'ont rien d'humain. Chalamov et Rossi se rejoignent dans leur description de leurs pratiques concernant l'humiliation et l'extermination des faibles. Chalamov évoque à plusieurs reprises le truand Lioubov qui se vante de sa technique « économique » pour avoir des relations sexuelles avec le plus de détenues possibles. Il utilise un seul morceau de pain en guise de monnaie d'échange :

[...] on lui donnait la ration, et vas-y ! Bouffe. Il fallait qu'elle la mange pendant qu'on était avec elle. Ce qu'elle n'avait pas eu le temps d'avalier, on le reprenait. Alors le matin, quand on distribuait le pain, je fourrais ma ration dans la neige. Je la congelais – je te garantis qu'elles ne pouvaient pas en grignoter beaucoup...<sup>706</sup>

Dans « Congé payé », Rossi raconte comment le truand Brèche-Dent, fidèle à une tradition de la pègre, assassine un codétenu au hasard pour être transféré en prison préventive pendant six mois et ainsi être dispensé de travaux forcés<sup>707</sup>. Dans « La vache », il raconte la pratique du cannibalisme consistant à utiliser un jeune en guise de « provision », lors des évasions – ce dont Rossi a été témoin. Lors d'une expédition topographique, son équipe découvre le cadavre d'un jeune garçon qu'il connaissait, dont le sang a été sucé et les reins dévorés : « Les truands chevronnés confient le rôle de “vache” à un jeune qui ne se doute de rien, qui est tout fier de se voir associé à un projet d'évasion par les sommités de la pègre<sup>708</sup>. » Rossi mentionne le « sens de l'humour » des truands qui ont assis le cadavre du garçon et l'ont enveloppé du cache-nez tricoté par sa mère. Peut-être, précise l'auteur, ont-ils poussé le sadisme jusqu'à lui faire porter le sel comme cela arrive parfois. Le détenu évadé que rencontre le narrateur de Lebedev lors de sa première expédition géologique est lui aussi un cannibale. Le narrateur rapporte laconiquement : « Dans la poche de sa veste, je trouvai une boîte d'allumettes vides et trois doigts légèrement rôtis au feu : la viande cuite ne s'était pas décomposée<sup>709</sup>. » L'absence de commentaires, de réaction de surprise, d'horreur ou

---

<sup>706</sup> RDK, *ibid.*, p. 886. « [...] отдаешь пайку ей в руки – ешь! Пока я с ней, должна она эту паечку съесть, а что не успеет – отбираю обратно. Вот я утром паечку получаю – и в снег ее! Заморожу пайку – много ли баба угрызет замороженного-то хлеба... », *ibid.*, s. 21.

<sup>707</sup> QBU, « Congé payé », p. 92-93.

<sup>708</sup> QBU, « La vache », p. 80-81.

<sup>709</sup> LO, p. 109. « в кармане его бушлата я нашел потом пустой коробок от спичек и три подкопченных на костре пальца; мясо запеклось и не протухло. », PZ, s. 97.

d'indignation peut être due à l'épuisement physique et nerveux du narrateur, mais elle indique aussi sa connaissance du sujet : cette pratique dans un tel contexte a été documentée et n'est guère surprenante.

Rossi montre comment finissent ceux qui transmettent des informations sur les détenus à l'administration du camp : « Le lendemain matin, la tête tranchée de Tolia traînait près des latrines<sup>710</sup>. » Rossi relate la scène dont il a été témoin : Sacha, envoyé par une bande de truand en éclaireur dans la baraque d'une bande ennemie, est brûlé vif sur le poêle au son de la balalaïka. Malgré les hurlements et l'odeur de chair brûlée, les deux cents détenus de la baraque font semblant de dormir : « Ils savent qu'être témoin des exploits des truands peut leur coûter la vie<sup>711</sup>. » L'auteur évoque sa propre réaction : « Lorsque j'ai levé la tête au premier hurlement, l'énorme patte de mon voisin Pétro m'a immédiatement immobilisé. Il n'a rien dit<sup>712</sup>. » Cependant, dans le monde de la pègre, la violence n'est pas toujours dirigée contre autrui : la fin justifie tous les moyens. Ainsi, l'auteur raconte la stratégie du truand Jorka-Crève-l'œil pour ne pas être transféré dans un autre camp : « Il baisse son pantalon, s'assoit par terre, sort de sa poche le clou qu'il gardait en réserve pour cette éventualité et se le plante entre les couilles. Le voilà cloué au plancher<sup>713</sup>. » Ce cas nécessitant l'intervention d'un serrurier et d'un infirmier, l'intéressé est radié de la liste des transferts. Face au danger explicite de la réalité du camp, les survivants du Goulag adoptent un type de discours « professionnel » pour évoquer les pratiques inhumaines des truands formant le « double monstrueux » de la société. Dans son roman, Lebedev reflète cette « culture » de la plèbe et ses manifestations dans la société contemporaine.

Les personnages de truands dans les témoignages de Chalamov et Rossi ont une descendance qui apparaît dans le roman de Lebedev. En effet, le narrateur de Lebedev se heurte à des truands contemporains, en liberté et sous une apparence différente, mais tout aussi impitoyables et vivant également selon leurs propres lois. Lorsque le narrateur de Lebedev arrive dans la ville du Nord, il donne une description presque physiologique de quatre hommes attablés au café de la gare : « Ils avaient justement cette expression obtuse d'adolescent dont les sensations, à cause d'un surplus de chair, sont réduites à

---

<sup>710</sup> QBU, « Le salaire du mouchard », p. 90.

<sup>711</sup> QBU, « Entre truands », p. 89.

<sup>712</sup> *Ibid.*

<sup>713</sup> QBU, « Un clou entre les couilles », p. 172.

celles du ventre et du sexe<sup>714</sup>. » Le narrateur comprend qu'ils utilisent le langage *blatnoi* caractéristique des bandits. Il monte dans un taxi et note l'aspect vulgaire du chauffeur et du véhicule :

La portière s'ouvrit : derrière les vitres teintées, le salon ressemblait à une tanière avec ses housses en fourrure artificielle aux poils longs, légèrement défraîchies, légèrement malpropre, dont montait, réveillée par le chauffage, une odeur de renfermé. Le chauffeur, vêtu d'une veste de laine sans manches et d'un pantalon de velours était à l'avenant : gros, pas rasé, avec des dents en or et des yeux qui louchaient à force de fureter vers les rétroviseurs, ahuri parce que mal réveillé, mais habile, de ceux qui raffolent des tours de passe-passe, qui, d'une chiquenaude, font bondir une cigarette du paquet et l'attrapent avec leur bouche en croyant qu'il y a là un chic, un cran particulier<sup>715</sup>.

Ce personnage ne lui inspire pas confiance et le narrateur imagine qu'il pourrait le kidnapper. Il remarque les tatouages sur ses doigts, code corporel pratiqué par les *blatnye*<sup>716</sup>. Cet épisode fait entrer le narrateur dans la réalité tangible de l'univers concentrationnaire qu'il n'avait jusque-là que pressenti :

Je compris pour la première fois que les bandits avaient vaincu, que le camp avait triomphé du reste du monde. Le camp n'avait pas disparu, il s'était simplement fondu dans le paysage, il s'était fragmenté, et chacune de ses parties s'était intégrée, changeant le décor autour d'elle, à l'habitat humain<sup>717</sup>.

Après sa rencontre avec Semion Vikentievitch, le narrateur se fait effectivement enlever en voiture : le chauffeur de taxi pensait qu'il était un riche héritier et avait prévenu ses compagnons. Le narrateur est attrapé, jeté dans un coffre, puis emmené près d'une fosse de vidange du combinat contenant de l'acide. Le bord en est souillé de sang. Le narrateur, agenouillé, aperçoit de nouveau les tatouages sur les mains de ses agresseurs, et comprend à leur ressemblance que le chef de la bande est le frère du

---

<sup>714</sup> LO, p. 163. « В лицах и было это выражение подростковой тупости – словно бы каждый из сидящих от излишка мяса в теле чувствовал теперь только желудком и членом », PZ, s. 148.

<sup>715</sup> LO, p. 164-165. « Открылась дверца; внутри «Волга» была похожа на берлогу: чехлы из темного, с длинным волосом искусственного меха на сиденьях, тонированные стекла, все чуть потрепанное, слегка нечистое, несвеже пахнущее от жара печки; водитель был такой же – в шерстяной безрукавке, оставляющей открытыми локти, в вельветовых штанах, толстый, золотозубый, небритый, с косящими от оглядки по зеркалам заднего вида глазами, дикий спросонья, но хваткий, из тех, кто любит мелкое жонглерство – выщелкнуть пальцем сигарету, поймать ее ртом, – думая, что в этом есть щегольство, удаль », PZ, s. 149.

<sup>716</sup> À ce propos, voir l'ouvrage de D. Baldaev, É. Anstett et L. Jurgenson (dir.), *Gardien de camp*, op. cit.

<sup>717</sup> LO, p. 167. « в тот раз впервые так определенно понял, что блатные победили, что лагерь победил не-лагерь; лагерь не ушел – он просто «размазался» в пейзаже, разделился на части, и каждая часть встретила, переменяя все вокруг себя, в среду обитания человека. », PZ, s. 152.

détenu évadé qu'il avait croisé dans la montagne. Grâce aux informations que le narrateur détient sur le frère, ainsi qu'à son lien avec l'Autre Grand-Père, haut personnage connu et respecté des truands, il parvient à gagner leur sympathie et ils finissent par boire ensemble. Le narrateur de Lebedev comprend : « Je faisais partie de leur monde, j'étais lié à l'univers des camps<sup>718</sup> ». La mise en avant de sa familiarité avec ce monde criminel, bien qu'elle lui sauve la vie, n'est pas seulement une tactique, mais participe d'une sensation profonde : le narrateur est héritier de cette culture, comme l'ensemble de sa société. Le changement radical d'attitude de ces truands renvoie à une hypothèse du sociologue Anton Oleinik concernant la dualité des normes dans la culture criminelle, qui distingue entre « Eux » et « Nous », la cohésion de ce groupe social étant dû à son pouvoir d'exclusion. Dans le monde post-soviétique décrit par le narrateur de *La Limite de l'oubli*, les truands comme ceux qui sont décrits dans les témoignages du camp sont toujours présents sous une forme « sécularisée ». Après la mort de Staline en mars 1953, comme le précise Rossi dans son *Manuel*, une grande amnistie entraîne l'élargissement de centaines de milliers de droits-communs<sup>719</sup>, mais non des détenus politiques. Cette mesure explique la proportion de criminels en liberté dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, fait aggravé par la capacité de la pègre à se multiplier. Anton Oleinik écrit en 2001 que « les criminologues russes considèrent que la culture prisonnière qui s'est formée dans les camps staliniens des années 1930 représente l'une des sources majeures de la criminalité organisée actuelle<sup>720</sup> » et qu'elle imprègne la société post-soviétique.

Parmi les autres formes d'altérités qu'ont pu rencontrer les rescapés et le narrateur de Lebedev, il faut citer les animaux.

### 3. L'animal comme présence et comme symbole

Les figures animales sont un outil poétique souvent mobilisé dans les récits concentrationnaires, mais encore peu étudié<sup>721</sup>. Chaque animal, dans ces écrits du

---

<sup>718</sup> LO, p. 222. « я был – их, я был связан родством с лагерным миром », PZ, s. 202.

<sup>719</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, article « Amnistie », *op. cit.*, p. 19.

<sup>720</sup> A. Oleinik, « Un double monstrueux : la culture criminelle en Russie post-soviétique », *Cultures & Conflits*, n° 42, 2001, p. 195-138.

<sup>721</sup> À notre connaissance, la seule étude sur l'interaction entre les prisonniers soviétiques et les animaux



Goulag, a sa fonction littérale et symbolique, tout comme dans les bestiaires médiévaux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ces miniatures reflétant l'idée chrétienne que le monde animal se divise en créatures angéliques ou diaboliques, servant d'exemple et de contre-exemple sur le plan moral pour l'homme. En revanche, contrairement à ces bestiaires, la littérature des camps bouscule les frontières entre homme et animal. En effet, selon Luba Jurgenson, l'état concentrationnaire assimile l'homme à une matière et déplace les limites de l'humanité : les animaux deviennent alors dépositaires de cette part de l'être qui est désormais refusée à l'homme<sup>722</sup>. Nous reprendrons cette réflexion pour interroger la place de l'animal dans le roman postmémoriel de Lebedev, dont le récit est habité par une animalerie maléfique confirmant les angoisses du narrateur<sup>723</sup>.

Pour commencer, c'est un chat qui est à l'origine d'un conflit entre les deux grands écrivains du camp. Chalamov, dans sa lettre à Soljenitsyne pour le féliciter de son premier roman *Une journée d'Ivan Denissovitch* (publié dans la revue *Novy Mir* en 1962), lui reproche quelques détails de la vie concentrationnaire qui ne correspondent pas avec sa propre expérience : « près de l'infirmerie un matou se promène... C'est également invraisemblable dans un vrai camp : le matou aurait depuis longtemps été mangé<sup>724</sup>. » Chalamov montre une telle pratique, par exemple, dans son récit « La chatte sans nom », où un animal de compagnie se fait dévorer par les truands. La présence du chat de Soljenitsyne, selon Chalamov, remet en question le réalisme et la crédibilité du roman, et prouve que l'auteur n'aurait pas vécu le « vrai » camp. Même si Ivan Denissovitch Choukhov est un détenu affamé, il voit encore le chat comme un animal voué à attraper des souris, alors que les détenus de la Kolyma l'auraient vu comme quelques kilos de viande potentielle. Dans son article « Le chat qui a semé la zizanie entre Soljenitsyne et Chalamov<sup>725</sup> », Elena Mikhaïlik explique que le modèle

---

est celle de J. S. Hardy, « Of pelicans and prisoners: avian-human interactions in the Soviet Gulag », *Canadian Slavonic Papers, Revue Canadienne des Slavistes*, vol. 60, 2018, p. 375-406. Citons encore la brève et dense analyse d'Alain Parrau qui, à propos de Chalamov, précise que « sur fond de destruction de la communauté humaine, les animaux surgissent comme ultimes interlocuteurs » dans *Écrire les camps*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>722</sup> L. Jurgenson, « L'homme minéral », *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 308-333.

<sup>723</sup> Cette sélection d'animaux issus du « bestiaire » du camp correspond à ceux qui se rencontrent dans les trois œuvres du corpus, mais ce sujet mériterait un développement. Les rats, par exemples, nuisibles du camp, sont chez Lebedev acteurs de la destruction des archives, dans lesquels ils font leur nid.

<sup>724</sup> *Correspondance avec Alexandre Soljenitsyne et Nadedja Mandelstam*, traduit du russe par Francine Andreieff, Paris, Verdier, 1995, p. 11. « около санчасти ходит кот – невероятно для настоящего лагеря – кота давно бы съели. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 278.

<sup>725</sup> E. Mikhaïlik, « Le chat qui a semé la zizanie entre Soljenitsyne et Chalamov », *Mémoires en jeu*, n° 1, septembre 2016, p. 59-66.

communicationnel de Soljenitsyne, malgré son efficacité, présente un défaut important : il favorise une contamination réciproque des milieux. Paradoxalement, pour montrer un « vrai » camp, il lui faut représenter un camp « inauthentique ». Ayant choisi la langue des vivants pour véhiculer des informations, il doit donc décrire le camp dans les catégories de la vie. C'est ainsi que le chat, naturellement, y attrape des souris, ce qui est inconcevable pour l'écrivain de la Kolyma :

Il nous semble que, si Chalamov a réagi aussi violemment à Une Journée d'Ivan Denissovitch, c'est parce que, dans sa propre œuvre, il s'était confronté au même problème. Lui aussi avait tenté de reproduire le phénomène du camp dans sa totalité et s'était heurté à la même barrière communicationnelle. Bien que dans sa lettre à Soljenitsyne il eût exprimé son admiration pour l'art littéraire de ce dernier, l'idée d'un traducteur bilingue, d'un personnage survivant et donc, capable de traduire la réalité du camp dans la langue du monde extérieur ne lui semblait pas un procédé littéraire adéquat. Car, selon Chalamov, un survivant ne pouvait être une source d'information véridique pour la simple raison qu'il était en vie<sup>726</sup>.

La présence de ce chat sert de déclencheur à un débat épistolaire sur la poétique du témoignage, elle vient cristalliser des conceptions littéraires différentes. Cette analyse rejoint en un sens nos observations sur l'humour : la « contamination » du camp par le milieu ordinaire, celui du lecteur, est considérée comme indispensable par Soljenitsyne pour construire son témoignage, tandis que Chalamov la refuse théoriquement, même s'il ne peut totalement l'éviter.

Chalamov s'insurge contre les violences faites aux animaux, qu'il inclut dans le cadre de l'oppression et de l'exploitation de certaines catégories humaines (comme les Juifs, les ennemis de classe...). Dans une lettre à Nadejda Mandelstam, Chalamov présente la fourrière où il va chercher son chat comme un camp d'extermination<sup>727</sup>. Il parle du silence effroyable de ces animaux prisonniers aux yeux vitreux qui savent qu'ils vont mourir. Selon Luba Jurgenson :

La souffrance des animaux permet à l'auteur de penser, de visualiser la sienne, de devenir spectateur et non plus acteur de sa propre histoire et donc de la raconter, mais du lieu de cet indicible qui est le silence des animaux, un silence pourtant tout à fait parlant et éloquent<sup>728</sup>.

Chalamov met du même côté les détenus humains et les animaux en cage. Les

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>727</sup> Lettre à Nadejda Mandelstam (août 1965), *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 418-419.

<sup>728</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 328.

passages qui leurs sont consacrés font partie des rares moments où cet écrivain réservé et « misanthrope », selon ses propres termes, exprime de la tendresse. Soljenitsyne, de son côté, fait également un parallèle entre la manière de considérer les animaux et les hommes dans tout le passage du *Pavillon des cancéreux* consacré à la visite du parc zoologique par Kostoglotov après sa sortie de l'hôpital : il fait même un parallèle explicite entre les singes mélancolique à la tête nue, « comme s'ils avaient tous été passés à la tondeuse », et certaines connaissances qui sont en prison<sup>729</sup>. Luba Jurgenson précise que l'animal apparaît comme un double de l'homme, repoussant la frontière de l'humanité. Il devient quelque chose comme une « matière souffrante<sup>730</sup> » : ce qui souffre est humain, peu importe que ce soit un animal ou une personne. C'est pourquoi le rapport des hommes aux animaux est, pour ces auteurs, un indicateur d'humanité ou d'inhumanité.

Selon Soljenitsyne, l'homme régresse en animal : dans *L'Archipel du Goulag*, il écrit à propos des détenus : « Représentez-vous un homme qui ait dû, subitement et contre son gré [...] passer dans la catégorie des ours ou des léopard [...], eh bien, notre homme aurait-il pu [...] rester un homme ? Nous pensons que non [...] »<sup>731</sup>. Dans les récits de Chalamov au contraire, les animaux sont supérieurs à l'homme à tous point de vue. Luba Jurgenson écrit que « La sensibilité, le courage, le sens moral, l'esprit du sacrifice sont bien mieux exprimés par la nature que par l'homme<sup>732</sup>. » Les animaux représentent donc un enjeu éthique<sup>733</sup>. Dans « Des yeux pleins de courage » (1966), la belette qui se préparait à mettre bas, blessée à mort, trouve la force de mordre la botte de celui qui lui a tiré dessus. Dans le récit « Leçons d'amour » (1963), Chalamov oppose la réactions des hommes, avides de sang, et celle de l'ours, joueur et doux, semblable à un jouet en peluche, qui se laisse tuer pour sauver sa femelle, « en gentleman ». En revanche, dans le roman de Lebedev, l'ours apparaît comme un dévoreur de chair humaine. Le collègue de l'Autre Grand-Père, lorsqu'il le rencontre, déverse sur lui un

---

<sup>729</sup> A. Soljenitsyne, *Le Pavillon des cancéreux* [1966], traduit du russe par Alfreda et Michel Aucouturier, Lucile et Georges Nivat, Jean-Paul Sémon, Paris, Fayard, 2007, p. 722.

<sup>730</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 328. L'expression est empruntée à Ana Novac dans son témoignage *Les Beaux Jours de ma jeunesse*.

<sup>731</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 2, op. cit., p. 376-377.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>733</sup> Cet enjeu est aussi esthétique, puisque Chalamov écrit dans un essai qu'« les animaux sont une partie importante de la nature, restée en dehors de la poésie lyrique. « Огромная часть природы – животные – остались как бы вне лирической поэзии. », « Pejzažnaja lirika », *Sobranie sočinenij*, t. 5, op. cit., s. 74, [N.T.].

flot de paroles, souvenirs épouvantables du camp avec lesquels il cherche visiblement à impressionner le narrateur et assure que « pendant de longues années, des ours avaient rôdé près des terrils abandonnés où l'ont jetait les cadavres<sup>734</sup> ». La « peluche » de Chalamov devient « ogre » chez Lebedev. Plus tard, en marchant le long d'un remblai construit par des détenus, le narrateur de *La Limite* trouve un crâne devant un terrier de renards et évoque les petits rongeurs qui détruisent les os, poursuivant l'entreprise de destruction des traces de la nature. Ainsi l'animal, comme tout le reste, est irrémédiablement lié au camp et contaminé par lui d'une manière ou d'une autre.

Dans les textes de Rossi, les protagonistes sont en général humains, à l'exception de quelques rares chroniques où un animal fait son apparition. La nouvelle « Le moineau sur la fenêtre » ne comporte que deux protagonistes : le narrateur, emprisonné à Krasnojarsk, et un moineau. La nouvelle étonne par sa concision, à peine une demi-page, et la simplicité de son ton. Le narrateur, en prison depuis treize ans, vient d'être condamné à vingt-cinq ans supplémentaires. Sa fenêtre est condamnée par une « muselière », c'est-à-dire recouverte de manière à ce qu'il ne puisse voir qu'une fine bande de ciel, et il n'a pas le droit de s'approcher de l'ouverture : « Observant donc la distance réglementaire, j'admire ce petit bout d'oiseau qui, insolent, se moque en plein jour du puissant KGB<sup>735</sup> [...] ». Le narrateur n'aperçoit qu'une partie de son visiteur, mais l'observe attentivement : « aussi insouciant qu'effronté, mon petit moineau sautille sur la muselière, gazouille, se lisse consciencieusement les plumes<sup>736</sup> ». Le pronom possessif indique ici une relation affective immédiate. L'observation continue un certain temps : « longtemps, j'admire ce petit intrépide<sup>737</sup> », à l'insu du gardien qui surveille le détenu, mais ne soupçonne pas l'importance de l'événement : « peut-être, dans sa simplicité, ne voit-il rien de suspect dans ce petit oiseau<sup>738</sup> [...] ». La nouvelle se termine de manière inattendue : « Finalement, mon visiteur lève la queue, se soulage et s'envole. Il m'a bien remonté le moral. Et pour longtemps<sup>739</sup>. » Ce simple petit oiseau sibérien est chargé par le narrateur d'un potentiel subversif. Il est, par ses simples occupations d'oiseau, l'affirmation d'une liberté audacieuse

---

<sup>734</sup> LO, p. 219. « Старик шептал, думая, что кричит, что к заброшенным отвалам рудника, куда сбрасывали мертвецов, много лет потом приходили медведи », PZ, s. 199.

<sup>735</sup> QBU, « Le moineau sur la fenêtre », p. 121.

<sup>736</sup> *Ibid.*

<sup>737</sup> *Ibid.*

<sup>738</sup> *Ibid.*

<sup>739</sup> *Ibid.*

qui se joue des miradors et des barbelés. Le spectacle de cette liberté est une consolation pour le narrateur qui acquiert une sorte de liberté par procuration. Cette vision de l'oiseau libre, admirable et plein d'une force de caractère dont l'homme doit s'inspirer, rejoint celle de Nietzsche lorsqu'il veut qualifier « l'esprit libre » dans *Humain, trop humain* : « une jouissance du soleil pâle et délicate, un sentiment de liberté d'oiseau, de coup d'œil d'oiseau, de pétulance d'oiseau<sup>740</sup> » : l'oiseau n'est pas vu comme un symbole de liberté mais comme la liberté même. Les paroles de Nietzsche plus loin dans le même passage pourraient être une conclusion de la chronique de Rossi : « “Un esprit libre” – ce mot froid fait du bien dans cet état, il échauffe presque<sup>741</sup>. » Dans cet état de détention, la chaleur d'une idée de liberté et la chaleur physique de l'animal libre ne font qu'un. Le moineau est l'oiseau le plus ordinaire, le plus familier qui soit, et c'est précisément là sa qualité pour le détenu coupé du monde extérieur.

Dans le récit « Maxime » de Chalamov, le narrateur demande au détenu qu'il accompagne de ne pas tirer sur un bouvreuil qui s'approche d'eux. Il comprend alors qu'il est revenu à la vie : « Je compris que quelque chose d'essentiel m'était revenu<sup>742</sup> ». Ce récit écrit en 1965 a pour thème la résurrection du détenu par le retour des mots qui affluent dans le cerveau affaibli et par le retour des sentiments humains, comme le souci des êtres plus faibles que soi. En 1957, Chalamov consacre un poème à l'oiseau de la taïga :

L'oiseau dort, et l'oiseau rêve  
D'un vol lointain, lointain  
Et du cachot, et du salon  
Et de la glace froide.

Et les éclairs-polissons  
Se hâtent en tous sens  
Comme les ailes d'un oiseau de feu  
Tapissent la voûte du ciel.

Ces ailes s'éteindront vite  
Et soudain l'obscurité tombera,  
Je sais, je sais que ma confiance

---

<sup>740</sup> F. Nietzsche, *Humain, trop humain* [1878], traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Poche, 1995, p. 12.

<sup>741</sup> *Ibid.*

<sup>742</sup> RDK, « Maxime », p. 521. « Я понял: что-то важное вернулось ко мне. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 403.

Dans le conte russe n'est pas vaine<sup>743</sup>.

L'oiseau est identifié au détenu, il n'est pas libre comme le moineau de Rossi mais fait les mêmes rêves que l'homme : il porte la souffrance du camp. Il se transfigure ensuite en un animal mythique dans la deuxième strophe : l'oiseau du camp est devenu un « oiseau de feu », créature du folklore slave qui soigne les malades et les aveugles, à distinguer du phœnix, être imaginaire venu d'Égypte qui renaît de ses cendres. Toutefois, les deux créatures sont naturellement associées dans l'esprit du lecteur. Les simples oiseaux de la taïga apaisent l'homme par leur présence tandis le phœnix, par sa faculté à renaître de ses cendres, symbolise l'effort du poète pour revenir à la vie au moment où il écrit ces vers. Dans ce poème d'espoir, les ténèbres alternent avec la lumière. Dans les poèmes de Chalamov, les oiseaux qui l'accompagnent sont des symboles de vie ou des métaphores de la joie, comme dans ce poème daté de la fin des années 1950 : « Là où sur mes épaules se posera / L'oiseau de ma joie<sup>744</sup>. » L'absence d'oiseaux, du moins leur silence, est perçue comme un signe funeste :

    Tout se tait : les bêtes et les oiseaux,  
    Et le printemps lui-même.  
    Il est pâle

---

<sup>743</sup> « Птица спит, и птице снится  
Дальний, дальний перелет,  
И темница, и светлица,  
И холодный лед.

И зарницы-озорницы  
Пробегают взад-вперед,  
Будто перьями жар-птицы  
Устилают небосвод.

Быстро гаснут эти перья –  
И чернеет сразу мрак,  
Знаю, знаю, что доверье  
В русской сказке – не пустяк. »

in *Sobranie sočinenij*, t. 3, « Stihotvorenija » [Poèmes], *op. cit.*, s. 351, [N.T.].

Dans le jeu de mots « *temnica / svetlica* », difficile à rendre en français, le premier terme qui signifie « cachot » est dérivé du mot « *temno* » (sombre) ; le second terme, qui désigne une chambre claire au premier étage de l'isba, est dérivé du mot « *sveta* » (lumière). D'autre part, le français n'a pas d'équivalent exact pour le terme « *zarnica* », éclairs qui illuminent les nuages de manière fulgurante.

<sup>744</sup> « Где на плечи мне садится  
Птица радости моей. »,  
in *Sobranie sočinenij*, t. 3, *op. cit.*, s. 375, [N.T.].

Comme s'il sortait de l'hôpital<sup>745</sup>.

L'oiseau, la nature et l'homme sont un même organisme malade : le corps du « crevard » s'étend à tout ce qui l'entoure. Une nature silencieuse est, de même qu'un printemps pâle, « contre-nature ». La Kolyma contrevient aux lois naturelles et humaines qui sont élémentaires dans le monde ordinaire. Comme le remarque Luba Jurgenson, Chalamov a recours à la contradiction : le monde de la Kolyma ne laisse à l'homme rien de spécifiquement humain, car l'homme devient matière : « l'homme vit par la force des mêmes principes qui font que vivent un arbre, une pierre, un chien<sup>746</sup> ». Pourtant il existe bien de l'humain dans le camp, car ce qui souffre est « humain »<sup>747</sup>. La présence de l'animal (comme celle de la pierre, de la nature en général, comme nous le verrons) permet à Chalamov de définir le paradoxe de la nature humaine dans l'univers concentrationnaire.

Lebedev pioche dans le bestiaire du Goulag proposé par la littérature concentrationnaire, mais dans sa perspective post-mémorielle, l'animal est possédé par le camp, sali par lui, et finit par l'incarner aux yeux du narrateur. Le motif de l'oiseau est présent mais sous une toute autre forme que chez Chalamov et Rossi : les oiseaux qui jalonnent le récit du narrateur de Lebedev ne sont ni des moineaux ni des êtres mythiques ailés, mais des charognards. Tels les auspices des temps antiques, ils annoncent un moment de transition vers un événement redoutable. Au début du roman, le narrateur décrit une mare presque asséchée par une chaleur torride, un jour du mois d'août :

Des corbeaux arrivés de toutes parts restaient perchés sur les petits arbres tout autour [...]. L'Autre Grand-Père déambulait au bord de cette mare puante, sentant la présence des oiseaux au-dessus de lui<sup>748</sup> [...].

Les corbeaux s'inscrivent à propos dans cette vision de mouches expirantes, de poissons asphyxiés dans les flaques et d'herbe grillée. Le vieillard semble dans son

---

<sup>745</sup> « Все молчит: зверье, и птицы,  
И сама весна.  
Словно вышла из больницы –  
Так бледна она. »

in *Sobranie sočinenij*, t. 3, *op. cit.*, s. 171, [N.T.].

<sup>746</sup> RDK, « La quarantaine », p. 254. « Человек живет в силу тех же самых причин, почему живет дерево, камень, собака. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 209.

<sup>747</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 310 et 328.

<sup>748</sup> LO, p. 72. « к пруду слетелись вороны, обсели невысокие деревья на берегу [...]. Второй дед ходил по берегу провонявшего пруда, чувствуя над собой присутствие птиц [...] », PZ, s. 64.

élément, il s'inscrit harmonieusement dans ce décor désolant et macabre. Bien plus tard, lorsqu'il se rend sur la tombe de l'Autre Grand-Père, le vieillard est là encore accompagné de charognards : « Des corneilles se chamaillaient sur les branches des arbres, tout en haut<sup>749</sup>. » Ces oiseaux, signes funestes qui accentuent l'aspect maléfique de l'Autre Grand-Père, annoncent la mort et la putréfaction.

Dans l'épisode sur l'enfance du narrateur de Lebedev, deux allusions sont faites aux oiseaux charognards. Le narrateur évoque un outil de jardin semblable à un bec :

[L]a serpette de l'Autre Grand-Père, crochue, terrible, moche, semblable au bec d'un oiseau de proie, plus effrayante que les scalpels des chirurgiens, destinée à tailler à la base les jeunes pousses<sup>750</sup>.

L'impression du narrateur est liée à l'ambivalence de l'objet : il s'agit d'un simple outil de jardin, et en même temps d'un objet capable de tuer. L'instrument correspond à la nature double de l'Autre Grand-Père, voisin inoffensif et criminel. Ainsi décrit, l'instrument évoque la faux avec laquelle la Mort moissonne les âmes. L'enfant se compare lui-même, comme nous l'avons dit, à un végétal, et se sent donc menacé par l'instrument. Le narrateur décrit également les ongles de l'Autre Grand-Père « tout recourbés [...] à la manière des serres d'oiseau, incarnés, jaunes tel le lard de l'année passée<sup>751</sup>. » Le corps du vieillard ainsi que les objets qui l'entourent, en le faisant ressembler à un oiseau charognard, indiquent sa soif de sang.

La fonction oraculaire du vautour est réactualisée lorsque le narrateur parvient sur l'île des morts. Sa prise de conscience d'être face à un charnier se fait en trois étapes, chacune étant accompagnée par les mouvements des vautours. D'abord, le vautour apparaît comme un signe mystérieux : « Je traversai l'île. La brume se dissipa, un vautour noir apparut dans le ciel. Il survola l'île, décrivant un cercle, puis descendit en piqué<sup>752</sup>. » Ensuite, le narrateur s'approche :

En m'entendant, le vautour sortit de la cuvette. Il portait dans son bec quelque

---

<sup>749</sup> LO, p. 93. « [...] высоко в ветвях ссорились вороны », PZ, s. 83.

<sup>750</sup> LO, p. 214-215. « кривой садовый нож Второго деда, крючковатый, страшный, страшнее хирургических скальпелей, созданный, чтобы подсекать молодые черенки, уродливый, похожий на клюв хищной птицы. », PZ, s. 195.

<sup>751</sup> LO, 46. « Он сидел среди комнаты на дубовом табурете и стриг ногти на ногах; желтые, как прошлогоднее сало, вросшие в пальцы, по-птичьи кривые ногти. », PZ, s. 41.

<sup>752</sup> LO, p. 297. « Я пошел по острову; туман развеялся, в небе возник черный коршун-падальщик; он облетел остров по кругу, потом снизился – и спикировал вниз. », PZ, s. 269.



chose que je ne réussis pas à identifier. Il s'éleva pesamment et se mit à tracer des cercles concentriques au-dessus du cratère dont il voyait le fond, contrairement à moi<sup>753</sup>.

Le vautour voit et sait ce que le narrateur ne fait que soupçonner sans vouloir le comprendre. Cet aveuglement contraint est accentué par la suite :

Un oiseau noir, un charognard qui ne craint pas la pourriture parce que lui-même pourrit de l'intérieur tout au long de sa vie : je n'osais même pas imaginer ce qu'il pouvait bien emporter dans son bec, ce qu'il avait bien pu trouver<sup>754</sup> [...].

Jusqu'à ce qu'il tombe littéralement sur les corps gelés des détenus, le narrateur prétend ne pas voir et ne pas savoir, alors qu'il sait pertinemment à quoi s'attendre. Le vautour apparaît comme un symbole de mort mais aussi comme un signe insistant que le narrateur se refuse à interpréter. Pour l'héritier du Goulag, la figure de l'oiseau est le contraire de la liberté, elle est investie d'une force maléfique qui contribue à le posséder. En outre, l'oiseau charognard devient le symbole d'une époque « carnivore ».

Le chien est un autre animal du camp qui assume différentes symboliques. Les textes mettent en parallèle la peau du chien et la peau de l'homme. Dans le récit « La chienne Tamara » daté de 1959, Chalamov évoque une chienne d'attelage iakoute trouvée dans la taïga par un forgeron du camp et qui se prépare à mettre bas. Le narrateur évoque le rôle affectif de l'animal auprès de tous les hommes : « Tous les cinquante gars de l'équipe, sans exception, voulaient la caresser, la cajoler et exprimer, communiquer à l'animal leur propre nostalgie de tendresse<sup>755</sup>. » Il insiste sur l'intelligence de l'animal : « Elle établit très vite d'excellents rapports avec toutes les personnes utiles<sup>756</sup> », et sur sa « fermeté morale<sup>757</sup> » (*tverdost' npravstvennaja*) puisqu'elle ne vole jamais de nourriture. Plus brave que les hommes, elle ose un jour manifester son animosité envers un garde et le mord à la botte : « Elle avait le poil

---

<sup>753</sup> LO, p. 298. « Услышав меня, коршун вылетел из воронки; он что-то нес в клюве, не разобрать, что; он поднялся выше, тяжело набирая высоту, и стал летать широкими кругами, видя сверху то, чего не видел я: дно промоины. », PZ, s. 270.

<sup>754</sup> LO, p. 298. « черная птица, коршун-падальщик, прижизненно гниущее изнутри существо, которому поэтому не страшен трупный яд, – я боялся и думать, что уносил он в клюве, что нашел он в промоине [...] », PZ, s. 270.

<sup>755</sup> RDK, « La Chienne Tamara », p. 96. « Каждому из пятидесяти хотелось ее погладить, приласкать и собственную свою тоску по ласке рассказать, передать животному. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 98.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 97. « Она быстро установила хорошие отношения со всеми нужными людьми. », *ibid.*

<sup>757</sup> *Ibid.* pour les textes français et russe.

tout hérissé, et la rage brillait dans ses yeux téméraires<sup>758</sup> ». Le chef du commando opérationnel Nazarov lui tire dessus à la mitraillette quelques jours plus tard. La peau de la chienne est tendue, puis transformée en gants peu après par un forestier. Le courage de l'animal, comme celui de l'oiseau chez Rossi, suscite une forme d'admiration de la part du narrateur. La description laconique du sort qui lui est réservé met en évidence la cruauté de l'homme. Le narrateur de Lebedev, lui, mentionne également « le chien boiteux qui avait sauvé son maître, abattu pour une chapka<sup>759</sup> », issu d'une histoire qui lui avait été racontée dans son enfance : il considère ce geste comme un signe de dégénérescence morale de la part de ce maître alcoolique, ayant perdu tous ses repères à force de travailler dans la solitude nordique.

En dehors de cet exemple, le chien est un protagoniste dangereux dans le roman de Lebedev. Pendant son enfance, le narrateur sort de la datcha familiale au crépuscule et aperçoit alors une forme au bout du chemin : « Un point noir apparut [...] enflant tel un abcès, pourriture sur la chair grasse et gélatineuse du jour. C'était un chien, un chien noir<sup>760</sup> ». Avant même d'être identifié, le chien est déjà perçu comme quelque chose de malsain, écœurant, contaminant l'ensemble du paysage. Ensuite, il apparaît comme une créature fantastique : il se déplace de manière étrange et géométrique, comme un pantin, bien qu'il semble avoir une intention précise. Le narrateur sent déjà qu'il se fera mordre et reste immobile, comme si cette morsure était inéluctable : « Il n'y avait personne alentour, juste moi et le chien, reliés par la ligne du chemin, géométrie du destin<sup>761</sup> ». Le chien mord l'enfant à la jambe et l'Autre Grand-Père arrive à temps pour tuer le chien avec son bâton. C'est après cet événement que le vieil homme donne son sang pour sauver le narrateur et en meurt, l'infectant ainsi physiquement et psychiquement. La morsure du chien est donc l'événement qui consacre le « transfert » d'identité et donc, la quête identitaire du narrateur. Au début de l'épisode, le lecteur soupçonne confusément un lien entre le chien et l'Autre Grand-Père, ce qui est explicité lorsque le narrateur arrive à l'hôpital :

---

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 98. « Шерсть на Тамаре стояла дыбом, и бесстрашная злоба была в ее глазах. », *ibid.*, s. 99.

<sup>759</sup> LO, p. 310. « этот убитый ради шапки хромой пес, спасший когда-то жизнь хозяину », PZ, s. 281.

<sup>760</sup> LO, p. 78. « появилась черная точка, растущая, будто нарыв, червоточина в желеобразной, сальной плоти дня. Это была собака, черная собака », PZ, s. 69.

<sup>761</sup> *Ibid.* « Никого не случилось вокруг: только я – и собака, мы были соединены “линией”, геометрией судьбы », PZ, s. 70.

Je voyais le chien, ses yeux purulents, exorbités qui semblaient souffrir au contact de ses paupières toutes sèches. Je comprenais que ce regard n'était pas celui du chien<sup>762</sup>.

Les yeux de l'animal sont des yeux malades, infectés, peut-être aveugles comme ceux du grand-père. Cette comparaison apparaît dès le début du récit, lorsque le narrateur explique qu'il se sent avec l'Autre Grand-Père comme un « rat d'eau qui, en sortant de son trou, se retrouve devant un chien de chasse<sup>763</sup> ». Le narrateur de Lebedev exprime une vision du monde anthropocentrée : l'animal est perçu comme une menace pour l'homme. Si la chienne Tamara est présentée au lecteur comme un être vivant avec sa chaleur, ses grondements, ses regards et ses attentions maternelles, le chien noir n'est que salive et crocs, gueule, muscles, jusqu'au glapissement final<sup>764</sup>.

La manière dont les auteurs décrivent la mort des chiens est significative. Le narrateur de Lebedev constate laconiquement : « Le chien expirait<sup>765</sup> » (*pes izdyhal*), puis la figure de l'Autre Grand-Père, qui vient de lui briser l'échine avec son bâton, entre en concurrence avec le spectacle du chien agonisant. L'image du chien est alors évacuée. Le narrateur de Chalamov, en revanche, ne décrit pas la mort de la chienne, mais insiste sur le traitement réservé à sa peau : « On écorcha Tamara, on tendit sa peau sur le mur de l'écurie en la fixant avec des clous<sup>766</sup> ». Ce n'est pas une simple chienne qui est écorchée, mais Tamara, un être vivant qui porte un nom d'être humain. Avec la mention des clous, il est difficile de ne pas penser à la crucifixion du Christ. De la même manière que lui, Tamara a su agir conformément à ce qui est juste, en opposant son courage à la puissance malveillante des gardes. Dans cet hommage à une chienne exceptionnelle, l'animal, plus digne que l'homme, est élevé au rang de martyr. L'écart entre ces deux descriptions de chien indique des rapports différents à

---

<sup>762</sup> LO, p. 81. « мне являлась собака, ее глаза, гноящиеся, выкаченные, словно касание сухих век причиняло им боль, и я понимал, что это не пес смотрит на меня. », PZ, s. 72.

<sup>763</sup> LO, p. 67-68. « ты чувствовал себя водяной крысой, выползшей из норы прямо на охотничьего пса. », PZ, s. 60.

<sup>764</sup> Le roman de Lebedev *Les Hommes d'août* développe cette image de molosses monstrueux. Le narrateur se retrouve en Carélie où il rencontre un homme étrange qui lui raconte une histoire locale. Il est question d'un chef de camp cruel surnommé le Roi-Chien qui élevait jadis une horde de chiens pour rattraper les détenus évadés. Depuis que le régime de la colonie s'est adouci à la fin des années 1980, il élève ses chiens pour rattraper les « gueux » de la région. Cette horde et leur maître vivent dans les marécages et même les loups n'osent pas les attaquer. Ils sont perçus comme des créatures diaboliques par les habitants.

<sup>765</sup> LO, p. 79 et PZ, s. 70.

<sup>766</sup> RDK, « La chienne Tamara », p. 99. « Шкуру с Тамары содрали, растянули гвоздями на стене конюшни », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 100.

l'animalité et à l'humanité. Chez Chalamov, l'animal est un compagnon de l'homme qui vaut mieux que lui, tandis que chez Lebedev il apparaît comme un monstre redoutable qui le met en danger physiquement, et dans son être même.

Dans le premier chapitre, le narrateur voit, sur un quai de gare en Europe, un gros berger allemand tenu en laisse, pitoyable et assoiffé, il a aussitôt une vision du camp :

Je me souviens d'autres bergers allemands, je me souviens de la salive épaisse et visqueuse qui pend à leurs crocs supérieurs, de leur palais côtelé tout rose, semblable à un quarter de bœuf sur un étal, je me souviens d'aboiements qui n'avaient plus rien de canin.

Généralement, les aboiements, aussi forcenés soient-ils, évoquent l'image d'un jardin de ville ou d'une rue de village [...]. Mais les bergers allemands d'une escorte de camp aboient sans qu'il y ait bagarre, rixe, course, chasse. Un détenu est à la merci des chiens, il n'y a nulle raison de le pourchasser et pourtant, dans les yeux révoltés de tension, dans les pelotes de sons qui s'extirpent des gosiers, semblables à des embryons de mots froissés, il y a un degré de haine par lequel l'animal s'élève à des sensations humaines. Une haine humaine – dans son essence même – inoculée au chien le dépasse en ampleur et en puissance, il doit la décharger sur les détenus [...]. Les aboiements des chiens d'escorte [...] rappellent cette haine répandue dans l'air en mille endroits et qui marque toujours, intacte, la vie des descendants de ces chiens et de ces hommes [...]<sup>767</sup>.

Le narrateur croit avoir un « souvenir » de ce qu'il n'a pas vécu. Ce souvenir lui donne à voir en détail une scène du camp, qu'il s'agisse de ses nuances visuelles (l'expression dans les yeux du chien, leur salive, leur palais), sonores (la qualité de leurs aboiements), ou encore émotionnelle (la haine entre les chiens et les détenus) comme s'il y avait été. En même temps, il va plus loin que le « tableau » du souvenir, car il l'analyse, le rendant dynamique. Le narrateur se met à la place du chien, dans l'intériorité de sa nature animale pervertie par l'homme qui lui a « inoculé » la haine des détenus, une haine qui n'a rien de naturel. Ici, le narrateur suppose la transmission non du traumatisme des détenus, mais de la haine de « ces » hommes et de « ces » chiens

---

<sup>767</sup> LO, p. 16-17. « я помню других овчарок, помню тягучую, густую слюну, повисающую на верхних клыках, розовеющее, ребристое, как разрубленная туша на прилавке, нёбо в пасти, помню лай, в котором уже нет ничего собачьего. / Обычно звук лая, каким бы острвенелым он ни был, напоминает о городском сквере или деревенской улице [...]. Но лай конвойных овчарок – не лай перебранки, схватки, бега, охоты. За арестантом не нужно гнаться, он отдан в полную власть собаке, однако в закатившихся от натуги глазах, в комках звуков, рвущихся из глотки, комках, похожих на сдавленные зародыши слов, есть такая степень ненависти, в которой животное восходит уже до человеческого чувствования; человеческая – по природе чувства – ненависть, привитая псу, оказывается больше и сильнее его самого, и он должен выместить ее на арестантах [...]. И оттого лай конвойных псов [...] напоминает [...] о ненависти, выплеснутой с лаем в воздух тысяч мест, никуда не девшейся, живущей в собачьем и человеческом потомстве, впитанной со скудным молоком, с мозгом разгрызенных костей. », PZ, s. 13-14.

d'escorte, à leur descendance. Les milliers de kilomètres et les décennies qui le séparent du Goulag sont négligeables face à la puissance immersive de cette vision que le narrateur fait surgir en lui.

Le seul animal qui ait un statut véritablement comparable à celui de l'homme dans le camp est le cheval. La comparaison entre la force de l'homme et celle du cheval est un leitmotiv dans ces œuvres représentatives de la littérature concentrationnaire. Cela est dû au fait que les chevaux étaient utilisés de la même manière que les hommes pour effectuer certains travaux physiques. La nourriture qu'ils recevaient était plus régulière et de meilleure qualité que celle des hommes, mais ils finissaient par mourir d'épuisement et d'inanition. Dans *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, Choukhov prononce l'adage : « Le travail, les chevaux en crèvent<sup>768</sup>. » La fréquentation de ces animaux a inspiré aux auteurs des réflexions quant aux ressources physiques et psychologiques de l'homme par rapport à l'animal. Dans sa chronique « L'homme n'est pas l'égal du cheval », Rossi décrit les difficultés des détenus qui sont chargés, par équipe de quatre, de pousser des troncs de pins ou mélèzes pouvant atteindre huit mètres de longueur et quarante centimètres de diamètre. À côté d'eux, un détenu plus expérimenté travaille seul avec un cheval. L'un des détenus, le professeur Kozyrev, dit à Rossi :

Que l'homme est donc une créature imparfaite ! Dire qu'après des millions d'années de sélection naturelle, les quatre spécimens du genre humain que nous sommes sont toujours inférieurs à un pauvre cheval...<sup>769</sup>

Ce professeur aurait pu entrer en polémique avec Chalamov, qui est d'un tout autre avis : dans le récit « Prêt-Bail », il affirme en effet que les chevaux « supportaient ce travail [le débardage] encore moins bien que les hommes : plus faibles que les hommes, ils mouraient<sup>770</sup>. » Le récit « Le charmeur de serpent » comporte une page qui tente de répondre à la question : qui est le plus fort et pourquoi ? L'homme se distingue des animaux non pas par la main, le cerveau, l'âme ou le feu, mais par sa force physique, son endurance et sa volonté de vivre :

---

<sup>768</sup> A. Soljenitsyne, *Une Journée d'Ivan Denissovitch*, op. cit., p. 42.

<sup>769</sup> QBU, « L'homme n'est pas l'égal du cheval », p. 110.

<sup>770</sup> RDK, « Prêt-Bail », p. 510. « Посылали во время оно – до тридцать восьмого года – лошадей, но лошади переносят Север хуже людей, они оказались слабее людей, умерли, не выдержав этой трелевки. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 395.

Un cheval ne tient même pas un mois d'hiver ici, exposé au froid de l'écurie et soumis à un travail pénible et prolongé en plein gel [...]. Quant à l'homme, il survit<sup>771</sup>.

De la même manière, Andrée Sentaurens explique en détail la manière dont les détenues sont utilisées à la place des chevaux pour tirer des troncs d'arbres. Elle montre que les femmes assument le même travail que les chevaux et sont moins bien traitées qu'eux :

Le plus souvent, on travaillait sous la pluie, et les chevaux, qui devaient nous aider, ne pouvant sortir leurs sabots de cette glaise, restaient pratiquement tout le temps à l'écurie. Nous demeurions sur place douze heures de suite et il est bien évident que cette tâche inhumaine dépassait de loin les forces d'hommes et de femmes anémiés, épuisés par des années de camp. Quand, par hasard, il faisait beau, les chevaux nous accompagnaient mais il n'était pas rare de les voir s'écrouler, morts de fatigue, et nous continuions seules notre chemin. L'administration du camp préférait de beaucoup voir mourir les prisonnières que les chevaux, car elle était responsable de ces derniers devant le gouvernement<sup>772</sup>.

La comparaison est justifiée dans la mesure où le cheval est traité comme les hommes, ou mieux parfois. Ainsi, le récit « Caligula » montre comment Adriatev, un responsable du camp, alors complètement ivre, ordonne de mettre un cheval anémique au cachot pour cause de mauvais rendement. Le cheval finit effectivement au cachot, car ceux qui sont chargés d'exécuter cet ordre absurde ont peur d'être sanctionnés pour désobéissance. Le titre du récit fait allusion à une situation historique où les rôles entre homme et animal ont été inversés, mais au profit de l'animal : l'empereur romain Caligula a nommé son cheval favori ministre et lui a offert des esclaves et du mobilier précieux. Le fait d'engager la responsabilité de l'animal et de le punir rappelle également les procès du Moyen-Âge intentés aux animaux pour sorcellerie, vol et autres délits, montrant la porosité des frontières entre l'homme et l'animal selon les époques. Primo Levi écrit, à propos des détenus italiens d'Auschwitz qui ne comprennent pas l'allemand et se font maltraiter par les Kapos sans en comprendre la raison : « Ils regardaient autour d'eux avec des yeux d'égarés, comme des animaux pris au piège, et ils étaient, en effet, devenus pareils à eux<sup>773</sup>. » L'assimilation entre

---

<sup>771</sup> RDK, « Le charmeur de serpent », p. 129. « Лошадь не выносит месяца зимней здешней жизни в холодном помещении с многочасовой тяжелой работой на морозе [...]. А человек живет. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 120.

<sup>772</sup> A. Sentaurens, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>773</sup> P. Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André

animal et homme s'opère au niveau lexical, notamment en ce qui concerne le monde des truands. Rossi, dans *Spravočnik po GULAGu* – version russe du *Manuel du Goulag* –, relève notamment les termes : *kobel'* (chien, clébard) : lesbienne active, *kozel* (bouc), *petuh* (coq) : pédéraste passif, *suka* (chienne) : voleur ayant transgressé la Loi du Milieu, *medvežatnik* dérivé de *medved'* (ours) : droit-commun, ou encore le verbe *krysjatničat'* dérivé de *krysa* (rat) : voler quelque chose aux siens<sup>774</sup>. Dans le camp, l'« inversion » ontologique n'en est pas vraiment une, et il en ressort un paradoxe : l'homme déshumanisé est traité comme la bête, et se conduit comme une bête ; la bête est traitée comme l'homme, mais dans le camp cela signifie : pas mieux qu'un animal. La forte présence de noms d'animaux dans ce lexique confirme donc cette porosité.

Pour Lebedev, les forces de l'homme et celles du cheval sont comparables. Arrivé dans la ville du camp dirigé par l'Autre Grand-Père, le narrateur assiste au spectacle d'une vieille dame qui butte inlassablement ses pommes de terre dans son potager. Cette scène lui inspire une réflexion sur l'éternel labeur humain : « Il existe une unité de mesure : le cheval, et il en existe une autre : l'homme, l'unique force qui fait vivre ces vieilles-là<sup>775</sup>. » Ce n'est pas du cheval martyrisé dans le camp dont il s'agit, mais de l'animal noble à la force tranquille qui accomplit sa tâche chaque jour jusqu'à sa mort. La force humaine dans le monde du camp se mesure à l'aune du cheval. La frontière entre humanité et animalité se redessine également parce que les animaux font preuve de qualités plus « humaines » que les gardes et les détenus.

Pour le narrateur, l'animal est toujours un danger, car il incarne l'Autre Grand-Père. Le bestiaire du roman inclut principalement des bêtes rampantes. Il comporte un crabe : « les choses, telles des crabes que le reflux laisse sur le rivage [...] dissimulant quelque secret sous la carapace de leur apparence habituelle<sup>776</sup> », un coquillage : « Je décrochai, portant le combiné à mon oreille comme un coquillage pour écouter le souffle rauque des temps passés<sup>777</sup> », un escargot : « je remontai le vieux

---

Maugé, Paris, Gallimard, Arcades, 1989, p. 95.

<sup>774</sup> J. Rossi, *Spravočnik po GULAGu, čast' I*, tekst proveren Natal'ej Gorbanevskoj [Manuel du Goulag, 1ère partie, texte vérifié par Natalija Gorbanevskaja], Moskva, Prosvet, 1991.

<sup>775</sup> LO, p. 182. « есть одна лошадиная сила, а есть одна человеческая сила – ей, этой одной силой, они и живут. », PZ, s. 164.

<sup>776</sup> LO, p. 110-111. « вещи, словно крабы на морском дне, [...] что-то скрывая под панцирем привычного внешнего облика », PZ, s. 99.

<sup>777</sup> LO, p. 111. « я поднял трубку, как раковину на берегу моря – послушать сиплое дыхание

réveil [...] qui ressemblait à un escargot avec un cadran à la place de la coquille<sup>778</sup> », une grenouille : « pendant la ponte des grenouilles qui remplissaient les flaques de nébuleuses aériennes pleines de points noirs – futurs têtards<sup>779</sup> », des punaises : « sous les planches des baraquements effondrés, des punaises s'éveillaient de leur sommeil demi-séculaire<sup>780</sup> ». Les êtres humains prennent des caractéristiques d'invertébrés : « Les lobes de ses oreilles pendaient, flasques comme la substance d'un mollusque<sup>781</sup> ». Même les objets touchés par l'Autre Grand-Père deviennent dangereux, venimeux : « le bec de sa plume, acéré et fourchu tel un dard de serpent<sup>782</sup> ». L'araignée, animal piègeur par excellence, est mentionnée plusieurs fois. Elle est explicitement associée à l'Autre Grand-Père au début du roman lorsque le narrateur l'accompagne en forêt : « des toiles d'araignée me collaient au visage et il me semblait que c'étaient les projets de l'Autre Grand-Père qui s'étaient matérialisés<sup>783</sup>. » L'enfant sent qu'il est sur le point de tomber dans un piège et essaie de l'éviter, en vain. Après la morsure du chien, alors qu'il est dans son lit d'hôpital, le narrateur voit une araignée au plafond qui, sous l'effet de la morphine, lui semble se rapprocher : « une araignée noire était accrochée au plafond, au milieu de sa toile [...]. L'araignée bougeait tout près de mon visage<sup>784</sup> », jusqu'à entrer dans son corps : « L'araignée s'apprêtait à recouvrir mon visage de sa toile, à pénétrer ma bouche, à accrocher ses fils collants à l'intérieur et à attendre que les mouches qui bourdonnaient autour viennent s'y poser<sup>785</sup> ». Le narrateur sent son corps envahi, la vie grouillant autour de lui menace de l'infester. Les mouches présentes à l'intérieur de son corps rappellent celles qui tournent autour des corps en décomposition. Les sonorités contrastées de cette phrase, de l'expression aérienne « *svoi lipkie niti* » (ses

---

ушедшего времени. », PZ, s. 99.

<sup>778</sup> LO, p. 116. « [Я] завел часы – старый будильник [...], похожий на улитку, у которой вместо раковины – циферблат. », PZ, s. 104.

<sup>779</sup> LO, p. 46. « когда лягушки метали икру и в лужах светились ее газовые туманности, полные черных точек, из которых возникают головастики », PZ, s. 41.

<sup>780</sup> LO, p. 238. « под досками рухнувших барачков просыпались от полувекового сна клопы », PZ, s. 216.

<sup>781</sup> LO, p. 217. « Хрящи ушей уже обвялились, как копченое мясо моллюска », PZ, s. 197.

<sup>782</sup> LO, p. 68. « острое, по-змеиному раздвоенное надрезом перо », PZ, s. 61.

<sup>783</sup> LO, p. 56. « липла на лицо паутина, и мне казалось, что эта паутина – овеществленные замыслы Второго деда », PZ, s. 49.

<sup>784</sup> LO, p. 80. « в углу потолка сидел среди паутины черный паук; [...] паук двигался перед самым лицом », PZ, s. 71-72.

<sup>785</sup> LO, *ibid.* « Паук готовился оплести паутиной мое лицо, забраться в рот, развесить внутри свои липкие нити и ждать, когда ко мне слетятся мухи, жужжавшие в палате », PZ, s. 72.



fils collants) pleine de voyelles claires, jusqu'au pesant et chuintant verbe « *zhuzzhavshie* » (bourdonnantes), traduisent la légèreté trompeuse de la toile et son dessein angoissant. Cette intuition du narrateur est réalisée plus loin dans le roman puisque la toile d'araignée est véritablement intégrée à sa perception : « je sentis soudain que l'un des fils de cette toile d'araignée dans laquelle le regard capture le visible était légèrement tendu<sup>786</sup> ». L'araignée semble être entrée en lui, elle l'a doté d'une sensibilité extrême. Au service de l'Autre Grand-Père, elle semble tisser sa toile à travers le roman pour ne plus laisser s'échapper le narrateur et le vider de sa substance.

L'œuvre de Primo Levi, notamment sa poésie, accuse également la présence d'animaux de cette sorte. Sophie Nezri-Dufour remarque qu'ils sont les plus à même de traduire l'angoisse de l'auteur :

Les animaux aquatiques reviennent de manière lancinante : poisson, grenouille, crapaud, crabes, huître, de même que les invertébrés terrestres, et les reptiles : l'escargot, la sangsue, le lombric, la larve, la salamandre, le serpent d'eau, la vipère, l'aspic s'insinuent dans de nombreux vers<sup>787</sup>.

Leur caractéristique commune est leur indétermination. Ils peuvent l'être par leur physiologie, comme le mollusque ou l'escargot, hermaphrodites et invertébrés ; par leur forme, comme le serpent rampant dépourvu de membres ; par leur mode de vie, à la fois dans l'eau et sur terre, comme la grenouille, ou caché dans les recoins sombres comme la punaise ; enfin, par leur substance visqueuse ou leur carapace. Dans *La Limite de l'oubli*, ces créatures manifestent chacune une facette de l'Autre Grand-Père : le vieil homme a justement pour particularité d'échapper à toute identification. Il vit à la fois dans le passé et dans le présent, il cache sa véritable nature, il est aveugle mais perçoit tout mieux que quiconque. Tout comme le camp, il est omniprésent tout en étant absent et sa substance imprègne l'ensemble du réel.

Pour Chalamov, l'animal existe précisément en tant que non-être humain, présence chaleureuse et sincère aux antipodes de la violence de l'homme, mais il est un être souffrant comme lui : le monde se divise alors en oppresseurs et opprimés. Pour Lebedev, un basculement inverse se produit : l'animal, par analogie, est

---

<sup>786</sup> LO, p. 269. « Но вдруг я ощутил, как одна из нитей паутины внимания, которыми взгляд опутывает видимое, слабо натянулась », PZ, s. 244.

<sup>787</sup> S. Nezri-Dufour, « Le bestiaire poétique de Primo Levi », in *Italies. Revue d'études italiennes*, n° 10, 2006, p. 251-269.

systématiquement associé au camp, qu'il représente. Il n'est pas présent en tant que tel mais en tant que signe, émanation d'une « culture » humaine concentrationnaire et destructrice : à ce titre, il est lui-même mauvais.

Ce chapitre a permis de définir les places du « je » auctorial et narratorial en réfléchissant à la place accordée à autrui dans les textes. Pour le narrateur de Lebedev, l'empathie est la condition même de son retour vers le passé, mais le temps dévolu à la compassion a expiré : la postmémoire est le moyen de rétablir une connexion qui a échoué au temps où elle devait se produire. Dans les récits de Chalamov, la compassion n'a pas sa place, car le corps trop dégradé ne peut se permettre ce « luxe » de sentiment. En revanche, les textes concentrationnaires, en tant que témoignages de la violence extrême, sont attentifs à l'autre en tant qu'être faible. L'autre comme danger aurait pu être représenté par les gardes, l'escorte, mais nous avons choisi de nous concentrer sur la figure du truand qui occupe une place importante aussi bien chez Chalamov, où un cahier entier est consacré au monde du crime, que dans le *Manuel* de Rossi, où les particularités de cette « civilisations » sont étudiées. Les « descendants » des truands du camp apparaissent dans le roman de Lebedev, attestant de la perpétuation d'un réseau criminel et, au-delà, des prolongements culturels profonds du Goulag dans la société contemporaine. En analysant les représentations des animaux chez les auteurs du camp, nous avons pu remarquer qu'ils servent de mesure aux forces morales et physiques de l'homme. Pour Chalamov, l'animal est supérieur à l'homme et permet de définir la nature humaine à la Kolyma. Pour le narrateur de Lebedev, l'animal est une force agressive et cruelle, ou bien un symbole maléfique. Dans son roman, l'animal incarne le camp sous différentes hypostases négatives.

Dans cette partie, nous avons étudié les variations sur l'expérience de la souffrance que proposent les textes testimoniaux et le texte postmémoriel. Les représentations du corps, en particulier du corps souffrant, ont été analysées. Dans les descriptions de Chalamov, le corps est décrit en tant de manière naturaliste, factuelle, avec une limitation maximale de l'émotion du narrateur, mais une lecture symbolique s'y superpose. Chez Rossi, la dimension corporelle est le plus souvent laissée de côté, à moins qu'il ne s'agisse de décrire un codétenu torturé ou un truand particulièrement

infâme. Dans ses chroniques, la description physique sert à marquer l'esprit du lecteur, à appuyer une sorte de « couleur locale ». Nous avons ensuite souligné les rapports entre corps et mémoire : le corps du rescapé est un artefact, une archive qui porte l'empreinte du camp au sens littéral, il est l'endroit où le passé devient lisible. Le roman de Lebedev fait défiler une kyrielle de personnages dont la vie semble n'être que l'épiphénomène du massacre dont Chalamov et Rossi ont été les témoins oculaires. Cette force qui broie l'homme, exercée par le pouvoir soviétique et l'administration du camp, continue à faire effet des décennies plus tard. Pour le narrateur de Lebedev, le camp n'existe plus que dans sa mémoire : ainsi, son corps est absent au sens où il n'est jamais décrit, mais il est à la fois sollicité pour ce qu'il peut dire à travers les sensations et sert d'instrument à la réminiscence. Les auteurs mobilisent différentes réponses à la souffrance dans leurs textes. Pour Rossi, l'humour noir et l'ironie remplissent cette fonction, dans la voie tracée, notamment, par Soljenitsyne. En revanche, Chalamov et Lebedev le refusent : pour l'un, l'humour est un langage sacrilège, qui ne saurait traduire la réalité concentrationnaire sans la déformer ; pour l'autre, la souffrance est « transcendée » dans une sacralisation de l'histoire. La souffrance se traduit dans *La Limite de l'oubli* par un « récit de l'angoisse » à travers laquelle il est possible de reconstituer le passé. Nous avons ensuite fait jouer les regards « vers l'extérieur » des rescapés, qui se consacrent à la description de leur environnement, et le regard « vers l'intérieur » du narrateur de la postmémoire, qui, face à la disparition des traces, ne peut trouver certaines réponses qu'en lui-même, dans ses sensations et sa mémoire. Enfin, dans les œuvres concentrationnaires, « je » est confronté à un monde où la force brute s'exerce sur des êtres innocents, ce qui implique une réflexion sur l'autre en tant qu'être faible, fort, ou non-humain (animal). Pour le narrateur de Lebedev, le Goulag prend la forme diffuse d'un mal latent qui imprègne l'environnement et le poursuit. Ces représentations de la souffrance s'inscrivent dans un mouvement général de « descente » dans les profondeurs de l'enfer concentrationnaire, à travers la mémoire des rescapés ou des sensations de l'héritier.

### PARTIE III. DES CATABASES LITTÉRAIRES

Les hivers décrits dans les œuvres, figeant des paysages de toundra, de taïga et tout le règne du vivant, sont des hivers meurtriers. « La spécificité des camps soviétiques est de tuer par la géographie », écrit Luba Jurgenson<sup>788</sup>. Dans la logique stalinienne des années 1930-1940, les travaux imposés à la main-d'œuvre détenue sont l'instrument d'une conquête de territoires nouveaux et d'une victoire sur des conditions naturelles difficiles. L'extermination des détenus s'opère ainsi au moyen de ce qui est propre à l'espace russe. Les trois œuvres du corpus prennent place dans le Grand Nord, au-delà du cercle polaire arctique, dans les régions de Mourmansk, Norilsk et Magadane<sup>789</sup>. Les témoins présentent le camp comme un lieu hors du monde, caractérisé par un fonctionnement spécifique et une violence au-delà de toute mesure : un enfer. C'est pourquoi chaque récit concentrationnaire peut être considéré comme une descente en enfer. Ce rapprochement implique que la description documentaire à laquelle aspirent les témoins ne peut se dispenser d'un contenu symbolique, que Lebedev reprend et développe. Dans une première partie consacrée aux espaces réels et mythiques dans les œuvres, nous verrons en quoi ces écritures du Goulag intègrent certains motifs mythologiques et comment *La Limite de l'oubli* les renouvelle. L'image du camp comme un autre monde sera interrogée à travers les références à l'univers du conte et du mythe. Cela nous amènera à étudier le topos de la descente aux enfers, qui sera exploré à travers les notions de catabase (descente) et d'anabase (montée). Ce chapitre se conclura sur une analyse de deux figures mythologiques représentatives du camp à deux moments de son histoire : Sisyphe et Gilgamesh. La deuxième partie sera consacrée au « voyage de retour » du narrateur de Lebedev dans le Grand Nord. Le roman reproduit un motif courant dans les œuvres de la postmémoire en l'adaptant à son sujet. Les représentations de la nature sibérienne en tant que force hostile à l'homme et contaminée par le camp seront mises en lumière. La dernière partie sera consacrée au rôle mémoriel de la nature.

---

<sup>788</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 233.

<sup>789</sup> Voir la carte n° 2 en annexe, art. cit.

## Chapitre I. Espaces réels, espaces mythiques

La Sibérie, dans les représentations culturelles, est un territoire aux confins du monde : son immensité la rend irréaliste<sup>790</sup>. En forgeant l'expression « archipel du Goulag », Soljenitsyne fait du camp non seulement un espace marqué par la fragmentation et la distance entre chacune de ses parties, mais aussi un lieu dépaysant, caractérisé par son éloignement. Il écrit dans l'introduction de son œuvre :

Quant à la Kolyma, c'est l'île la plus importante, la plus célèbre, le pôle de férocité de cet étonnant pays du GOULAG, déchiqueté par la géographie, tel un archipel, mais soudé par la psychologie, tel un continent, de ce pays quasi invisible, quasi impalpable, où habite précisément le peuple des z/k [...] <sup>791</sup>.

La littérature concentrationnaire présente souvent le camp comme une autre planète ou un autre univers. Les titres des œuvres montrent le camp comme un monde éloigné, inférieur ou parallèle au nôtre. Dans son *Manuel du Goulag*, Jacques Rossi donne deux entrées pour décrire le reste du monde vu depuis le camp : « Continent » (*materik*) et « Grande Terre (*Bolchaïa zemlia*) » : « c'est ainsi que l'on appelle, dans les territoires polaires de Sibérie, les régions situées plus au sud, dont on est coupé l'hiver quand les fleuves sont pris par les glaces<sup>792</sup>. » Pour traduire ce monde étrange, les auteurs témoins puisent des images enfouies dans la mémoire collective.

### 1. Le camp comme autre monde

Chalamov explique dans son récit « Débarcadère de l'enfer » qu'il arrive à Magadane au terme d'une traversée de la mer d'Okhotsk pendant cinq jours et cinq nuits. Le seul accès à la Kolyma se faisait en effet par voie d'eau, donnant l'impression aux détenus que la Kolyma était une île. Les vers suivants circulaient parmi les détenus à Magadane<sup>793</sup> :

---

<sup>790</sup> Les récits de Dostoïevski sur son séjour au bagne et de Tchekhov sur son voyage à Sakhaline ont contribué à forger cette image.

<sup>791</sup> A. Solženitsyn, *L'Archipel du Goulag*, t. 1, op. cit., p. 5.

<sup>792</sup> Jacques Rossi, *Le Manuel du Goulag*, p. 133.

<sup>793</sup> RDK, « Le procureur vert », p. 761.

« КОЛЫМА ТЫ, КОЛЫМА,  
Чудная планета. Двенадцать месяцев – зима, Остальное – лето. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit.,

Kolyma, Kolyma,  
Ô planète enchantée !  
L'hiver dure douze mois,  
Tout le reste c'est l'été !

Les particularités géographiques et topographiques de la Kolyma, qui la rendent quasiment insulaire, son immensité (elle forme un carré d'environ mille cinq cent kilomètres de côté), son sol constitué de permafrost, la fréquence des inondations et les feux de forêts, ses variations extrêmes de température en font, pour reprendre l'expression de Mireille Berutti, une « Planète Kolyma<sup>794</sup> » dans laquelle rien ne ressemble au monde que nous connaissons. Quand Chalamov décrit son arrivée à la Kolyma, il marque la différence à la fois géographique et ontologique entre le monde d'avant et celui qui sera désormais le sien :

Le froid et la peur montaient. La chaude clarté automnale des couleurs de Vladivostok l'ensoleillée était restée là-bas, quelque part, dans un autre monde, dans le monde réel. Ici, c'était un monde hostile et lugubre<sup>795</sup>.

La même impression que le camp est un espace circonscrit hors du monde réel se retrouve dans les récits des camps nazis. L'idée est résumée par David Rousset qui appelle son récit sur le camp de Buchenwald, paru en 1946, *L'Univers concentrationnaire*. La littérature des camps accuse en effet le surgissement de l'étrangeté dans la décomposition des repères géographiques, temporels et éthiques par rapport au monde libre. Les camps de travaux forcés soviétiques se trouvaient le plus souvent dans des lieux reculés de Sibérie, au cœur d'immensités territoriales dont peu d'êtres humains ont la mesure, tandis que les camps nazis étaient au contraire situés au cœur de l'Europe. Longtemps ignorés, ils formaient également, d'une certaine façon, un non-lieu. La carte des camps dessinée par Soljenitsyne pour la première édition de *L'Archipel du Goulag* témoigne d'une volonté d'inclure cet espace de néant dans des repères ordinaires, dans une mesure humaine, en le cartographiant<sup>796</sup>. Dans le Grand Nord, les repères temporels sont également bouleversés car les jours et les nuits se

---

s. 578, [N.T.].

<sup>794</sup> M. Berutti, *Varlam Chalamov : chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma*, op. cit., p. 193-201.

<sup>795</sup> RDK, « Débarcadère de l'enfer », p. 1003. « Было холодно и страшно. Горячая осенняя яркость красок солнечного Владивостока осталась где-то там, в другом, настоящем мире. Здесь был мир недружелюбный и мрачный. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 112.

<sup>796</sup> Voir la carte du Goulag de Soljenitsyne pour la première édition de *L'Archipel du Goulag* aux éditions YMCA-Press à Paris, annexe 1.

confondent, comme l'écrit Chalamov : « Pendant neuf mois, la Kolyma vit sans soleil, sans lumière du jour. La lumière du soleil, orageuse et sans couchants, ne sert à rien<sup>797</sup>. » Le monde du camp est « fantastique », irréel, car il vise l'anéantissement de l'homme ; il est donc régi par des lois menant à cette fin. Luba Jurgenson le décrit comme un espace « délimité, plus que par des frontières physiques, par l'abolition de l'enchaînement des causes et des effets qui règlent le monde libre<sup>798</sup> ». Une telle perception engendre des descriptions qui mettent en avant le caractère surnaturel du camp. La chercheuse s'appuie sur les récits d'arrivée au camp de Varlam Chalamov, Primo Levi, Margerete Buber-Neumann, Alexandre Soljenitsyne et David Rousset : « L'espace qui s'ouvre devant le héros n'est pas tout à fait compréhensible. C'est un espace étrange. Il est perçu comme irréel : faux, inauthentique, onirique, spectral, théâtral<sup>799</sup>. » Les auteurs de témoignages insistent sur ce point : il s'agit d'un monde autre.

C'est pourquoi le fantastique est également présent dans la littérature des camps. Dans sa post-face aux *Récits de la Kolyma*, Michel Heller écrit : « à la Kolyma le fantastique devient le quotidien lui-même<sup>800</sup> ». Le texte de David Rousset est caractéristique à cet égard : lorsqu'il relate son arrivée au camp de Buchenwald, il n'a de cesse de souligner l'écart profond entre « notre monde » et celui du camp. Il dépeint les corps des détenus « dans un fantastique agrandissement d'ombre », mentionne les « quais irréels<sup>801</sup> », les têtes rasées qui vacillent, « conscientes seulement d'avoir perdu un monde qui devait être unique et qui se cache, sans doute, au-delà d'espaces vides sans horizon traversés de rails éventrés<sup>802</sup> ». Il considère le camp comme une « planète glacée » et le train qu'il entend au loin lui semble être « dans un autre système planétaire<sup>803</sup> ». Le camp est « un univers à part, totalement clos, étrange royaume d'une fatalité singulière<sup>804</sup>. » L'expression qu'il emploie, la « profondeur des camps<sup>805</sup> », a été analysée par Catherine Coquio :

---

<sup>797</sup> RDK, « La vie de l'ingénieur Kirpëïev », p. 1067. « Колыма девять месяцев живет без солнца, без света. Бурный, незакатный солнечный свет не спасает, не дает ничего. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 156.

<sup>798</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>800</sup> RDK, postface de Michel Heller, p. 1485.

<sup>801</sup> D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire* [1946], préface d'Émile Copferman, Éditions de Minuit, 1965, p. 23.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>805</sup> *Ibid.*

Le texte donne au camp le prestige d'une profondeur organique et secrète. Doté d'un corps et d'une âme, le camp nazi gagne l'attrait ambigu d'un espace mythique, fait d'une obscure modernité archaïque. Le livre de Rousset, de fait, est pour une part un récit mythique : on y sent quelque chose de l'effroi semi-maîtrisé d'un conteur disant sa terrible histoire aux enfants<sup>806</sup>.

David Rousset compare les comptoirs commerciaux du camp aux « Galeries Lafayette d'une Cour des Miracles<sup>807</sup> », expression qui vient également à l'esprit de Rossi lorsqu'il voit la cellule bondée d'une prison de transit en 1939 : « Je n'ai jamais rien vu de pareil. Une vraie cour des miracles<sup>808</sup> ! ». La stupeur est telle qu'elle ne se laisse exprimer que par le vocabulaire du divin, du surnaturel ; en même temps, les auteurs insistent sur la dimension visuelle de leur découverte que traduit bien l'étymologie du mot « miracle » comme « prodige qui frappe l'œil ». Toutefois, le fantastique caractériserait peut-être mieux l'effet de choc lors de l'arrivée au camp ou de la sinistre initiation à ses lois. Pour qu'il y ait du fantastique, il faut que le héros appartienne à une réalité dans laquelle le surgissement de l'étrange surprend. Or, dans le quotidien, l'environnement décrit est entièrement étrange et le narrateur ne s'en étonne plus. Il se fait bien « conteur », au sens où l'entend Catherine Coquio, d'une histoire réaliste.

La dimension « fantastique » du camp est traduite soit par des références explicites, soit par des emprunts formels ou thématiques à l'univers du conte. Pourquoi cette présence insistante de l'univers du conte ? Qu'apporte-t-elle au témoignage ? Le conte est lié à l'indicible puisqu'il constitue une forme utilisée pour exprimer certains faits psychiques impossibles à formuler, et éventuellement impossibles à penser pour plusieurs raisons. Lévi-Strauss voyait dans le conte un mythe désacralisé : ainsi, le conte dit une vérité sans la nommer, mobilisant chez le lecteur un type particulier de décodage, ce qu'une description réaliste ne permet pas. Dans son ouvrage bien connu *Psychanalyse des contes de fée* (1976), Bruno Bettelheim montre que les contes permettent de poser des problèmes existentiels en transposant sous une forme symbolique et claire des situations psychiques complexes ou contradictoires, éventuellement refoulées dans l'inconscient. Les contes ont une fonction de mise en mots et en images de désirs,

---

<sup>806</sup> C. Coquio, « “L'intimité du camp”. Littérature, politique, astrologie », *Lignes*, vol. 2, n°2, 2000, p. 47-70.

<sup>807</sup> D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 24.

<sup>808</sup> QBU, « Nikifor Prozorov », p. 42.



d'angoisses et de fantasmes liés à la violence, la cruauté et la mort<sup>809</sup>. Ce n'est pas une histoire naïve mais un moyen d'appriivoiser l'horreur de la réalité en la concentrant dans la fiction<sup>810</sup>. Sans doute est-ce pour cela que certains auteurs ont mobilisé le vocabulaire et les motifs du conte pour exprimer l'horreur inconcevable de l'expérience concentrationnaire. La différence est que l'on peut sortir aisément du conte, mais que l'on ne sort jamais tout à fait du camp.

Sous la plume de Chalamov, le proverbe « Si tu n'y crois pas, prends ça pour un conte<sup>811</sup> » (*Ne veriš' – primi za skazku*) revient souvent et se décline sous différentes modalités. Emprunté au langage des truands, il exprime le mépris à l'égard d'un nouveau détenu qui pose une question naïve. Le nom *skazka*, polysémique en russe, se traduit dans le texte français par « bobard ». L'utilisation du substantif *skazka*, avec ses évocations enfantines et merveilleuses, au lieu de « lož' » (mensonge), dénote l'ironie dont les truands sont friands. Chalamov écrit dans un carnet en 1956, semble-t-il avec une certaine exaspération, que « les hauteurs de l'art n'ont pas besoin de folklore. [...] Ce sont les spécialistes de littérature qui s'en nourrissent<sup>812</sup>. » Cela n'empêche pas ses récits d'être sous-tendus par des principes relevant de l'univers du conte. Selon Irina Sirotinskaja, Chalamov considérait les contes comme des « informations codées d'une grande densité, proposant des modèles éternels de relation de l'homme au monde, de l'homme à l'homme<sup>813</sup>. » À propos du quotidien de la prison, il écrit encore que « la vie garde toujours les situations des contes, des épopées, des légendes, des religions et d'autres œuvres d'art<sup>814</sup>. » Larisa Žaravina, comparant les *Récits de la Kolyma* à la région elle-même, comme un « feuilleté » de terre et de glace, montre la présence d'une

<sup>809</sup> C'est ce que montrent les folkloristes russes : V. Propp, *Morphologie du conte* [1928], traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Éditions du Seuil, 2015, et E. Mélétynski, *L'Étude structurale et typologique du conte*, traduction de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1970.

<sup>810</sup> Une récente traduction des contes des frères Grimm laisse voir la noirceur originelle de contes tels que Blanche-Neige, Cendrillon et le Petit Chaperon rouge : J. et W. Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, textes édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, 2 vol., Paris, José Corti, 2017 (3ème édition).

<sup>811</sup> RDK, « Maxime », p. 517. « не веришь – прими за сказку », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 400.

<sup>812</sup> « Высоты искусства обходятся без фольклора. [...] Вокруг фольклора кормятся литературоведы. », V. Chalamov, « Zapisnye knižki 1954-1979 » [Carnets 1954-1979], in *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 262, [N.T.].

<sup>813</sup> « закодирован[ая] информации[я] высокой плотности, вечн[ые] модел[и] отношения человека и мира, человека к человеку », notes de Irina Sirotinskaja dans V. Chalamov, *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 74, [N.T.].

<sup>814</sup> « жизнь до сих пор хранит ситуации сказок, эпоса, легенд, мифологии, религий, памятников искусства », V. Chalamov, « O proze », *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 155, [N.T.].

« couche » qui comporterait des motifs de contes. Reprenant la proposition de Mikhaïl Bakhtine, elle distingue ce qui est raconté de l'événement du récit lui-même, comme deux stratégies narratives qui interagissent, mais ne coïncident pas. Ainsi, les récits de Chalamov sont descriptifs et ont une valeur documentaire tout en comportant des éléments merveilleux. Les récits comportent des événements dont le caractère « extraordinaire » est résumé par Chalamov : « Dans la taïga, tout est surprise, tout est apparition, la lune, les étoiles, une bête sauvage, un oiseau, un homme, un poisson<sup>815</sup> ». La nature kolymienne, par sa démesure, semble en effet appartenir à un autre monde. La croissance végétale, par exemple, y est extraordinaire. Chalamov souligne, dans « Le pin nain », la force vitale de la nature au printemps, où « tout fleurit alentour avec vélocité pour tenter d'atteindre un plein épanouissement pendant le bref été du Nord<sup>816</sup> ». Il écrit encore dans « Le gant » :

J'ai vu des champignons pousser à vue d'oeil, des armillaires et des bolets géants se transformer en monstres de plusieurs kilos, trop énormes pour entrer dans un seau. Ce n'était pas un signe de démence, mais un spectacle tout à fait réel. Quels miracles peut produire l'aquaculture sauvage ! Des champignons qui se transforment sous vos yeux en Gullivers<sup>817</sup> !

Le détenu affamé et privé de tout ne peut rester indifférent au spectacle de cette croissance, de cette prolifération. La nature de la Kolyma se révèle, ponctuellement, le lieu d'une abondance et d'une générosité surnaturelle. La référence à Gulliver, personnage du roman d'aventure fantastique de Swift, renforce l'impression d'irréalité.

Le poème qui a valu à Ossip Mandelstam de mourir dans un camp de transit pour la Kolyma passe également par le registre du conte pour affirmer la vérité. Dans cette épigramme de 1933, Staline est désigné comme « le montagnard du Kremlin » et apparaît comme un ogre :

Ses gros doigts sont gras comme des vers,  
Ses mots comme des quintaux lourds sont précis  
. Ses moustaches narguent comme des cafards,

---

<sup>815</sup> RDK, « La carte des diamants », p. 336. « В тайге все неожиданно, все – явление: луна, звезды, зверь, птица, человек, рыба. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 267.

<sup>816</sup><sup>816</sup> RDK, « Le pin nain », p. 215. « все кругом торопливо цветет, стараясь процвести в короткое северное лето », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 180.

<sup>817</sup> RDK, « Le gant », p. 1278. « Видел, как грибы, гигантские опята и подосиновики, растут именно на глазах, превращаясь в пудовый гриб, не влезающий в ведро. Это не было дементивным сигналом, а вполне реальным зрелищем, к каким чудесам может привести гидропоника: грибы превращаются в Гулливеров буквально на глазах. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 309.

Et tout le haut de ses bottes luit<sup>818</sup>.

La figure de l'ogre est l'une des plus effrayantes qui soit dans les contes : il est massif, tout-puissant et dévore les hommes. Le fait qu'il soit gigantesque correspond à la démesure des projets politiques staliniens, comme les chantiers famoureux déjà évoqués. Cette figure de l'ogre est également présente chez Rossi qui écrit : « Dans cette entreprise colossale de désinformation, ce qui touche au Goulag doit être aussi terrifiant que le cabinet de Barbe-Bleue<sup>819</sup>. » Ce motif est repris par le narrateur de Lebedev lorsqu'il voit en rêve une gare qui lui semble être « une hideuse et pestilentielle caverne d'ogre<sup>820</sup> », sur les murs de laquelle une immense mosaïque représente les « soldats géants<sup>821</sup> » (*giganty-soldaty*) de l'Armée rouge avec leurs baïonnettes. Le narrateur, réfléchissant aux arrestations intempestives, conclut : « dans ce monde à l'envers, c'était l'arbitraire et non plus la causalité qui ordonnaient les événements, l'arbitraire qui se substituait, avec la violence, aux lois de l'univers<sup>822</sup> ». Dans ce monde retourné, toutes les valeurs sont inversées. Depuis Mandelstam, le mot « ogre » est définitivement associé à la figure de Staline, ainsi l'allusion de Lebedev est une référence explicite.

L'univers du conte est particulièrement prégnant dans le roman de Lebedev. Il en donne les raisons dans un article : « le sort des défunts du XX<sup>e</sup> siècle russe, refoulés, rejetés hors de l'histoire nous renvoie plutôt au folklore, au paganisme ordinaire avec ses représentations de l'au-delà et des morts qui participent continuellement au monde des vivants<sup>823</sup>. » Ces références au « folklore » et au « paganisme » tirent le roman vers le fantastique et le merveilleux. Elles demandent à être examinées dans la mesure où elles sont parties prenantes de la quête mémorielle du narrateur. Selon Claudia Pieralli : « Le récit emprunte des procédés au fantastique – en tant que catégorie littéraire qui enfreint les canons de la représentation réaliste [...] et en tant que narration hybride qui érige

---

<sup>818</sup> « Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
А слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются усища,  
И сияют его голенища. »

Traduction d'Élisabeth Mouradian et Serge Venturini dans S. Venturini, *Éclats d'une poétique de l'approche de l'inconnaissable*, livre VI, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 103-105.

<sup>819</sup> J. Rossi, M. Sarde, *Jacques, le Français*, op. cit., p. 230.

<sup>820</sup> LO, p. 142. « вдруг становилось захлой и гнусной пещерой людоеда. », PZ, s. 129.

<sup>821</sup> LO, p. 142 et PZ, s. 128.

<sup>822</sup> LO, *ibid.* « отныне любое событие в этом перевернутом мире происходило не силой причинности, а силой произвола, и потому произвол и насилие заняли место закона мироздания. », PZ, s. 128.

<sup>823</sup> S. Lebedev, « Il ne restera que le paysage », *Mémoires en jeu*, n°7, art. cit., p. 63-64.

légende et mythe au plan de l'histoire<sup>824</sup>. » Dans ce passage, la chercheuse fait référence à la découverte de l'île pleine de cadavres gelés. Bien que cet épisode s'inspire d'une réalité documentée, comme nous l'avons vu, il est effectivement décrit selon des procédés fantastiques. Le roman comporte un autre épisode purement fantastique : celui de la neige rouge qui tombe sur le cimetière où gît la famille de l'Autre Grand-Père, colorant les rivières, la terre et les animaux d'une substance rouge et visqueuse. Le narrateur assume ce basculement, conscient du fait que le fantastique est le plus à même d'exprimer sa compréhension du crime. Les événements rapportés par le récit n'excèdent donc pas, en général, le cadre réaliste ; mais c'est en phénoménologie que le narrateur partage sa perception fantastique du réel avec le lecteur.

Toute la personne de l'Autre Grand-Père, dans sa description physique ou psychologique, est assimilée à un sorcier :

L'Autre Grand-Père déambulait au bord de cette mare puante, sentant la présence des oiseaux au-dessus de lui et les menaçant de son bâton à embout de cuivre, noueux, rosâtre à cause de la résine qui imprégnait le bois, semblable à un os de momie avec des restes de tendons<sup>825</sup>.

L'Autre Grand-Père, directeur du camp et responsable de la mort de sa famille, a fait partie de cet autre monde infernal et le porte désormais en lui : il est infecté de la même manière que la nature. Une scène refoulée de la petite enfance du narrateur lui revient en mémoire alors qu'il se trouve chez le collègue de l'Autre Grand-Père. Ce passage semble issu d'un conte : une nuit, alors que l'enfant fait semblant de dormir, il entend les deux hommes parler du fils décédé de l'Autre Grand-Père, de son désir de le remplacer. Le vieil homme le touche et le narrateur sent « des doigts durs comme de l'os<sup>826</sup> ». Leur posture inspire l'effroi au narrateur :

Les vieillards étaient penchés sur moi tels deux grands prêtres sur la victime sacrificielle, et cette seule position était porteuse d'une menace renforcée par la main dure qui me caressait en me griffant presque<sup>827</sup>.

---

<sup>824</sup> C. Pieralli, « Abandonologie », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, art. cit.

<sup>825</sup> LO, p. 72. « Второй дед ходил по берегу провонявшего пруда, чувствуя над собой присутствие птиц, и грозил им своей окованной медью, узловатой, розовой от впитавшейся в древесину смолы палкой, похожей на обтянутую сухожилиями кость мумии. », PZ, s. 64.

<sup>826</sup> LO, p. 214. « твердые, словно костяные, пальцы », PZ, s. 195.

<sup>827</sup> LO, *ibid.* « старики стояли надо мной, как жрецы над приготовленной жертвой, и я чувствовал угрозу в одном нашем взаиморасположении, усиливавшуюся жесткой ладонью, которая поглаживала меня, почти царапая. », PZ, *ibid.*

L'expression « victime sacrificielle » renvoie davantage à un univers mythique, mais l'attitude douceuse, menaçante, et la main griffue sont celles d'un sorcier. Le narrateur poursuit : « Les vieillards se tenaient au-dessus de mon lit blanchoyant dans le noir, l'instant cassé en deux à l'image de cette pomme exhibait son cœur<sup>828</sup>. » La lumière qui émane du lit dans le souvenir du narrateur serait celle de l'innocence de l'enfant ; c'est ce que permet de traduire la langue russe en formant un participe présent sur la base d'un adjectif de couleur : « *belejušij* ». La traduction française, forcée de trouver un équivalent, en devient quelque peu surréaliste avec le participe « blanchoyant », ce qui correspond bien à l'atmosphère de cette scène. Le narrateur se compare à un « pépin » : la référence à la pomme fait surgir chez le lecteur toutes sortes d'associations avec des contes traditionnels, ce fruit étant à la fois le symbole de l'innocence et le fruit du danger. Le fait qu'il s'agisse d'une scène d'« ensorcellement » est de plus en plus explicite. La scène s'ouvre sur une forme de sortilège : « Et le plus terrifiant était qu'ils ne faisaient que parler. Leurs paroles étaient autant de formules magiques<sup>829</sup> ». Elle s'achève sur la marque imprimée dans l'âme du petit garçon : « la main continuait de me caresser le front, et je sentais un sceau invisible me marquer<sup>830</sup> ». Des années plus tard, c'est une malédiction en bonne et due forme que prononce le collègue Semion Vikentievitch à l'encontre du narrateur, lorsqu'il promet de le souiller<sup>831</sup>. De plus, le narrateur revient obsessionnellement sur les pouvoirs dont l'Autre Grand-Père semble doté. Après avoir vu la photographie sur laquelle le directeur du camp a creusé la première pelletée de terre symbolique du chantier, le narrateur y rapporte tout ce qu'il voit de la carrière :

Tout ce que j'avais vu [me renvoyait] le sentiment précis que le monde d'ici avait été créé par l'Autre Grand-Père, qu'il avait touché la terre de sa pelle et la terre avait répondu en s'ouvrant et que, désormais, il n'y avait plus moyen de la refermer, de combler cette béance<sup>832</sup>.

---

<sup>828</sup> LO, *ibid.* « старики стояли над открытой, белеющей в темноте постелью, мгновение было разломлено, как то яблоко, до самой сердцевины. », PZ, *ibid.*

<sup>829</sup> LO, p. 215. « И тем жутче было, что они ничего не делали, только стояли, разговаривая, и речь их казалась заклинанием », PZ, *ibid.*

<sup>830</sup> LO, *ibid.* « рука все поглаживала меня по лбу, и я чувствовал, как с этим прикосновением ложится на меня незримая мета, печать », PZ, *ibid.*

<sup>831</sup> LO, p. 219 et PZ, s. 199.

<sup>832</sup> LO, p. 220. « все увиденное и перечувствованное вернулось в одном ощущении, что здешний мир порожден Вторым дедом, что он тронул землю штыком лопаты, и земля отозвалась, отверзлась – и теперь ее не сомкнуть, не затворить обратно », PZ, s. 200.

Son aïeul lui apparaît comme un démiurge capable non seulement de détruire la vie, mais aussi de créer le chaos. Par un raccourci symbolique, le narrateur laisse entendre que le seul contact de sa pelle avec la terre a fait surgir la carrière. De la même manière, Adam fait sortir les animaux la mer d'un simple geste de sa baguette dans le *Roman de Renart*, qui reprend un texte apocryphe sur la création du monde. Ici en revanche, c'est le vide qui est créé. La force de l'Autre Grand-Père s'exerce non seulement sur les personnes, par son charisme naturel et son pouvoir de fascination, mais aussi sur les objets, ce dont nous avons déjà parlé : « Il était le seul des adultes à avoir un pouvoir sur les choses; entre lui et l'objet, il y avait une relation de pouvoir et non de possession ou de propriété<sup>833</sup> ». Après sa transfusion, le narrateur se sent possédé physiquement par le vieil homme, comme si ce dernier lui avait transmis sa nature de loup-garou, au point que la seule manière de s'en sortir consiste à s'anéantir :

Je sentis le sang de l'Autre Grand-Père circuler dans mes veines, des poils drus me pousser, mes ongles devenir trop durs. J'avais envie de nettoyer mes os de la chair, de vider mon corps de son sang, de purifier ma moelle épinière<sup>834</sup>.

Le narrateur se rappelle alors comment une vieille paysanne fâchée contre lui l'avait interpellé des années plus tôt : « Ouh, un loup-garou<sup>835</sup> ! » (*U, oboroten'!*). Le loup-garou est un être double et maléfisant, tout comme le bestiaire maléfique associé au vieil homme dans l'esprit du narrateur.

À l'instar d'un devin qui entend ce qui est inaccessible au reste des mortels, le vieillard jouit d'une sensibilité exacerbée : « il n'entendait pas seulement les mots, mais aussi leur manière de s'entrechoquer de front ou de biais, de se manquer, de se perdre dans l'air ou, au contraire, de le faire vibrer<sup>836</sup>. » Lorsque le vieil homme tue le chien noir d'un coup de bâton, le narrateur remarque : « Du sang coulait à flot de ma jambe transpercée, et l'Autre Grand-Père en écoutait attentivement le bruit<sup>837</sup> », comme une

---

<sup>833</sup> LO, p. 47. « Он единственный из всех взрослых действительно владел вещами; между ним и вещью устанавливались отношения именно власти, а не обладания или собственности. », PZ, s. 42.

<sup>834</sup> LO, p. 126. « Я снова ощутил, как во мне обращается кровь Второго деда, как растет короткий звериный волос, растут слишком твердые ногти; мне хотелось соскоблить мясо с костей, вылить кровь, вычистить костный мозг. », PZ, s. 113.

<sup>835</sup> LO, *ibid.* et PZ, s. 114.

<sup>836</sup> LO, p. 36. « он, вероятно, слышал не только слова, но и то, как они сталкиваются, в лоб или по касательной, разминаются, поглощаются атмосферой или, наоборот, заставляют ее резонировать », PZ, s. 31.

<sup>837</sup> LO, p. 79. « из распоротой ноги булькая выхлестывала кровь, и Второй дед внимательно слушал этот звук. », PZ, s. 70.

créature familière de la mort et prenant plaisir à la côtoyer.

La référence au conte sert à cristalliser certains aspects de l'Autre Grand-Père, comme son mystère et sa cruauté insidieuse, tout en éclairant l'innocence du narrateur. Toutefois, le narrateur en pose lui-même les limites lorsqu'il précise que l'Autre Grand-Père n'a rien d'exceptionnel. Il n'est que le produit banal de son époque. Ni petit, ni grand, ni nain, ni géant, c'est « un homme qui incarnait l'idée d'un immense mal et dont on ne pouvait dire qu'il fut lui-même grand, qu'il eût de l'envergure dans le mal<sup>838</sup>. » Le narrateur nuance cette vision de conte et prend donc de la distance par rapport à son ressenti d'enfant : « Sous les verres grossissants de l'angoisse sa silhouette avait enflé, entourée d'une terrible lueur démoniaque<sup>839</sup>. » Il opère un renversement rhétorique : partant de son imagination enfantine qui perçoit spontanément l'Autre Grand-Père comme un sorcier, il se distancie ensuite de cette vision dont il souligne les inexactitudes, puis la récupère au second degré avec son recul d'adulte, jugeant manifestement qu'elle décrit mieux la nature ambiguë de ce personnage. En effet, c'est précisément dans le caractère dissimulé, latent et non spectaculaire de cette violence que l'Autre Grand-Père est démoniaque : « la véritable horreur se logeait [...] dans l'anonymat de son existence<sup>840</sup> ». Le narrateur insiste sur le fait que l'Autre Grand-Père est parfaitement représentatif de son époque.

Lorsque le narrateur rencontre le graveur de tombes, celui-ci raconte l'histoire du fils de l'Autre Grand-Père dans un récit qui présente toutes les caractéristiques du conte. Le petit garçon se voit offrir un sifflet en forme d'oiseau par un détenu du camp, un sculpteur qui a perdu la raison. L'enfant, fasciné par le chant d'oiseau, siffle dedans toute la journée, « cherchant à s'hypnotiser lui-même<sup>841</sup> » si bien qu'il en est comme « envoûté ». Le narrateur fait une référence explicite à un conte populaire, celui du joueur de flûte de Hamelin. Exaspéré par l'état étrange de son fils, l'Autre Grand-Père confisque le sifflet et envoie le sculpteur à l'abattage du bois, ce qui revient à le condamner à mort. L'enfant dépérit, devient anémique, dépressif et triste à en mourir. Finalement, il fait une chute fatale dans la carrière de son père. L'objet magique,

---

<sup>838</sup> LO, p. 115. « [человек], за которым ощущалось большое зло, но про которого никак нельзя было сказать, что он сам велик или хотя бы масштабен в этом зле. », PZ, s. 103.

<sup>839</sup> *Ibid.* « страх, оптические линзы страха, – они возвращали фигуру Второго деда, придавали ей демоническое жутковатое свечение. », *ibid.*

<sup>840</sup> *Ibid.* « настоящая жуть была [...] в анонимности существования », *ibid.*

<sup>841</sup> LO, p. 244. « будто сам себя завораживал », PZ, s. 222.

l'exploration des rapports père-fils, la cruauté de l'issue, tous ces éléments sont des ingrédients du conte.

À mesure que le récit avance, le narrateur semble de plus en plus s'enfoncer dans un conte. La fin du roman est particulièrement riche à cet égard. Le narrateur se remémore une étrange nuit d'automne où il s'était perdu dans les marécages. Il décrit son impression de « tourner en rond, égaré par quelque sorcière<sup>842</sup> » parmi les amanites tue-mouches, dans les effluves de pourriture. Il aperçoit alors une femme énigmatique qui monte la garde et s'interroge sur son passé. Elle l'invite dans sa guérite et lui montre un tonneau plein de pommes :

Dans le tonneau macéraient des pommes d'un jaune lunaire, argenté. Leur peau ridée comme celle d'un nourrisson les faisait ressembler à des planètes nouvelles. Je reculai : le tonneau dégageait une faible lumière, la lueur du lointain été<sup>843</sup>.

Le narrateur comprend alors que la femme est bien plus âgée qu'il ne l'avait cru :

Le matin avait éclos, et je me sentis à cet instant dans la peau d'un voyageur échoué par hasard chez une déesse anachorète en charge de ces planètes qu'elle gardait loin des hommes. Pour peu qu'elle m'offrît une de ces pommes, je me serais métamorphosé<sup>844</sup>.

Dans cet extrait se recoupent différents topoï de contes. Il y a d'abord confusion entre les temps : les pommes sont « ridées » (*smorshhennoj kozhicej*) et en même temps, « nouvelles » (*novorozhdennye*), « comme celles d'un nourrisson » (*mladencheski*). Il en émane une lumière surnaturelle, elles tiennent à la fois de la lune et du soleil. L'ouverture du tonneau se présente comme une scène d'initiation pour le narrateur, qui comprend qu'il y a là un secret à découvrir. Le spectre de la métamorphose touche la gardienne, qui de jeune fille se transforme en vieille femme, du moins est-ce l'impression du narrateur. Ce passage reprend, en l'inversant, le thème traditionnel de la *loathly lady* (la dame répugnante), vieille femme hideuse transformée en jeune beauté

---

<sup>842</sup> LO, p. 294. « казалось, что я иду нескончаемыми “ведьмиными кругами” », p. 266. Le texte russe parle de « ronds de sorcière », expression désignant une colonie de champignons alignés en une formation plus ou moins circulaire.

<sup>843</sup> LO, p. 295. « В бочке лежали серебристой, лунной желтизны моченые яблоки, своей младенчески сморщенной кожицей похожие на новорожденные планеты; я отступил – от кадушки с яблоками исходил неяркий свет, сияние давно минувшего лета », PZ, s. 267.

<sup>844</sup> *Ibid.* « утро – утро наступило, и мне на миг показалось, что я – путник, случайно попавший на ночлег к отшельнице-богине, пестующей эти яблоки-планеты, хранящей их вдали от людей, и если она подарит мне одно из яблок, я стану кем-то, кем не был и не думал быть. », *ibid.*



par un baiser d'amour. Ce personnage fréquemment mis en scène dans la littérature médiévale est récurrent dans la mythologie celtique irlandaise et dans la légende arthurienne, ainsi que dans la mythologie nordique<sup>845</sup>. La métamorphose affecte aussi le narrateur mais de manière moins claire, puisque le texte russe « *ja stanu kem-to, kem ne byl i ne dumal byt'* », littéralement : « je deviendrai quelqu'un que je n'étais pas et que je ne pensais pas devenir », est traduit par le terme de « métamorphose » qui indique une transformation physique, alors que le texte original pourrait indiquer une évolution intérieure.

Le franchissement de la porte du camp, selon Luba Jurgenson, « est vécu soit comme l'éviction du prisonnier hors de l'espace du monde, soit comme son engloutissement par un espace irréel<sup>846</sup> ». Les références aux contes permettent de traduire en des termes accessibles une expérience aux marges du réel et de l'imaginable. Pour Lebedev, le conte permet d'inscrire l'histoire concentrationnaire dans la continuité de la culture pour « faire mémoire » des répressions. Dans les témoignages comme dans le récit postmémoriel, l'exploration de cet autre monde passe par l'image structurante de l'enfer.

## 2. Enfer : descente et remontée

L'expérience concentrationnaire, qui touche aux limites de l'humanité et de la vie, est comparée par les écrivains à l'enfer<sup>847</sup>. Pour les détenus, une dimension mythologique ou biblique dans la perception du camp s'impose pratiquement d'elle-même : le camp est décrit comme soit comme l'enfer sur terre, soit comme une porte ou un passage intermédiaire vers le monde des morts. Luba Jurgenson a montré comment ce topos a été réinvesti par les témoignages sur les camps, et nous exposerons

---

<sup>845</sup> L'exemple le plus connu est celui du conte de Geoffrey Chaucer, « Le Conte de la bourgeoise de Bath » (« The Wife of Bath's Tale »), tiré des *Contes de Canterbury* publiés au XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>846</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 167.

<sup>847</sup> G. Minois, *Histoire de l'enfer*, Paris, PUF, 1994, p. 5. Le mot « enfer », du latin *infernus* « lieu d'en bas », désigne étymologiquement le lieu le plus bas du séjour des morts où les âmes méchantes sont éternellement tourmentées. La forme plurielle *infernus* apparaît en latin dès le premier siècle avant Jésus-Christ et désigne les enfers païens, c'est-à-dire le séjour des morts. Les traits classiques du monde infernal d'abord été fixés en Grèce, sous une forme poétique imagée : les Enfers désignent à l'origine le royaume des morts où vont toutes les âmes après le passage terrestre. Cette image a ensuite fait l'objet d'une réflexion philosophique sur le mal et son châtement

ici la manière dont il est renouvelé par Lebedev<sup>848</sup>.

Les rescapés ont tous associé le camp à l'enfer dans leurs témoignages. La référence à l'enfer de la *Divine Comédie* de Dante parcourt les écrits des survivants. La référence à l'enfer dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle a été préparée par le poète Ossip Mandelstam, qui a péri dans un camp de transit en direction de la Kolyma et qui a écrit *Entretien sur Dante*<sup>849</sup> entre 1930 et 1933 : Chalamov marche dans ses pas. Les titres choisis par les auteurs français témoignent de la présence de cette image : *Une Française dans l'enfer du Goulag* de Francine Mores ; *Onze ans au Paradis* de Jean Nicolas, par antiphrase ; le chapitre « *Retour aux enfers* » d'Andrée Sentaurens, pour ne citer que ceux-là. David Rousset explique à la fin de *L'Univers concentrationnaire* : « Je ne sais rien qui puisse rendre, avec une égale intensité, plastiquement, la vie intime des concentrationnaires, que la Porte d'Enfer et les personnages qui en sont issus<sup>850</sup>. » L'image de l'enfer a donc une nécessité à la fois sémantique et esthétique<sup>851</sup>. Luba Jurgenson souligne en effet que pour les rescapés, « L'enfer vrai semble moins réel que celui de Dante<sup>852</sup> » : le camp est un monde où la métaphore devient réalité. L'enfer du camp est donc, poursuit la chercheuse, « une métaphore de la métaphore ».

L'auteur des *Récits* emploie cette image à quelques moments précis de sa vie au camp mais de manière ambivalente. Bien que l'enfer renvoie traditionnellement aux flammes éternelles, le terme d'enfer est bien le plus exact pour définir les températures glaciales de la plupart des camps, notamment ceux de la Kolyma. Selon Luba Jurgenson, Chalamov a dû être attentif au fait que dans L'Enfer de Dante, le plus terrible des cercles

---

<sup>848</sup> L. Jurgenson, « Les portes de l'enfer », *L'Expérience concentrationnaire, op. cit.*, p. 160-178.

<sup>849</sup> O. Mandelstam, *Entretien sur Dante* précédé de *La Pelisse*, traduit du russe par Jean-Claude Schneider avec la collaboration de Vera Linhartova, préface de Florian Rodari, Genève, Éditions La Dogana, 2012.

<sup>850</sup> D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire, op. cit.*, p. 70.

<sup>851</sup> Cette association intuitive du camp à l'enfer par les détenus, liée à leur expérience, peut aussi se justifier sur un plan plus large. Chez Platon, l'enfer est décrit comme un lieu de peine qui sert à consolider le pouvoir politique temporel de la cité, or les camps soviétiques et nazis ont pour fonction de « purifier » la société des éléments indésirables. Une description concrète des punitions corporelles, introduisant la violence dans la conception de l'enfer, est présentée dans *La République*. D'autre part, les camps soviétiques, à la différence des camps nazis, avaient officiellement une fonction de rééducation des criminels. Or, l'enfer est le lieu dans lequel le pécheur se lave de ses fautes selon les enseignements d'Origène, théologien chrétien du III<sup>e</sup> siècle. Enfin, beaucoup de détenus vivaient avec la certitude de devoir purger encore de dix à vingt-cinq ans de peine et succombaient le plus souvent au camp, incarnant l'idée de châtement éternel introduite plus tardivement par Thomas d'Aquin. Cependant, à la différence du camp, l'enfer est un espace éthique dans la mesure où il implique une idée de justice. Les prisonniers soviétiques étaient envoyés dans l'enfer contemporain des camps sans jugement ou à la suite d'une parodie de jugement, alors que selon la conception chrétienne, les âmes sont évaluées lors du Jugement dernier. Les neuf cercles concentriques explorés par le héros de Dante Alighieri correspondent à un châtement adapté à la peine commise.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 167.

est de glace et non de feu<sup>853</sup>. Certains détails physiologiques relevés par Dante (comme le gel des larmes sur les yeux) correspondent à l'expérience de Chalamov. Dante a donc exprimé des choses qui se révèlent vraies à propos du camp. Andreïev doit décharger des wagons par moins soixante degrés : « Il faisait un froid atroce, le moindre souffle de vent suffisait pour transformer la nuit en enfer<sup>854</sup>. » La région de la Kolyma devient un lieu d'exécution à partir de 1937 : « de paradis terrestre, la Kolyma devait se transformer à notre arrivée en enfer terrestre<sup>855</sup> ». Le récit « Débarcadère de l'enfer », à part son titre, ne comporte pas le mot « enfer » mais une description du paysage de Magadane. Le narrateur détourne les yeux et comprend que les détenus ont été amenés ici pour mourir<sup>856</sup>. Le paysage, étrangement calme, évoque plutôt les limbes. Le récit « Douleur » raconte l'histoire de Chelgounov, un « crevard » passionné de littérature qui, au début du récit, se trouve dans un camp de transit à Vladivostok, « d'où personne ne revient » :

Chelgounov y était déjà allé l'année précédente ; il avait séjourné dans une vallée de la mort, à l'hôpital où il avait attendu son renvoi sur le continent : on n'avait pas voulu de ce squelette pour les gisements<sup>857</sup>.

Ce détenu est allé dans la « vallée de la mort » (*doline smerti*) ; il n'est plus un corps mais un squelette : il est donc, en un sens, déjà « mort ». Il se met ensuite à fréquenter le monde de la pègre, « édite » des romans en échange de nourriture et de la possibilité d'écrire des lettres. Après une machination, les truands le rendent responsable de la mort de sa femme ; lui qui était dans la « neuvième baraque », il se retrouve « au neuvième cercle de l'enfer<sup>858</sup> » (*v devjatom krugu ada*) : l'image dantesque est récupérée<sup>859</sup>. Pourtant, Chalamov rectifie la vision de l'enfer héritée de Dante et Homère. À travers l'histoire de Tamarine, un détenu qui rêvait de cultiver des roses, il

<sup>853</sup> Ce parallèle est développé dans L. Jurgenson, « La forêt obscure », in *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 195-208.

<sup>854</sup> RDK, « Juin », p. 728. « холод страшный, и даже ничтожный ветер превращал ночь в ад. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 556.

<sup>855</sup> RDK, « Liocha Tchékanov », p. 1299. « из земного рая Колыма должна была к нашему приезду превратиться в земной ад. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 325.

<sup>856</sup> Pour l'analyse de cette scène, voir l'article de L. Jurgenson, « L'oeil comme outil de l'incertitude », *Revue des Deux Mondes*, « Spécial Russie », mars 2005, p. 127.

<sup>857</sup> RDK, « Douleur », p. 1081. « За морем, откуда не возвращался никто, Шелгунов уже побывал в прошлом году в прибольничной долине смерти и дождался обратной отправки на материк – на золото шелгуновские кости не брали. *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 167.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 1089 et *ibid.*, s. 172.

<sup>859</sup> Cette image est davantage exploitée dans les poèmes de Chalamov. Voir « Rasskaz o Dante » [Récit sur Dante], « Instrument » [Instrument], « Zdes' vybiraût mertvecov » [Ici on choisit les morts], « Puškinskij val's dlâ škol'nikov » [Valse de Puškin pour les écoliers], « Ja otstupal iz gorodov » [Je me suis éloigné des villes].

engage un dialogue avec Dante : « Qui sait pourquoi Dante a choisi Virgile pour l'accompagner en enfer ? [...] Le poète des joies bucoliques est-il un bon compagnon pour l'enfer<sup>860</sup> ? » Chalamov sait d'expérience que l'enfer ne se limite pas aux neuf cercles concentriques explorés :

Mais du temps d'Homère, le monde criminel souterrain n'existait pas, il n'y avait pas de camps de concentration. En comparaison, le monde souterrain de Pluton ressemble au paradis, au ciel. Or, notre univers à nous, celui du camp, n'est qu'un étage plus bas que celui de Pluton ; les hommes montent au ciel, même en partant d'aussi bas, et les dieux descendent parfois, ils prennent l'escalier qui descend, qui s'enfonce plus bas que l'enfer<sup>861</sup>.

Cette explication est parcourue par des images de la verticalité, l'axe de l'enfer : « *etažom niže* » (un étage plus bas), « *podnimajutsja* » (montent), « *opuskajutsja* » (descendent), « *niže ada* » (plus bas que l'enfer). À la Kolyma, l'enfer ne se compte pas en degrés, puisque le pire est toujours possible :

L'aide-médecin expédierait Krist en enfer... Krist ne savait pas le nom de cet enfer où il risquait d'échouer ; qu'est-ce qui pouvait être pire que tout ce qu'il avait déjà connu ? Mais Krist ne doutait pas qu'il existe de tels endroits<sup>862</sup>.

C'est là une des limites de la comparaison. Chalamov, sans toutefois l'éliminer totalement, se distancie de ce topos. Son utilisation des termes « *ad* » (enfer) et « *adskij* » (infernale) dans sa prose est relativement parcimonieuse par rapport aux autres auteurs des camps<sup>863</sup>. Soljenitsyne, avec le titre *Le Premier Cercle*, fait une référence explicite à l'Enfer de Dante, bien qu'il n'y parle pas directement du camp mais d'une *charachka* (laboratoire soviétique appartenant au Goulag). Georges Nivat le commente ainsi :

Ce n'est plus ici l'enfer allégorique de Dante : tout est bien réel, vérifié par l'entrecroisement des destins et des témoignages. Et encore n'est-ce que le

---

<sup>860</sup> RDK, « Khan-Guireï », p. 1185. « Вергилий почему-то выбран Данте в проводники сквозь ад. Хороший это или плохой символ? Поэт сельских радостей – надежный ли проводник по аду? », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 241.

<sup>861</sup> RDK, « L'examen », p. 1116. « Но в гомеровские времена не было уголовного подземного мира, мира концлагерей. Подземелье Плутона кажется раем, небом по сравнению с этим миром. Но и этот наш мир – только этажом ниже Плутона; люди поднимаются и оттуда на небеса, и боги иногда опускаются, сходят по лестнице – ниже ада. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 190.

<sup>862</sup> RDK, « À l'hôpital », p. 719. « Для Криста это было смертью – завтра все разоблачится. Фельдшер загонит Криста в какой-нибудь ад. Крист не знал, как называется этот ад, куда он может попасть, что будет хуже того, что Крист уже видел. Но Крист не сомневался, что такие места, где еще хуже, – есть. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 549.

<sup>863</sup> Les 1 500 pages des *Récits de la Kolyma* ne comportent que 25 occurrences du mot « enfer ».

premier des Cercles. [...] Comme le grand cycle de Dante, les cercles de Soljénitsyne ont une issue, leur architecture n'est pas celle du hasard. C'est celle du Symbole<sup>864</sup>.

Dans le témoignage d'Andrée Sentaurens, qui n'a pas la richesse d'œuvres littéraires telles que celles de Chalamov et Soljenitsyne, l'enfer est une référence quelque peu systématique qui fonctionne alternativement comme un synonyme de la prison, du camp ou de la Russie soviétique<sup>865</sup>. L'enfer concret de cette Française ayant travaillé comme infirmière dans des « maisons d'enfants » de camps est le spectacle des nourrissons qui meurent par dizaines faute de soins et de nourriture. Pour cette femme, le terme « enfer » est la solution considérée comme la plus efficace, la plus frappante, pour traduire toute l'horreur son expérience. Luba Jurgenson souligne un paradoxe : le mot « enfer », qui véhicule pourtant tant de significations effrayantes, a une « portée rassurante » à la fois pour l'auteur et pour le lecteur, car il s'enracine dans les profondeurs de l'histoire des représentations poétiques et religieuses de la mort. Alors que l'événement concentrationnaire est vécu comme un trou dans l'histoire, la métaphore de l'enfer suggère malgré tout que le lecteur se trouve dans le domaine du reconnaissable. Dans le mot « enfer », « l'idée et l'imaginaire, nourris à de très vieilles sources rituelles et mythiques, se rejoignent pour représenter la capacité même à figurer le réel [...]. La référence au camp convertit le non-représentable en du représentable<sup>866</sup> ». Un espace commun apparaît donc entre l'auteur et le lecteur<sup>867</sup>.

C'est en tant que lecteur de Chalamov et Soljenitsyne que Lebedev a connu « l'enfer du camp ». Le narrateur de *La Limite de l'oubli* cherche à redonner à cette expression une compréhension intellectuelle et émotionnelle qui corresponde aussi à son expérience. Il arrive sur les lieux du camp « après » l'enfer. Dans le roman, le seuil de l'enfer est le bord de la carrière construite par les détenus du camp dirigé par l'Autre

---

<sup>864</sup> G. Nivat, « Essai sur la symbolique de Soljénitsyne », in Michel Aucouturier, Georges Nivat, *Soljénitsyne*, Cahier de l'Herne, n° 16, Paris, 1971.

<sup>865</sup> A. Sentaurens, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, *op. cit.* L'un des premiers contacts directs avec l'enfer soviétique a lieu en prison, dans les dédales de la Loubianka : « j'étais déjà en enfer où je subissais un châtement qui consisterait à avancer durant l'éternité le long de couloirs qui ne mèneraient nulle part », p. 78 ; « il me semblait impossible d'admettre que je pourrais un jour quitter cet enfer qui me tenait depuis vingt-six ans... », « Est-il vraiment possible que je puisse espérer échapper à cet enfer où je vis depuis si longtemps ? », p. 343.

<sup>866</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>867</sup> C'est peut-être parce qu'il sentait cette dimension « rassurante », familière car culturelle du mot « enfer » que Chalamov ne l'utilise pas une seule fois dans son cycle *Essais sur le monde du crime*, où est décrit un univers de truands qui n'a rien d'humain : la quintessence du camp.

Grand-Père : un « trou infernal dans la terre<sup>868</sup> ». La description fournie de ce trou, de ce vide, est le lieu d'une réflexion métagoétique :

Tu te tenais devant la carrière en te disant que l'enfer avait la même apparence. Mais l'image de l'enfer, de ses cercles appartient à la culture. Par la culture tu échappais à ce qui n'aurait guère pu être décrit dans la langue littéraire, parce que la carrière était justement une anti-image, la négation de la figuration en tant que telle<sup>869</sup>.

Dans ces propos, le narrateur prend acte de son association spontanée et inconsciente entre la carrière et l'enfer. Il souligne, comme Chalamov, les limites de ce rapprochement « facile » qui permet d'échapper à la réalité et que la langue littéraire est impuissante à restituer. La carrière est une « anti-image » (*anti-obraz*), une « négation de la figuration » (*otricanie obraznosti*), c'est pourquoi elle ne peut être représentée. L'enfer est un lieu qui peut être représenté : il a une forme, celle d'un entonnoir, et une fonction qui lui donne sa place dans la culture. La représentation du camp, en revanche, est problématique : le Goulag est un « archipel » qui s'étend sur un continent entier et qui excède ses propres limites ; ses traces physiques sont en voie d'effacement, sa place dans la culture russe contemporaine est contradictoire. Enfin, il se laisse difficilement penser puisque sa fonction officielle de redressement dissimule sa véritable fonction d'anéantissement. Comme l'écrit Luba Jurgenson :

Je ne peux penser ce qui est informe. Lorsque je pense la mort, je pense “cadavre” (un objet), “disparition” (état du monde sans le défunt), “manque” (douleur) : je la pense à partir des formes qui existent. Il ne peut y avoir de trou dans le réel. Or, la place ontologique du camp serait précisément un tel trou. Les camps sont des espaces créés pour engendrer du non-être<sup>870</sup>.

Concernant les textes issus de la littérature concentrationnaire qu'elle étudie, Luba Jurgenson écrit qu'ils peuvent être lus « comme des tentatives de balisage d'un espace sans cesse menacé de devenir un nulle part<sup>871</sup> ».

L'image du trou, fortement présente chez Lebedev, est la plus à même de réconcilier les deux visions de l'enfer qui se font concurrence, comme lieu souterrain et

---

<sup>868</sup> LO, p. 202. « А здесь была адова дыра в земле, и были побитые обвалом калеки », PZ, s. 184.

<sup>869</sup> LO, p. 190. « Ты стоял у края карьера и говорил себе, что так выглядит ад; но образ ада, кругов преисподней – витков карьерной дороги – принадлежал культуре; ты спасался ею от того, что едва ли могло быть описано на художественном языке, потому что карьер как раз представлял собой анти-образ, отрицание образности как таковой. », PZ, s. 172.

<sup>870</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 174.

<sup>871</sup> *Ibid.*

comme non-lieu<sup>872</sup>. Tout le roman est traversé par les motifs du trou, de la béance, du creux et de la caverne, comme la phobie d'un monde souterrain qui se rappellerait au narrateur de manière tantôt consciente, tantôt inconsciente.

Le trou, c'est l'absence. Le narrateur écrit, à propos d'un rêve marqué par la disparition des choses et la mort des êtres : « [L'absence des parents] signifie qu'il y a au sein du monde un trou dans lequel les gens s'engloutissent et qu'on risque d'y tomber soi-même<sup>873</sup>. » Le narrateur raconte comment, dans la toundra déserte, il aperçoit des terriers près desquels gisent des morceaux de squelettes humains : « Les trous de renard plongeaient dans la terre ramollie d'une tombe de camp<sup>874</sup> ». Le noir des tanières est comme une maladie que le narrateur aurait contractée : « Je marchais, nous étions en plein jour, mais au fond de moi régnait l'obscurité d'une tanière de renard<sup>875</sup>. » Traversant des espaces post-goulaguiens en décomposition, il note : « ici c'est l'espace lui-même qui semblait se désagréger, se creuser de cavernes<sup>876</sup> ». Ainsi, l'image du trou le poursuit partout. Pour organiser toute cette matière à propos de la non-matière, nous pouvons distinguer trois « trous métaphysiques » qui emmènent le narrateur vers une compréhension plus poussée de la situation de son histoire et de sa mémoire.

Le premier trou, c'est la carrière, symbole du travail d'esclaves des détenus. Ses dimensions inhumaines frappent l'œil du narrateur :

---

<sup>872</sup> L'obsession du trou est liée à la vision de monstres. Dans le rêve hallucinatoire de la fin du roman de Lebedev se dessine une phobie de l'engloutissement : « L'obscurité était une gueule géante, sans corps, à l'intérieur de laquelle d'autres, plus petites, se multipliaient, et ce qui m'avait semblé d'abord une chair de mollusque était en fait cette silencieuse et frémissante dévoration, l'intérieur de mille gosiers. », LO, p. 303. « темнота была словно чудовищная пасть без тела, состоящая из пастей поменьше, и то, что мне казалось сначала плотью моллюска, было беззвучно пульсирующей плотью зева, нутром тысячи глоток. », PZ, s. 275.

L'obscurité emprunte les traits d'une créature vorace à plusieurs têtes : Cerbère des Enfers ou hydre de l'Herne. Cette vision du narrateur rappelle les représentations médiévales du diable à trois gueules décrites par Dante dans le chant XXXIV de L'Enfer. De même, la Flaque Reine des premières pages du roman est décrite comme une gueule qui aspire tout ce qui l'entoure. Enfin, en rêve, le narrateur voit l'arrestation massive des passagers d'un train et le sac en toile des soldats d'escorte qui confisquent les objets de valeur : « Les montres tombaient dedans, la gueule obscure du sac engloutissaient les jours de vie qu'elles mesuraient », LO, p. 139. « Часы падали в мешок, и дни жизни, которые они отмеряли, исчезали в темном зеве. », PZ, s. 125.

La peur de l'engloutissement est associée, chez Lebedev, à un fantasme de la dévoration : le narrateur craint de se perdre, de se laisser absorber par l'horreur qu'il découvre. Derrière la peur de se perdre soi se manifeste aussi la conscience d'être au bord du gouffre de la mémoire et de l'histoire.

<sup>873</sup> LO, p. 146. « [Отсутствие матери и отца] означает, что в мире есть дыра, где люди пропадают – и ты можешь так же пропасть. », PZ, s. 132.

<sup>874</sup> LO, p. 270. « Лисьи норы уходили в размягченную землю лагерной могилы », PZ, s. 246.

<sup>875</sup> LO, p. 271. « я шел, вокруг светло царил день, но внутри у меня была темнота лисьей норы », PZ, *ibid.*

<sup>876</sup> LO, p. 225. « здесь, казалось, распадается, полнится кавернами само пространство. », PZ, s. 204.

Ma conscience refusa de reconnaître une œuvre humaine dans ce trou de cinq cents mètres de profondeur [...]. Ce trou gigantesque, ces camions immenses, présentaient une sorte de manifeste non verbal plein de défi, un symbole pesant<sup>877</sup>.

Cette image est paradoxale puisque le trou prend toute la place, et tout ce qui est lié à la carrière est massif et démesuré : « cinq cents mètres de profondeur » (*pjatisotmetrovoj glubiny*), « gigantesque » (*gigantskoj*), « immenses » (*gromadnyh*), et même « pesant » (*gruznyj*). Ce trou, en effet, ne se contente pas d'être un trou, mais il comporte un danger essentiel : « Elle était béance. On dit : “une plaie béante”. Si l'on fait abstraction des détails physiques, ce n'est pas un contour ni une forme qui nous apparaissent, mais l'intrusion d'une informité destructrice<sup>878</sup>. » Le trou est destructeur, il appelle à lui la matière et demande à se développer<sup>879</sup>. La carrière est active, elle engloutit le vivant. En outre, l'acte de création de la carrière est un geste irréversible :

« Tout ce que j'avais vu [me renvoyait] le sentiment précis que le monde d'ici avait été créé par l'Autre Grand-Père, qu'il avait touché la terre de sa pelle et la terre avait répondu en s'ouvrant et que, désormais, il n'y avait plus moyen de la refermer, de combler cette béance<sup>880</sup>. »

Ce trou sans fin, comme le souligne Luba Jurgenson dans l'entretien<sup>881</sup>, rappelle celui du roman *Le Chantier* d'Andreï Platonov, écrivain contemporain des grands travaux de la période stalinienne : ses personnages, rêvant de construire le communisme, creusent interminablement les fondations de la « maison de tous les prolétaires ». C'est la même absurdité du chantier infini, gigantesque, aspirant la force et la vie des hommes.

---

<sup>877</sup> LO, p. 187. « Мое сознание отказывалось признать человеческим творением эту пятисотметровой глубины дыру в земле [...]. В гигантской яме, в громадных грузовиках был какой-то вызывающий, но не артикулированный манифест, некий грузный символ », PZ, s. 169.

<sup>878</sup> LO, p. 190. « Он был – зияние; говорят – зияющая рана, и если отрешиться от подробностей плоти, можно увидеть в ране не очертания, не форму, а именно вторжение разрушительной бесформенности. », PZ, s. 172.

<sup>879</sup> Le substantif « béance », en russe « *ziânie* », qui apparaît en italique dans le texte original comme pour souligner l'étonnement du narrateur, comporte un hiatus « i / a » qui fait coïncider la sémantique et la phonétique puisque la bouche s'ouvre grand. Le verbe « *ziât'* » signifie d'ailleurs « bailler », verbe aussi lié étymologiquement, en français, à l'adjectif « béant ». Le mot « *ziânie* » est séparé du verbe par un tiret cadratin : « *On byl – ziânie* », ce que la traduction française rend en omettant l'article indéfini : « Elle était béance. » Par ce moyen, la carrière semble excéder sa propre démesure : l'espace qu'elle occupe ne se laisse pas enfermer ni dans la typographie, ni dans la syntaxe.

<sup>880</sup> LO, p. 220. « все увиденное и перечувствованное вернулось в одном ощущении, что здешний мир порожден Вторым дедом, что он тронул землю штыком лопаты, и земля отозвалась, отверзлась – и теперь ее не сомкнуть, не затворить обратно », PZ, s. 200.

<sup>881</sup> Voir entretien avec Luba Jurgenson, annexe, art. cit.



Le second trou métaphysique est en fait comblé : c'est la fosse commune qui se trouve sur l'île des détenus. Le narrateur en comprend la signification avant même de savoir de quoi il s'agit. Avançant pas à pas, il comprend que c'est là ce qu'il cherchait :

Ce trou au milieu du terrain plat était le but de mon voyage. C'était l'unique repère, l'unique ouverture que cette terre flottante n'avait pas réussi à refermer, à aplanir, et il m'appelait dangereusement, terriblement<sup>882</sup>.

Le narrateur se sent en danger comme s'il était une matière céleste sur le point d'être happée par un trou noir. C'est effectivement ce qui se produit, le narrateur est aspiré par le vide, attiré par le chaos :

L'entonnoir m'aspirait tel un spasme qui n'en finissait plus. [...] Sa petitesse était celle, dangereuse, d'une gueule qui grandit après chaque morceau avalé jusqu'à occuper la moitié du monde et dévorer l'autre moitié<sup>883</sup>.

Dynamique, le trou est d'abord comparé à un « spasme de gorge » (*gorlovoj spazm*), comme un sanglot violent, avant de devenir un monstre de l'Apocalypse, vorace comme une hydre. Puis le narrateur tombe dans la fosse, sur les cadavres d'humains et d'animaux.

Cette chute donne lieu au troisième trou métaphysique qui traverse l'ensemble du récit : l'oubli de l'histoire, la perte de mémoire. Le narrateur perd connaissance : « Le jour s'éteignit dans mon corps. Je tombai dans la fosse – dans un trou noir au fond de moi-même<sup>884</sup>. » Le symbolisme psychanalytique est explicite. En plongeant dans ce « trou de mémoire », le narrateur passe de l'autre côté de la limite de l'oubli. Ainsi, l'image du trou fonctionne comme une métonymie de l'enfer, topos fondamental des récits concentrationnaires, mais elle figure aussi le trou formé par le Goulag dans la mémoire collective. Riche de toutes ces significations, la métaphore du trou lui permet de dessiner le contour d'une expérience qui lui échappe.

Le motif de la descente aux enfers exploré par la littérature des camps se rattache aux représentations culturelles de la catabase (descente de l'esprit en enfer) et de

---

<sup>882</sup> LO, p. 297. « В этой промоине посреди плоскотины острова и был весь смысл моего путешествия; она была единственной отметиной, единственным отверстием в плавучей земле, которое эта земля не могла сравнять заподлицо, и она опасно и страшно звала к себе. », PZ, s. 269.

<sup>883</sup> LO, p. 298. « воронка, словно длящийся горловой спазм, втягивала в себя; [...] ее малость была опасной малостью пасти, которая будет увеличиваться с каждой проглоченной долей, пока не вырастет в половину мира и не сожрет вторую половину. », PZ, s. 270.

<sup>884</sup> LO, p. 298. « тогда во всем теле словно угас день; я падал в яму – и падал в темный провал внутри себя », PZ, s. 270-271.

l'anabase (ascension)<sup>885</sup>. Ce sont là les motifs d'une longue tradition de constructions textuelles et iconographiques. La catabase désigne la descente en enfer d'un héros vivant pour prouver sa valeur ou retrouver une personne aimée : c'est un motif traditionnel des épopées incarné par Dante, Ulysse, Hercule, Énée, ou Orphée qui en est la figure la plus emblématique. Certains textes de la tradition orthodoxe (appelés *predanie*) développent le thème du Christ descendant en enfer pour sauver les hommes. Après l'anabase, le héros peut raconter son périple à ceux qui sont restés sur terre. Ces mouvements correspondent à l'expérience des rescapés, qui sont allés en enfer et en sont ressortis pour en faire le récit. Le narrateur de Lebedev reproduit symboliquement ce voyage en remontant aux origines de la mémoire, avant d'en revenir.

Le narrateur désigne son voyage avec l'expression « descente dans le passé<sup>886</sup> » (*spusk v prošloe*), qu'il compte clore en trouvant le cimetière où sont enterrés l'épouse et le fils de l'Autre Grand-Père. Cette rencontre avec les morts, suppose-t-il, signifierait la fin de son périple :

Je descendis [...] avec l'idée que, désormais, je ne ferais que descendre sur les traces d'anciens torrents, sur la mousse crissant sous les pieds, toujours plus bas, plus bas, plus bas<sup>887</sup>.

La traduction élude l'insistante répétition ternaire de l'adjectif « plus bas » (*vниз, вниз, вниз*) au début et à la fin de la phrase russe, reproduisant le rythme d'un train rapide ou d'une cascade<sup>888</sup>. Le narrateur semble reprendre à son compte la formule d'Arthur Rimbaud dans *Une Saison en enfer* : « Je me crois en enfer, donc j'y suis<sup>889</sup> », dont on pourrait même dire qu'elle représente le geste postmémoriel en général. Les motifs qui

---

<sup>885</sup> La catabase peut être rituelle ou spirituelle et dont le but peut être nécromantique (acquisition de savoirs ou de pouvoirs grâce aux morts), chamanique (extase, guérison) ou initiatique (retour à l'origine, arrivée à « l'intérieur »). P. Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, 1983, p. 68.

<sup>886</sup> LO, p. 219. PZ, s. 199.

<sup>887</sup> LO, p. 233. « я пошел из долины вниз, вниз, вниз, по камням, по руслу ручьев, и мне показалось, что теперь предстоит только спуск – по таким же высохшим руслу, хрусткому мху – вниз, вниз, вниз. », PZ, s. 212.

<sup>888</sup> Kirill, le héros du quatrième roman de Lebedev, ressemble beaucoup au narrateur de *La Limite*. Il s'agit cette fois non d'un géologue, mais d'un historien, qui mène son enquête familiale de manière professionnelle. Il parle de son projet de la même manière : « descendre dans l'abîme, dans le passé de ma propre famille », [N.T.]. « спуститься – до самых бездн – в прошлое собственной семьи », *Gus Fritz*, Moskva, Vremja, 2018, s. 76.

<sup>889</sup> Les liens entre le roman de Lebedev et la tradition « orphique » (à travers *Les Chimères* de Gérard de Nerval (1854), *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire (1911) ou encore « Orphée » de Paul Valéry (1933) mériteraient un développement spécifique. Voir Irène Gayraud, *Chants orphiques européens : Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, Classiques Garnier, collection « Perspectives comparatistes », n° 78, 2018.

jalonnent le parcours du protagoniste vers cet enfer sont au nombre de trois : l'entonnoir, la mine et le puits.

La forme de l'entonnoir correspond à la forme du voyage que le narrateur entreprend : son projet se précise davantage à chaque événement, à chaque sensation, jusqu'au « goulot » final qu'est la chute dans la fosse. Lebedev construit son roman en référence à la structure de L'Enfer de Dante, composé de neuf cercles imbriqués sur un axe vertical. Dans la théologie chrétienne, le cercle est l'image de la perfection et de l'éternité de Dieu<sup>890</sup>, mais l'éternité dont parle Lebedev est celle de la souffrance. Le texte de *La Limite* comporte vingt occurrences du terme *voronka* (entonnoir) ou *vodjanaja voronka* (tourbillon). Le deuxième motif qui poursuit le narrateur à travers son périple est la mine. Arrivé sur le lieu du camp, le narrateur rencontre cinq mineurs aux corps mutilés qui lui inspirent une réflexion sur le sens existentiel de ce travail :

Pour un mineur, “horizon” est un terme technique. En atteindre un – un parmi d'autres – nécessite de descendre dans la mine, et souvent les mineurs travaillent, des années durant, à l'intérieur d'un même horizon qui, dans leur perception, se limite à leur puits. Leur horizon, c'est un cul-de-sac où les hommes se battent contre la pierre qui recule sans cesser d'être une impasse. [...] L'horizon de la vie, un horizon souterrain, sombre, s'ouvre après une longue descente verticale, quotidienne dans les replis de la montagne où l'on sent déjà la chaleur des profondeurs<sup>891</sup>.

Cette réflexion met en tension les axes vertical et horizontal, comme des forces qui s'affrontent sous terre aux dépens de l'intégrité physique des hommes, et au péril de leur vie. Le texte russe exprime plus fortement cette impasse (*tupik*) inéluctable en répétant trois fois le substantif dans la même phrase. Par la suite, le narrateur, poursuivant son exploration du camp de l'Autre Grand-Père, se rend aux galeries pour les voir de ses propres yeux : « Je n'avais pas envie de monter jusque-là ; or un trou noir dans la terre, ça attire, même s'il conduit vers l'envers du monde qui nous fait sortir des trois dimensions existantes<sup>892</sup>. » Le narrateur s'y rend et s'attend à y recevoir une

---

<sup>890</sup> « Dans la pensée des théologiens, des philosophes et des poètes, Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part », G. Poulet. *Les Métamorphoses du cercle* [1961], préface de Jean Starobinski, Poche, 2016, p. 218.

<sup>891</sup> LO, p. 197. « горизонт для шахтера – рабочий термин; чтобы достичь горизонта – одного из многих, – нужно спуститься в шахту, и зачастую шахтеры десятилетиями работают в одном горизонте, ограниченном для них концом забоя; их горизонт – тупик, и люди бьются с камнем в этом тупике, но он только отступает, не переставая быть тупиком [...]. Горизонт жизни, подземный, темный горизонт, каждодневный спуск в горные толщи, туда, где уже тепло от жара глубин, спуск по долгой вертикали », PZ, s. 179.

<sup>892</sup> LO, p. 230. « Мне не хотелось подниматься туда; но всякая темная дыра в земле привлекает к

révélation, mais ne fait qu'y respirer un air stagnant depuis des décennies, un air fragile que sa présence vient troubler :

L'obscurité avait pénétré la substance de l'air, le rongant de l'intérieur : il menaçait de se décomposer au toucher. On eût dit que chaque molécule, chaque atome était enveloppé d'une pellicule noire, invisibles les uns pour les autres<sup>893</sup>.

L'obscurité de la mine excède son espace, à la fois physiquement et symboliquement et devient substance, si bien que le narrateur se sent contaminé par elle et plonge dans un état mélancolique<sup>894</sup>. Le narrateur de Lebedev respire l'air qu'on exhalé les personnages de Chalamov, dont plusieurs récits sont consacrés à la mine. Pour faire comprendre ce que signifie une mine d'or à la Kolyma, Chalamov décrit les hommes qui en sortent dans « Les dominos ». Il utilise pour cela le regard d'un médecin qui n'avait jamais travaillé dans les mines :

[Andreï Mikhaïlovitch] ne voyait le gisement que par ricochet, au travers de ces déchets, de ces restes, de ces scories d'hommes que le gisement rejetait à l'hôpital ou à la morgue. J'étais aussi une scorie humaine de la mine<sup>895</sup>.

C'est la mine Partisan qui, en 1937, a transformé Chalamov en « crevard<sup>896</sup> ». Le narrateur de Lebedev, qui met ses pas dans ceux des détenus et respire littéralement le même air qu'eux, effectue un véritable pèlerinage de la mémoire.

Le puits (*kolodec*, *glubokaja skvažina*), autre parangon de la verticalité et de la profondeur, est un troisième motif suggérant la catabase dans le roman de Lebedev. Le puits y est toujours lié à une angoisse existentielle. Un puits est une source de vie, mais dans ce texte il apparaît comme une source de mort. À différents moments de son voyage, l'attention du narrateur est attirée par le puits. Alors qu'il est enfant et qu'il se trouve au puits de la datcha avec l'Autre Grand-Père pour chercher de l'eau, le vieillard lui propose de se mettre dans le seau et de le faire descendre dans le puits, ce qu'il refuse

---

себе, словно она – ход в изнанку мира, дополнительную к трехмерности », PZ, s. 209.

<sup>893</sup> LO, p. 231. « Чернота проникла в самый его состав, разъела его изнутри, как ржа разъедает железо: тронь – рассыплется. Кажется, каждая молекула, каждый атом заключены в оболочку черноты, они не видят друг друга », PZ, s. 210.

<sup>894</sup> Lorsqu'il se perd dans le marais, le narrateur se sent contaminé par l'obscurité : « je craignais d'être devenu moi-même l'obscurité, de l'avoir attrapée comme un rhume », LO, p. 294. « я [...] боялся, что сам стал темнотой, что я прохвачен ею, как простудой », PZ, s. 266.

<sup>895</sup> RDK, « Les dominos », p. 191. « видел прииск лишь отраженно – в тех людских отходах, остатках, отбросах, которые выкидывал прииск в больницу и в морг. Я тоже был людским приисковым шлаком. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 162.

<sup>896</sup> L. Toker écrit : « camp folklore has thus linked the gold extracted from the mines of Kolyma with the real treasure wasted here », *Return from the Archipelago*, *op. cit.*, p. 127.

parce qu'il en a peur. Lorsqu'il arrive dans le village d'anciens déportés, il remarque que les abords du puits, qui sont habituellement nettoyés avec soin, sont souillés par les chiens. Passant devant les usines abandonnées, il remarque que « L'eau jaillissait inutilement des puits abandonnés<sup>897</sup> ». Plus tard, le narrateur se remémore la sinistre proposition d'un foreur à la retraite dans les années 1980 : créer des « puits-cimetières » (*skvažina-kladbiša*) où les cadavres seraient placés à la verticale pour exploiter les puits abandonnés et, ainsi, économiser l'espace. La conception du monde matérialiste du foreur évacue le caractère sacré, tabou, de la mort. Cependant, des puits ont pu être creusés dans la glace à des fins similaires, pour se débarrasser des corps des détenus, comme l'explique Élisabeth Anstett : « L'immersion a également été pratiquée de façon ponctuelle dans les zones où le sol était trop gelé l'hiver pour pouvoir être creusé. Les cadavres des détenus étaient alors jetés dans les rivières, les fleuves, les lacs ou les mers après qu'un trou a été creusé dans la glace<sup>898</sup> ». Ainsi, pour qui connaît les pratiques soviétiques en matière d'inhumation, les inquiétudes du narrateur apparaissent comme les symptômes d'un traumatisme enfoui dans l'inconscient collectif. L'entonnoir, la mine et le puits, qui suscitent l'effroi fasciné du narrateur, sont trois portes vers l'enfer du monde souterrain, mais aussi trois percées symboliques dans la mémoire opaque des camps.

La notion complémentaire de la catabase est l'anabase, ascension de l'esprit menant vers le paradis. Pour les auteurs russes du corpus, et notamment Chalamov en tant que fils de prêtre, cette image se dessine en creux. Dans la religion orthodoxe, l'anabase est représentée principalement dans l'iconographie de *L'Échelle du paradis* (*Lestvica rajskaja*), un important traité d'ascétisme monastique des Églises d'Orient écrit par Jean Climaque vers l'an 600. Ce type d'icônes représente l'ascension des moines vers le ciel et la chute de certains d'entre eux entraînés par des démons. Tout survivant des camps a effectué une anabase au sens strict où il est « revenu de l'enfer » pour retrouver le monde ordinaire. Paul Celan a écrit en 1963 un poème intitulé

---

<sup>897</sup> LO, p. 225. « из позабытых скважин бессмысленно била многометровыми фонтанами вода. », PZ, s. 205.

<sup>898</sup> É. Anstett, « La longue vie des fosses communes. Enjeux symboliques et sociaux du traitement des restes humains du Goulag en Russie postsoviétique », in Élisabeth Anstett, Jean-Marc Dreyfus, *Cadavres impensables, cadavres impensés. Approches méthodologiques du traitement des corps dans les violences de masse et les génocides*, Paris, Pétra, p. 123. Ce fait, rappelle Anstett, a été documenté par le gardien de camp Dansig Baldaev dans ses carnets de dessins. Voir D. Baldaev, *Drawings from the Gulag*, Londres, Fuel, 2010, p. 89-95.

« Anabase » dans lequel il parle du camp sans le nommer avec la locution allemande « *Dort* » (là-bas). Cependant Chalamov insiste, dans « La résurrection du mélèze », sur la différence entre l'enfer tel qu'il apparaît dans les mythes et celui, bien réel, qu'il a connu :

Il y a aussi un monde et un enfer souterrains d'où les gens reviennent parfois, où ils ne disparaissent pas à jamais. Pourquoi reviennent-ils ? Leur cœur est rempli d'une angoisse éternelle, d'une horreur éternelle de ce monde des ténèbres qui n'est nullement d'outre-tombe. Ce monde est plus réel que les cioux d'Homère<sup>899</sup>.

Les détenus sont atteints dans leur chair par cet enfer. La plupart n'en reviennent pas et pour ceux qui y parviennent, le tourment qui les attend pour le reste de leur vie est sans fin : « une angoisse éternelle, une horreur éternelle » (*večnoj trevogoj, večnym užasom*). Il n'en reste pas moins que l'auteur utilise ce motif, comme dans le récit « L'examen » où il raconte comment il a pu surmonter sa condition de « crevard » en devenant aide-médecin : « je survécus, je sortis de l'enfer<sup>900</sup>. » Les derniers mots du récit « Le train », qui concluent du même coup le cycle *Le Virtuose de la pelle*, font appel à cette image : « je ne rentrais pas de mission. Je revenais de l'enfer<sup>901</sup>. » C'est également en ces termes que s'exprime Andrée Sentaurens dans la dernière phrase de son témoignage : « J'aurai le droit de rire comme eux, maintenant que je suis revenue de l'enfer<sup>902</sup>. » Après cela, semble-t-il, il n'est plus rien à ajouter : le point final laisse l'enfer de l'autre côté comme une porte soigneusement fermée. L'idée d'une sortie des enfers est donc largement présente dans les textes issus de la littérature des camps, pourtant, à notre connaissance, l'idée d'une « remontée » n'est explicite que chez Chalamov<sup>903</sup>. Dans « De la prose », Chalamov écrit que l'écrivain de la « nouvelle prose » doit être « Pluton remontant des Enfers, non Orphée descendant aux enfers<sup>904</sup> ». Dans les mythologies grecque et romaine, Pluton est le Dieu qui règne sur les Enfers

---

<sup>899</sup> RDK, « Douleur », p. 1081-1082. « Есть мир и подземный ад, откуда люди иногда возвращаются, не исчезают навсегда. Зачем они возвращаются? Сердце этих людей наполнено вечной тревогой, вечным ужасом темного мира, отнюдь не загробного. Этот мир реальней, чем гомеровские небеса. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 166.

<sup>900</sup> RDK, « L'examen », p. 1126. « я выжил, я вышел из ада. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 190.

<sup>901</sup> RDK, « Le train », p. 865. « А самое главное – я возвращался не из командировки. Я возвращался из ада. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 657.

<sup>902</sup> A. Sentaurens, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>903</sup> Voir l'essai de E. Mikhaïlik, « Dostoevskij i Chalamov: Orfej i Pluton » in *Nezakonnaja kometa*, *op. cit.*, s. 266-28.

<sup>904</sup> « De la prose », Tout ou rien, *op. cit.*, p. 35. « Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад. », « O proze » [De la prose], in *Sobranie sočinenij*, t. 5, *op. cit.*, s. 151.

avec son compagnon Cerbère, le chien à trois têtes qui en garde la porte. Pourquoi l'écrivain, parmi toutes les ressources mythiques dont il dispose, s'identifie-t-il à Pluton, pourquoi tient-il à marquer cette différence avec Orphée ?

D'abord, Pluton vit aux Enfers : à la différence d'Orphée, il n'est pas un observateur ou un spectateur venu visiter les Enfers, un « touriste » selon l'expression catégorique de Chalamov, mais comme dirait David Rousset, il connaît ce monde « intimement ». D'autre part, Orphée descend aux Enfers pour en revenir, tout comme le Dante de la *Divine Comédie* qui, s'il nourrit quelques frayeurs, a lui aussi la certitude de retrouver le monde des vivants au terme de son exploration. Or, Pluton n'est pas censé revenir de l'enfer, sa place est là-bas depuis toujours et pour l'éternité : Pluton remontant des Enfers est un motif inédit correspondant à la situation inouïe qu'est le camp, et qui exige de nouvelles références. Enfin, il faut se rappeler que Pluton n'est pas uniquement le maître des Enfers, mais aussi le juge des âmes, envoyant les bons et les justes dans les Champs-Élysées et les mauvais dans les abîmes du Tartare. Chalamov écrit :

Peu de gens ont su revenir de cet enfer en ayant gardé leur âme vivante et forte, leur tempérament. Cet enfer que nous avons laissé derrière nous est aussi notre supériorité, celle qui nous permet de juger, d'apprécier, d'avoir des exigences morales<sup>905</sup>.

L'expérience du camp donne à l'écrivain la légitimité d'être juge de son temps. La volonté de raconter ce qui a été vécu donne tout son sens à l'anabase des rescapés. Orphée descend dans les enfers en « touriste », alors que Pluton peut en apporter un témoignage personnel. David Rousset affirme en 1945 : « Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible. [...] Les concentrationnaires savent<sup>906</sup> ». La littérature des camps attestent que, contrairement à ce que dit le livre de l'Ecclésiaste : « les morts ne savent rien du tout... car il n'y a ni œuvre, ni bilan, ni savoir, ni sagesse dans le séjour des morts où tu vas. » (5-10), il y a quelque chose à en rapporter. Luba Jurgenson affirme que le récit concentrationnaire est un texte témoignant de l'infini de la perte qui ne saurait être exprimé (l'indicible), prenant la forme d'une reconstitution sur l'étrangeté absolue d'une expérience à la fois individuelle et collective (p. 339 et 367). Le

---

<sup>905</sup> Lettre à N. Stoliarova (1965), *Correspondance, op. cit.*, p. 74. « Немногим удалось выйти из этого ада, сохранив живую душу, темперамент и силу ее. Ад за нашими плечами – это и преимущество наше – в суждениях, в оценках, в нравственных требованиях. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 379.

<sup>906</sup> D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, préface d'Émile Copferman, Éditions de Minuit, 1965, p. 181.

« voyage » terminé, cette expérience étrange doit être partagée avec les vivants, avec le lecteur.

Pour les témoins, l'anabase commence progressivement au moment de la libération du camp. Pour le narrateur de Lebedev, elle commence alors qu'il ressort de la fosse des détenus. En tombant, il se blesse la main, analogie avec les stigmates de Jésus après sa résurrection : « Du sang coulait de ma main transpercée par une aiguille de glace, mais ce sang chaud ne faisait pas fondre la croûte gelée<sup>907</sup>. » Le narrateur insiste sur le fait que le sang chaud ne fasse pas fondre la glace, comme s'il voulait témoigner d'un miracle. Paradoxalement, la réalité concrète des corps gelés marque une entrée dans un lieu devenu surréaliste du fait même de son horreur incommensurable. Il est permis de voir une image de la résurrection dans le fait que le corps du narrateur réchauffe les cadavres gelés :

Lorsque je repris mes esprits, je découvris que le cadavre sur lequel j'étais tombé avait été réchauffé par mon corps. Il serrait dans ses mains une hache, un de ces outils qu'on avait laissés aux déportés pour leur installation : je pus le retirer de ses doigts morts. Je taillai des marches dans la glace<sup>908</sup>.

Cette résurrection est double : les morts qui ont été vus et entendus par le narrateur acquièrent une seconde vie grâce à lui ; ensuite le narrateur lui-même peut sortir de la fosse, revenir à la vie grâce à eux, puisque la main dégelée a libéré l'outil. Le narrateur est donc lui-même sauvé de la mort par les morts qu'il a sauvés de l'oubli :

J'étais le premier humain à sortir de ce trou, et je sentais qu'après cela la fosse se refermerait, disparaîtrait, serait inondée à la prochaine crue. Les vivants et les morts s'étaient rencontrés et ma chaleur était devenue aussi la leur. La chaloupe m'emportait vers l'océan Arctique. Je me sentais devenir fou, j'avais en moi le virus de la connaissance qu'il ne fallait pas transmettre aux vivants<sup>909</sup>.

Le narrateur ressort transformé de cette expérience : il insiste sur sa position singulière en tant que « celui qui a vu », « celui qui y a été ». Contrairement à ce qui se

---

<sup>907</sup> LO, p. 299. « кровь из распоротой об острый ледяной заусенец руки текла на лед, она была теплой, но лед не таял, хотя должен был таять », PZ, s. 271.

<sup>908</sup> LO, p. 306. « когда я очнулся, я ощутил, что мертвец, на которого я упал, согрет теплом моего тела; в руках у него был топор – один из тех, что давали ссыльным для обустройства, – я смог вынуть топор из неживых пальцев. Я вырубил ступени во льду », PZ, s. 277.

<sup>909</sup> LO, p. 306. « я был первым, кто выбрался из этой ямы, — и я чувствовал, что провал после этого закроется, исчезнет, его замочит в половодье; живые и мертвые встретились, и мое тепло стало их теплом. / Шлюпка несла меня к Ледовитому океану. Я чувствовал, что я безумен, что во мне – вирус знания, которого не должно передавать живым; что-то еще было недопонято, и без этого понимания знание оказывалось гибельным, смертоносным. », PZ, s. 277.



passé dans les romans postmémoriels où les descendants sont confrontés à l'échec d'accéder au passé, le protagoniste de Lebedev y parvient et communique avec les morts à travers la chaleur de son corps faisant fondre la glace. Il insiste sur les conséquences psychiques de cette mise en danger : la folie le guette, il est infecté cette fois du « virus de la connaissance » qu'il ne faut pas transmettre. Par prétérition, son récit sera pourtant précisément le lieu où cette connaissance sera exposée. Comme dans un rituel spirituel, le narrateur acquiert une connaissance de type nécromantique, un savoir relatif à la mort. Après une longue dérive sur l'océan, où il sombre dans un rêve ou un long souvenir, il se sent guéri :

Je sentis la folie reculer, son brasier s'éteignit ; le sang de l'Autre Grand-Père [...] m'avait quitté.

... Je fus recueilli par un chalutier et transporté du nord vers le sud, comme par un mouvement de balancier. [...] En moi, la marche du temps s'était inversée : il m'avait catapulté là. À présent, je me tiens à l'extrémité de l'Europe et j'entame mon chemin de retour – dans l'écriture<sup>910</sup>.

Le narrateur est devenu un homme nouveau, sans doute plus fort, débarrassé du poids de son héritage. Il a « exorcisé » son ancêtre : il est alors prêt à raconter son histoire, à témoigner de ce qu'il a vu. L'Europe ouvre et clôt le roman : Lebedev semble signifier que c'est là le seul lieu, pour l'instant, où un récit sur le Goulag est possible, ce que confirme la réception de son œuvre.

Ainsi, la métaphore de l'enfer n'a pas la même valeur d'usage pour les rescapés et pour l'écrivain post-soviétique. Les récits des camps, à travers ce topos, construisent un lieu textuel où il est possible de parler du camp, de la destruction de l'homme. L'enfer de Dante n'est pas qu'une façon d'illustrer le monde du camp par analogie mais il devient, dans les textes des rescapés, le symbole d'un acte culturel contre la barbarie. D'après Luba Jurgenson, dans le récit du camp, « la métaphore de l'enfer s'enracine d'une part dans un imaginaire de source archaïque, d'autre part dans celui, moderne, d'une angoisse liée à la notion même de l'être<sup>911</sup>. » Ce double enracinement se retrouve

---

<sup>910</sup> LO, p. 316. « я ощутил, что безумие отступает, жар его уходит, и крови Второго деда [...] больше нет во мне. / ... Меня подобрал рыбацкий сейнер; силой маятника меня протащило с Севера на Юг [...]; я был обратным движением, возвратным ходом времени, меня сжало и выбросило; и теперь я стою на пределе Европы и начинаю путь назад – в слове. », PZ, s. 286.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 217. Dans son analyse, Luba Jurgenson parle spécifiquement de l'image du bain comme rituel infernal, que l'on trouve chez Chalamov (« Le bain ») aussi bien que chez Soljenitsyne, Primo Levi, mais

dans la fiction de Lebedev, cette fois à des fins mémorielles. Les rescapés ont vécu la catabase et l'anabase dans leur chair, tandis que Lebedev transpose ces images sur un plan allégorique. De cet enfer nébuleux, son narrateur sort indemne, capable de raconter son histoire. À l'intérieur de cette structure métaphorique majeure que représente l'enfer dans les textes russes du corpus, différents mythes et contes sont convoqués.

### 3. Résurgences du mythe

Des multiples motifs mythologiques et folkloriques jalonnent l'enquête postmémorielle du narrateur de Lebedev, qui puise dans un large et hétéroclite éventail de ressources culturelles (grecque, slave ou biblique) pour recomposer sa mémoire. Ce type de références est également utilisé par les témoins pour exprimer certains aspects d'une expérience humaine qui dépasse l'entendement. Le mythe est considéré en premier lieu comme un récit à fonction étiologique : il permet expliquer comment une réalité est advenue aux temps primordiaux<sup>912</sup>. C'est ce que fait la littérature des camps qui décrit, justement, la naissance d'une réalité concentrationnaire. Le récit de Chalamov « Comment tout a commencé » montre la manière dont les camps de la Kolyma sont devenus des camps d'extermination : c'est, en un sens, un récit de création. Pourtant, à la différence des textes mythiques expliquant par exemple la création du monde et l'apparition de l'homme, la littérature du Goulag montre une réalité négative, destructrice, qui mène non pas à l'être mais au non-être. Les récits sur les camps soviétiques, surtout ceux des auteurs russes, contiennent de nombreux motifs païens, issus du folklore russe.

Les motifs « surréalistes » n'entrent pas en contradiction avec l'ambition factographique ou testimoniale, mais ils sont au contraire les plus à même de traduire la « réalité iréelle » des camps. Luba Jurgenson remarque que dans l'univers concentrationnaire, « Les oppositions auxquelles nous avons recours pour penser le réel, comme forme / matière, individu / masse, diversité / homogénéité, vie / mort, organique / inorganique, etc. – s'effacent<sup>913</sup>. » Cela est particulièrement sensible chez

---

aussi, hors de la littérature des camps, dans *Le Château* de Kafka.

<sup>912</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 16-17.

<sup>913</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 170.

Chalamov où le végétal semble un animal, où le corps humain devient minéral, où la pierre devient vivante... Dans « Le gant », le narrateur décrit le réflexe du détenu qui s'est fait rouer de coups : « Il faut se recroqueviller, se coucher, se blottir contre la Terre-Mère humide. Mais la terre était neige, glace et, en été, pierre – elle n'était pas maternelle<sup>914</sup>. » Dans les mythes primitifs, la terre est « mère » : cette image est bien connue. À la Kolyma cependant, la terre devient neige et glace, puis pierre, et ainsi la « mère » devient tombeau. La force chthonienne primitive, positive, est anéantie par cet autre « principe » qu'est le camp. Nous avons également vu que la vie du *dohodjaga* est en fait une lente agonie, et que la mort n'est pas une « vraie mort », puisqu'elle n'en a aucun caractère (comme la sépulture) ; que le jour est en fait une nuit, que l'hiver dure trois saisons, etc. Les principes fondamentaux de vie et de mort n'opèrent pas : ils sont suspendus dans un entre-deux infernal. Le monde du camp est indéterminé, informe, comme le chaos d'avant la création du monde. Cette circulation entre les êtres et les matières dans les récits traduit ainsi l'effet d'irréalité du réel lui-même.

Le roman de Lebedev reprend à son compte cette indifférenciation entre de multiples plans du réel. Son roman est parcouru d'une riche imagerie mythologique. Le narrateur rapporte les propos d'un professeur d'archéologie envoyé au Goulag qui, resté sur les lieux de sa relégation après sa libération, s'était passionné pour l'histoire des tribus locales, interprétant tous les événements historiques à la lumière du mythe :

Il disait avoir éprouvé lui-même l'efficacité salvatrice de la perception mythologique du réel qui transforme celui-ci en affrontement des forces primitives polymorphes du bien et du mal, où les belligérants ne font qu'un. Dans cette conscience, le bien et le mal ne sont pas encore dissociés, ils procèdent d'une même racine existentielle [...]. Ainsi, disait ce professeur, la conscience se protégeait-elle en perpétuant, grâce au mythe, la présence fantomatique du bien tandis que, sans ce prisme déformant, l'homme aurait été détruit par son face-à-face avec le mal absolu<sup>915</sup>.

Le professeur s'était laissé gagner par cette vision du monde, refusant

---

<sup>914</sup> RDK, « Le gant », p. 1250. « Надо скорчиться, лечь, прижаться к земле, к матери сырой земле. Но земля была снегом, льдом, а в летнее время камнем, а не сырой землей. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 287.

<sup>915</sup> LO, p. 177. « профессор говорил, что он на себе проверил действительность, спасительность мифического восприятия действительности, которое преобразует ее в битву древних, полиморфных сил добра и зла, битву без разделенности на воюющие стороны. В этом сознании добро еще не отъединено от зла, они растут из одного бытийного корня [...]. Так, считал профессор, сознание спасается, длит благодаря мифу призрачное присутствие добра, тогда как взгляд без искажающих линз мифа, взгляд в лицо тотальности зла уничтожил бы человека. », PZ, s. 160.

volontairement la distance scientifique par rapport à son objet d'étude. Le peuple qu'il étudiait intégrait à la trame de ses épopées les grands événements, alors réinterprétés à la lumière des mythes. Nicolas II, Lénine, Staline étaient transformés en héros du monde du Milieu, les bolcheviks naissaient de la terre, le projet d'électrification générale de la Russie se transformait en combat pour le soleil, et la collectivisation en affrontement des esprits de la terre et de la guerre. Le narrateur s'intéresse à l'hypothèse du professeur, qui n'est « pas vraiment scientifique et pourtant exacte en un autre sens<sup>916</sup> ». Ces propos semblent méta-poétiques, car le narrateur de *La Limite de l'oubli* construit bien une perception mythologique du réel. Elle est syncrétique dans la mesure où elle s'accompagne d'abondantes références extérieures, notamment aux contes.

Les présences surnaturelles chez Lebedev sont toujours négatives. L'Autre Grand-Père rappelle le sorcier Kochtcheï Bessmertny, personnage maléfique des contes merveilleux russes : sa mort est cachée à l'extérieur de lui, et le héros doit la retrouver pour l'anéantir<sup>917</sup>. C'est, en un sens, ce que fait le protagoniste : en retrouvant le corps des détenus, il « tue » symboliquement l'Autre Grand-Père. Le narrateur se réfère également à certains « esprits du lieu » de la mythologie slave qui cherchent à égarer l'homme ou le capturer. Le détenu évadé qu'il rencontre est ainsi décrit : « La créature recroquevillée [...] n'était plus un être humain ni même un humanoïde, plutôt un sylvain, un esprit de la forêt surgi de sous la terre<sup>918</sup> ». Le « *lešij* » (du russe « *les* », forêt) ou « *lesnoj duh* » (esprit de la forêt) est le gardien des bois<sup>919</sup>. Le narrateur s'attend à rencontrer quelqu'un, mais c'est un être sauvage qu'il voit. Il insiste sur la dégradation opérée par le camp, aggravée par un séjour prolongé dans la nature. Grâce à ce détour par le folklore, le lecteur peut se faire une représentation de l'inimaginable : un homme réduit à l'état de bête. À l'inverse, la forêt prend des traits humanoïdes : le détenu sculpteur, celui qui fabrique un sifflet pour le fils de l'Autre Grand-Père, ne crée

---

<sup>916</sup> LO, p. 178. « в ненаучной, но в ином смысле точной гипотезе », PZ, s. 161.

<sup>917</sup> Ce parallèle a été fait par Kristina Kazandzi dans « Sovetskoe prošloe v "Predele zabvenija" Sergeja Lebedeva : obraz Vtorogo deda i lagernaja pamjat' » [Le passé soviétique dans "La Limite de l'oubli" de Sergueï Lebedev : l'image de l'Autre Grand-Père et la mémoire des camps], Center for Russia and Eastern Europe Research (Geneva), <https://creergeneva.org>, mis en ligne le 5 juillet 2019, consulté le 25 octobre 2019.

<sup>918</sup> LO, p. 106. « В яме ворочался, согнувшись, стиснув трехгранную, из напильника, заточку, уже не человек и даже не человекообразное; леший, лесной дух, вылезший из-под земли. », PZ, s. 95.

<sup>919</sup> V. Propp a consacré un chapitre à ce personnage dans *Les Racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

ordinairement que des « trognes de sylvains grimaçantes<sup>920</sup> », il fait sortir ces visages du bois « comme si la forêt avait été pleine de visages ricaneurs moussus, occupés à vous épier et déguisés en champignons<sup>921</sup> ». La même image est inversée : la forêt se transforme en force maléfique, et cette force est exprimée par les mains de l'homme qui travaille le bois.

Lorsqu'il arrive au village de déportés abandonné, le narrateur rencontre trois vieillards qui sont aussi des « esprits du lieu ». Comme dans les contes, ils ont chacun une fonction précise représentée par un objet. Le premier vieillard affûte une hache : il porte des « mèches grises emmêlées où s'étaient coincées des feuilles de pommier<sup>922</sup> ». Le deuxième répare un filet de pêche, il porte les mêmes cheveux épais et emmêlés et « sa barbe remuait comme si une souris y avait élu domicile<sup>923</sup> ». Le troisième, tout aussi hirsute, détache les copeaux d'un châssis de bateau. Le narrateur ne peut pas voir leur visage car

Leur tignasse leur retombait sur les yeux, broussailles épaisses qui n'étaient comparables qu'à la mousse ou aux herbes folles. Tous les trois avaient des ongles d'animal ou d'oiseau<sup>924</sup>.

Les trois se confondent avec la nature, ils apparaissent comme des *lešij* ainsi que le détenu évadé, bien qu'ils soient gardiens d'un village en ruines. Ces personnages mêlent donc les éléments du conte et de la mythologie slave ; ils évoquent aussi la mythologie grecque dont bon nombre de héros se transforment en arbres<sup>925</sup>. C'est encore une comparaison végétale que le narrateur tente pour décrire le cadavre d'un mineur de sa connaissance, mort de froid : « De la neige apportée par le vent gonflait les cheveux du cadavre, sa tête ressemblait à un chou gelé, un chou blanc bien craquant aux feuilles

---

<sup>920</sup> LO, p. 245. « [он] вырезал из них всегда одно и то же: кривляющиеся [...] морды леших », PZ, s. 222.

<sup>921</sup> *Ibid.* « словно лес и вправду был полон ухмыляющихся мшанных лиц, выглядывающих вслед человеку из-за стволов и лишь притворяющихся корявыми наростами, если он внезапно обернулся. », *ibid.*

<sup>922</sup> LO, p. 285. PZ, « широкой и сгорбленной, вполовину закрытой седыми спутанными прядями, в которых застряли яблоневые листья », PZ, s. 259.

<sup>923</sup> LO, p. 286. « борода его шевелилась, будто в ней поселилась мышь. », PZ, s. 259.

<sup>924</sup> LO, p. 285. « волосы со лба падали на глаза. Ногти у всех троих были звериными или птичьими, и волосы росли так застарело-густо, как могут расти только мох или сорная трава. », PZ, s. 259-260.

<sup>925</sup> Ovide dans ses *Métamorphoses* rapporte que Philémon et Baucis sont transformés en un seul arbre pour rester ensemble toute leur vie. Les Bacchantes, attachées par des racines à la tombe d'Orphée, subissent la même métamorphose. La nymphe Daphné est métamorphosée en laurier pour déjouer Apollon.

ondulées, presque frisées<sup>926</sup>. » Les hommes sont transformés en simples végétaux, tout comme les damnés du septième cercle de *L'Enfer* de Dante. La perte de l'humanité, la transformation de l'homme en une créature hybride semi-végétale est cauchemardesque chez Lebedev, puisqu'il n'est donné à l'homme du camp ni de vivre, ni de mourir : il doit se transformer en créature de la terre. Le corps du narrateur lui-même est sujet à la métamorphose alors qu'il s'approche du camp de nomade, après plusieurs jours de voyage en chaloupe : « Il me semblait par moments que, bientôt, je me ferais transparent, éthéré, ou me transformerais en un jeune esprit de l'eau<sup>927</sup> » (en russe, « *vodjanoj* »). Quelques pages plus loin, le narrateur utilise une image similaire : « je me voyais moi-même comme un monstre des marais traînant derrière lui de la vase ou des algues<sup>928</sup> » : l'esprit des marais s'appelle en russe « *bolotnik* ». Les perceptions du narrateur sont imprégnées d'un imaginaire qui puise son inspiration dans la mythologie slave. Habité par cette perception païenne du monde, il se présente comme confondu avec les éléments qui l'entourent.

Il se rappelle avoir une fois tué un cerf et mangé son foie cru. Cet acte qui lui donne le sentiment d'entrer en communion avec la nature : « je sentais en moi le même frémissement chaud des forces vitales ; la vie du cerf se coulait directement dans mes muscles, et ces muscles y répondaient, prêts à poursuivre, à capturer, à lacérer<sup>929</sup> ». De même, cette communion se manifeste par d'autres éléments : « je percevais le courant des forces de la nature dans mon corps, je ne faisais qu'un avec l'eau et le vent<sup>930</sup> [...] ». Les verbes de perception témoignent de ce que cette expérience de vie (en russe, *pereživanie*) est pleinement vécue dans le corps et n'est plus seulement de l'ordre de la métaphore, de l'abstraction. Pendant son voyage en train, alors qu'il s'enfonce dans la forêt septentrionale, il se fait plus affirmatif : « il y a là quelque chose d'obscur et de touffu qui monte de la terre, des poches ombreuses sous les branches inférieures des

---

<sup>926</sup> LO, p. 311. « в волосы ветром набило снег, голова казалась смерзшимся капустным кочаном – бывает такая белая хрусткая капуста, листья у нее волнистые, почти кудрявые », PZ, s. 282.

<sup>927</sup> LO, p. 278. « иногда мне казалось, что я скоро стану эфирным, прозрачным или превращусь в молодого водяного », PZ, s. 252-253.

<sup>928</sup> LO, p. 294. « что сам себе казался болотным чудищем, волочащим за собой то ли тину, то ли водоросли из омутка », PZ, s. 266.

<sup>929</sup> LO, p. 125. « я чувствовал, как внутри разгорается такая же теплая игра жизненных сил, как истекающая жизнь оленя напрямую переливается в мои мускулы, и мускулы отзываются готовностью гнаться, хватать, раздирать. », PZ, s. 113.

<sup>930</sup> *Ibid.* « я ощутил, как через меня проходят токи природных сил, что я – одно с водой, с ветром [...] », *ibid.*

sapins. Ce n'est pas le paganisme, c'est l'esprit dont le paganisme s'est nourri<sup>931</sup> ». Il constate que les croix des églises, « axes optiques à partir desquels se construit l'espace<sup>932</sup> », se font de plus en plus rares à mesure qu'il s'éloigne de la Russie centrale : le héros quitte le monde du christianisme et s'enfonce dans la profondeur d'un monde plus archaïque encore que celui du paganisme. Le narrateur a recours à la conception d'axis mundi, centre du monde et point de contact entre les mondes supérieur et inférieur dans les systèmes de croyances chamaniques ou animistes. Lorsqu'il entre dans la maison d'une vieille paysanne, il s'agit du poêle, installation vitale : « Au milieu [...] trônait un énorme poêle blanchi à la chaux qui me parut cosmique – à la fois axe et appui, centre de la vie<sup>933</sup> ». Le narrateur se montre sensible à cette perception païenne du réel qui accorde de l'importance à toute chose.

La mythologie grecque est présente dans la littérature des camps. La Gorgone, créature de la mythologie grecque qui a le pouvoir de pétrifier ceux qui la regardent, est par exemple chez Primo Levi une métaphore de la mort, dans *Les Naufragés et les Rescapés* (1992) où sont opposés les survivants et les morts « qui ont vu la gorgone<sup>934</sup> ». Chez Lebedev, cette figure mythologique traverse le portrait de l'épouse de Semion Vikentievitch, gardienne de prison :

Il me sembla que des lézards ou un serpent auraient pu sortir de ces orifices noirs comme d'un trou dans un mur en pierre ou dans une roche, que c'étaient des béances maléfiques, dangereuses, qui n'appartenaient pas au visage<sup>935</sup>.

Le visage apparaît non comme un ensemble harmonieux, mais comme la somme de différents éléments séparés ; il est ainsi perçu comme monstrueux. Dans ce visage, il

<sup>931</sup> LO, p. 155. « содержится нечто темное, мшаное, идущее от земли, от сумрачных пазух под нижними ветвями елей; это не дух язычества, а тот дух, которым язычество питалось », PZ, s. 141.

<sup>932</sup> *Ibid.* « точки привязки географических координат », *ibid.*

<sup>933</sup> LO, p. 127. « В центре дома стояла громадная беленая печь [...], космическая по ощущению – все вращалось вокруг нее – она была и ось, и опора. », PZ, s. 114. La traduction française, avec le verbe modalisateur d'incertitude « paraître », ajoute une subjectivité qui n'est pas présente dans le texte russe : « *belenaja peč'* [...], *kosmičeskaja po ošuseniju* », plus affirmatif.

Pour le héros du roman *Gus Fritz*, l'axe du monde est la tombe de ses ancêtres : « l'autel de pierre [...] comme un axe du monde », [N.T.], « каменный алтарь [...] как ось мира », *Gus Fritz*, s. 82 ; « [le monument], qui n'était qu'un simple bloc de pierre il y a encore une demi-heure, était devenu un axe du monde, un point de repère » [N.T.], « [памятник], еще полчаса назад бывшего просто глыбой камня, а теперь ставшего осью мира, точкой отсчета », *ibid.*, s. 59.

<sup>934</sup> P. Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1992, p. 82.

<sup>935</sup> LO p. 211. « Мне почудилось, что из этих черных отверстий, словно из дыр в каменной стене или в скале, могут выползти ящерица или змея; что они не принадлежат лицу, они – только проемы, опасные, зловещие; если бы я мог, я бы в тот миг закрыл, замазал плотью ноздри старухи. », PZ, s. 192.

n'y a pas d'humanité, mais du minéral et de l'animal. La vision des « orifices noirs » (*černyh otverstij*), des « béances maléfiques et dangereuses » (*proemy, opasnye, zlovešie*) s'ajoute à l'obsession du trou déjà mentionnée. La mort, qu'elle soit réalité chiffrée chez Levi ou impression prémonitoire chez Lebedev, est décrite à l'aide d'une référence à une créature mythologique dont l'image glaçante vient frapper le lecteur. En étant incarnée, elle peut être exprimée.

L'« épopée » du narrateur de Lebedev évoque, par certains aspects, *L'Odyssee* d'Homère. Sa quête d'un autre monde est comparable à celle d'Ulysse, qui recherche l'entrée de l'Hadès. Certains personnages évoquent également ceux d'Homère. La vieille tisserande qu'il rencontre dans la ville du Nord, si fière d'avoir été photographiée auprès d'un bolchévik, rappelle à la fois Circé et Pénélope. Comme la magicienne Circé faisant ses recommandations à Ulysse, elle indique au narrateur où se trouve la carrière. Cependant, elle s'apparente à Pénélope dans la mesure où le tissage est l'occupation de tous ses vieux jours : « Elle cousait, tissait, tricotait ; le fil ne s'épuisait toujours pas et elle ne savait plus qu'en faire, elle craignait d'arrêter sa machine et son métier à tisser, de laisser reposer ses aiguilles à tricoter : et si ce fil était celui de sa vie<sup>936</sup> ? » Dans leur travail inlassable, les deux femmes se ressemblent : chacune fait figure de « gardienne de la mémoire d'autrui<sup>937</sup> », selon l'expression de Lebedev : mémoire de l'homme aimé et disparu, mémoire « soviétique » exaltant un héros du temps passé. Seulement, la vanité du travail de Pénélope n'est qu'apparente : tant qu'elle tissera ce voile, les prétendants seront écartés, c'est pourquoi elle défait la nuit ce qu'elle fait le jour. Son geste, tourné vers le futur, est motivé par l'espoir du retour d'Ulysse. La tisserande de *La Limite de l'oubli*, quant à elle, vit dans un passé hermétiquement clos : son tissage sans but est désespéré. Le voyage du héros d'Ithaque est aussi mobilisé dans la littérature concentrationnaire. Il est difficile de ne pas penser au célèbre passage de *Si c'est un homme* « Le chant d'Ulysse » (écrit en 1946), que Primo Levi considérait d'ailleurs comme un conte, rappelle Philippe Mesnard<sup>938</sup>. Levi y évoque un épisode de juin 1944 où, allant chercher la soupe avec son compagnon, il s'efforce de lui raconter le chant XXVI de *L'Enfer* où Dante rencontre Ulysse. Dans le récit d'Ulysse, issu de la

---

<sup>936</sup> LO, p. 182. « она шила, пряла, вязала, а нить не кончалась, и старуха уже не знала, что делать с ней, но боялась остановить машину и прялку, опустить вязальные спицы: а вдруг эта нить – ее жизнь? », PZ, s. 165.

<sup>937</sup> LO, p. 184. « хранительница чужой памяти », PZ, s. 167.

<sup>938</sup> P. Mesnard, *Primo Levi. Le Passage d'un témoin*, Pluriel, 2019, p. 181.



tradition médiévale, auquel se réfère Dante, le héros ne rentre pas à Ithaque mais périt entre les colonnes d'Hercule (le détroit de Gibraltar). Pour Dante comme pour Primo Levi, Ulysse est donc une figure du disparu et non d'un rescapé héroïque<sup>939</sup>. Le parallèle qui s'établit, au milieu de la désolation, est vécu comme un miracle par Levi : cet intermède est l'occasion pour lui de retrouver une parenthèse d'humanité dans le camp, de renouer avec la culture<sup>940</sup>.

Une autre figure témoignant de la vision mythologique du réel chez Lebedev est celle de Charon, passeur des Enfers. Lorsqu'il se trouve au cimetière où l'Autre Grand-Père est enterré, le narrateur remarque : « Sur la mosaïque d'un caveau on pouvait voir Charon conduire un défunt à travers le Styx<sup>941</sup> ». Plus loin, alors que le narrateur commence son voyage en train le long d'un canal, la même image lui revient en regardant un pêcheur sur une barque :

Je reconnus cette barque, pour l'avoir vue, baignée d'ombres de peupliers à jamais immobiles et d'une longueur égale, sur la mosaïque ornant le caveau près de la tombe de l'Autre Grand-Père. Mais là-bas, Charon conduisait une ombre enveloppée d'un long linceul, alors qu'ici le pêcheur était seul<sup>942</sup>.

La comparaison est au profit du mythe : les morts transportés par Charon ont une sépulture, contrairement aux détenus du Goulag, représentés par le pêcheur solitaire<sup>943</sup>. Dans *La Limite*, le narrateur se présente comme un passager naïf et un explorateur de l'enfer, ainsi que le personnage de Dante. Pourtant, il remplit le rôle de passeur pour le lecteur qu'il embarque dans son voyage vers l'autre monde.

Lorsque le narrateur se rend dans l'appartement de l'Autre Grand-Père, trouvant la boîte à bonbons où le vieillard conservait d'inquiétants objets, il s'étonne : « Je

---

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>940</sup> Voir également l'analyse d'Alain Parrau dans *Écrire les camps*, *op. cit.*, p. 254-255.

<sup>941</sup> LO, p. 93. « на мозаике старинного склепа лодочник Харон вез умершего через Стикс », PZ, s. 83.

<sup>942</sup> LO, p. 162. « Я узнал лодку с мозаики склепа около могилы Второго деда, долгие тени тополей, как бы павшие раз и навсегда и не могущие уже удлиниться; но там Харон вез тень, укутанную в долгий саван, а здесь перевозчик или рыбак плыл один. », PZ, s. 147.

<sup>943</sup> Le héros de *Gus Fritz* apparaît comme un Virgile qui guide le lecteur avec assurance dans les arcanes de l'histoire. Comme le héros de *La Limite*, il fait cette découverte : « Sur l'un des caveaux, il y avait une mosaïque : Charon emmenait les âmes sur une île rocheuse couverte de cyprès. Et le cimetière lui semblait être une île semblable, sur laquelle même le pouvoir soviétique n'avait pas de prise. » [N.T.], « На одном из склепов была мозаика: Харон везет душу на скалистый остров, поросший кипарисами. И кладбище казалось ему таким островом, с которым даже советская власть ничего не смогла поделать. », *Gus Fritz*, *op. cit.*, s. 46-47.

cherchais un document, un témoignage, j'avais trouvé une boîte de Pandore<sup>944</sup> ». Dans la mythologie, cette boîte est celle qui contient tous les maux de l'humanité. Le roman fonctionne lui-même comme ce coffret, exposant une catastrophe de l'histoire aux yeux du lecteur. Le narrateur s'attendait à trouver « un document, un témoignage » (*dokument, svidetel'stvo*), mais il est frappé par une image mythique. Les documents, ce sont les rescapés qui les ont produits. Plusieurs décennies après la mort de Staline, les enjeux ne sont donc plus les mêmes : il ne s'agit pas pour Lebedev de témoigner pour attester la vérité. Ces motifs mythologiques permettent de court-circuiter les temps pour relier entre elles des époques que la culture cloisonne.

Les récits de Chalamov contiennent de nombreuses références bibliques, et cette question a déjà fait l'objet de multiples analyses<sup>945</sup>. Se déclarant non-croyant, Chalamov a cependant vécu toute sa jeunesse dans un environnement religieux<sup>946</sup>. Il estimait indispensable pour un écrivain de clarifier sa relation au christianisme. L'écrivain s'identifiait à la figure d'Avvakoum, archiprêtre de Kazan qui mena l'opposition aux réformes de l'église orthodoxe du patriarche Nikon au XVII<sup>e</sup> siècle. Son hagiographie par lui-même, considérée comme un chef-d'œuvre de la littérature russe, et son destin tragique (torturé puis brûlé) en font un modèle pour Chalamov, qui lui a consacré le poème « Avvakoum à Pustozyorsk » (*Avvakum v Pustozerske*)<sup>947</sup>. Le personnage de Noé est également cher à Chalamov : « Tel Noé sur les vagues de la mer / Je lance des colombes / D'une page blanche comme un désert / Commence leur envolée<sup>948</sup>. » Noé, si

---

<sup>944</sup> LO, p. 121. « я думал найти документ, некое свидетельство, а нашел ящик Пандоры. », PZ, s. 109.

<sup>945</sup> À ce sujet, voir les travaux d'Elena Volkova, Francišek Apanovič, Leona Toker, Elena Mikhaïlik, disponibles sur <https://shalamov.ru/> [consulté le 12 décembre 2019]. Ce choix d'étudier conjointement « figures bibliques » et « figures mythiques » va dans le sens de Jacques Poirier dans *Échos d'un mythe biblique dans la littérature française* ou encore de Sylvie Parizet dans *Le Défi de Babel : un mythe littéraire pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. En revanche, des comparatistes tels que André Dabezies ou Danièle Chauvin ont manifesté leur refus de confondre les deux en se fondant, comme Mircea Eliade, sur une opposition entre la temporalité mythique et la conception linéaire du temps, héritée du monothéisme biblique. Les études littéraires liées à la Bible n'ont pas tranché la question.

<sup>946</sup> L'auteur déclare dans une lettre à N. Stoliarova (1965) : « Je suis un homme dépourvu de sentiment religieux, bien que je reconnaisse son utilité en ce qui concerne la morale commune et personnelle. », « Я – человек, не имеющий религиозного чувства, хотя и признающий его полезность в смысле общественной и личной морали. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 377, [N.T.].

<sup>947</sup> Voir Ju. Rozanov, « Протопоп Avvakum v tvorčeskom soznanii A. M. Remizova i V. T. Chalamova », *Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Moskva, 18–19 ijunja 2007, s. 301–315.

<sup>948</sup> « Я, как Ной, над морской волною  
Голубей кидаю вперед,  
И пустынную белой странюю  
Начинается их полет. »  
in *Sobranie sočinenij*, t. 3, *op. cit.*, [N.T.].

l'on excepte sa famille, est le dernier homme, le seul épargné par Dieu. À la fin du poème, l'écrivain se représente en train de marcher sur la glace, haletant. Il revisite son analogie entre la neige et la page blanche, fondues dans une même image grâce à la métaphore biblique.

Dans le roman, le narrateur oscille de façon permanente entre les mythes grec et chrétien. Ainsi, l'Autre Grand-Père est comparé alternativement à un dieu, un diable ou une créature démiurgique d'une extraordinaire puissance. À propos de la carrière creusée sur ses ordres, le narrateur comprend : « Il faut être un démiurge, un titan pour entrer dans cette catastrophe et trouver quelque chose à lui opposer de l'intérieur<sup>949</sup>. » Le narrateur décrit comment l'Autre Grand-Père se penche sur la maquette du camp qu'il fait construire par le détenu sculpteur pour l'offrir à son fils : « Tel Dieu au-dessus de la terre nouvellement créée<sup>950</sup> ». Cet univers concentrationnaire miniature est la réplique parfaite de celui que l'Autre Grand-Père a construit de ses mains et dont il se glorifie. Le directeur du camp est donc bien un démiurge, créateur d'un anti-monde consacré non à la vie mais à l'extermination de toute vie. C'est un dieu cruel qui, comme celui de la tradition gnostique, a créé un monde mauvais. En revanche, la figure du Christ surgit avec l'image du clou, symbole de la torture sur la croix. Dans son premier voyage sur les camps, lorsque le narrateur explore les baraquements effondrés et y ramasse un clou comme preuve que tout cela a existé, il réfléchit alors au sens profond de la relique :

En regardant le clou, les poutres, les planches, je pris conscience de l'incompatibilité d'une foi fondée sur elle-même avec ce qui m'avait toujours semblé une superstition en quête de preuves, consistant par exemple à conserver pieusement un clou de la croix du Sauveur ou un copeau de cette même croix<sup>951</sup>.

Les tourments vécus par les détenus sont associés directement à ceux subis par le Christ sur la Croix, mais surtout, c'est la dimension mémorielle de la relique qui intéresse le narrateur. Il comprend que le clou, comme les reliques, ne sont que des

---

De même, le narrateur de Lebedev s'approprie, discrètement, la figure de Noé : « Mon regard, telle une arche, était plein de visages qui y avaient cherché leur salut. », LO, p. 154. « взгляд – как ковчег – был полон лиц, искавших в нем спасения. », PZ, s. 140.

<sup>949</sup> LO, p. 262. « нужно быть демиургом, титаном, чтобы шагнуть в эту катастрофу и найти, что внутренне противопоставить ей. », PZ, s. 238.

<sup>950</sup> LO, p. 249. « как Бог над новотворенной землей », PZ, s. 226.

<sup>951</sup> LO, p. 102. « И, глядя на гвоздь, на бревна, на доски, я вдруг понял то, чего не понимал прежде: как могут соединяться вера, жидущаяся на себе самой, и то, что мне казалось разновидностью требующего предметных доказательств суеверия: благоговейно хранить гвоздь с Креста Спасителя или щепку от этого Креста. » PZ, s. 92.

objets dont la charge symbolique excède largement la matérialité : « Ces objets en apparence inanimés, outils ou simplement témoins de souffrances et de supplices, portent en eux un terrible reflet<sup>952</sup> ». Le plus important, affirme le narrateur, est la seconde vie donnée à ces objets par le sens qu'on leur attribue. Plus tard, sur le camp de l'Autre Grand-Père, il ramasse un bouton de vareuse de détenu dont les trous ont été faits à l'aide d'un clou :

La situation avait changé : ce n'était plus le clou qui se présentait à moi, mais les trous qu'il avait percés. Je regardai au travers comme par une jumelle miniature et ses deux orifices coïncidèrent avec deux taches : les bouches de galeries sur une pente de la gorge<sup>953</sup>.

Le clou est l'instrument par lequel la réalité est littéralement donnée à voir au narrateur. C'est à travers les trous percés par le clou qu'il aperçoit l'ouverture de la mine, une des étapes de la sombre révélation qui s'offrira à lui.

Plus ponctuelles dans les *Récits de la Kolyma*, les références au mythe sont souvent allusives. Elles contribuent à décrire un monde « hors du monde », de traduire l'inhumain dans un langage intelligible et, ainsi, d'inscrire les répressions dans l'histoire de l'humanité. Les références à des mythes issus de différentes civilisations – mythologies grecque, slave ou biblique – chez les auteurs russes renvoient, semble-t-il, à l'universalité de l'expérience concentrationnaire, qui ramène l'homme aux racines de l'identité et de la culture en les détruisant. Le texte est donc le lieu où la culture peut être reconstruite. L'univers du conte et le fantastique en général sont, pour les rescapés, une manière de donner une épaisseur allégorique, métaphorique, culturelle, à un quotidien qui en était dépourvu. Pour le narrateur de Lebedev, la référence au mythe, structurante, lui permet de s'orienter dans un monde rendu indéchiffrable par les lacunes de l'histoire. Elle lui donne accès à des images et symboles éprouvés par le temps. La mise en lumière des incarnations du mythe dans la littérature des camps trouve son prolongement dans l'analyse de deux figures mythologiques qui y sont fortement présentes.

---

<sup>952</sup> LO, p. 102-103. « кажущиеся нам неодушевленными, предметы, которые были орудием или просто свидетелями страданий, мук, ложится грозный отсвет », *ibid.*

<sup>953</sup> LO, p. 230. « Но теперь в руках у меня был не гвоздь, а дырка от гвоздя; ситуация вывернулась наоборот. Я стал смотреть сквозь пуговицу, как в миниатюрный бинокль, и два ее отверстия вдруг совместились с двумя пятнами – с устьями штолен на склоне ущелья. », PZ, s. 209.

#### 4. Deux figures pour parler du camp : Sisyphe et Gilgamesh

Dans ce qui va suivre, nous souhaitons éclairer différentes formes de réinvestissements symboliques du mythe de Sisyphe dans la littérature concentrationnaire et voir comment ce mythe est mobilisé dans *La Limite de l'oubli*. Lebedev emprunte à ce mythe mais en revivifie un autre dont les racines sont encore plus anciennes, celui de Gilgamesh.

En 1956, Chalamov écrit dans une lettre : « Le mythe le plus pénétrant, le plus tragique, le plus terrible des mythes grecs est le mythe de Sisyphe<sup>954</sup>. » Cette déclaration très nette et, semble-t-il, importante, n'est pourtant pas développée ailleurs dans l'œuvre et demande donc à être examinée. La sensibilité de Chalamov à l'histoire du Titan Sisyphe, condamné dans le Tartare à faire rouler éternellement jusqu'en haut d'une montagne un rocher qui en redescend chaque fois, s'explique aisément par l'expérience de sa vie. En Russie soviétique, par un paradoxe que souligne Michel Heller, le travail était en même temps la valeur suprême dans la rhétorique du Pari et une mesure de peine, et ce dès les premiers pas du nouveau gouvernement de Lénine en 1917<sup>955</sup>. Au cours de la marche forcée vers l'industrialisation du pays, la population des camps a été mise dans la situation sans espoir de Sisyphe. Le travail forcé était en effet au cœur de l'entreprise d'industrialisation soviétique. Il ne s'agissait pas alors de déplacer un rocher, mais des troncs, des wagons de minerais, de creuser des carrières, combler des marais, détourner des fleuves, poser des rails, élever des bâtiments et bien d'autres travaux encore, souvent dans des conditions climatiques extrêmes.

Pourtant les détenus du Goulag sont dans la majorité condamnés pour des crimes qu'ils n'ont pas commis, comme l'écrit Chalamov en 1964 : « Le massacre de milliers de gens en toute impunité ne put justement réussir que parce qu'ils étaient innocents. C'étaient des martyrs. Pas des héros<sup>956</sup> ». Or, le travail de Sisyphe est un châtiment pour sa rébellion contre les dieux. Le point commun entre Sisyphe et les détenus, c'est la

---

<sup>954</sup> Lettre à A. Dobrovolski (30 mars 1956), « самый пронзительный, самый трагичный, самый грозный греческий миф – миф о Сизифе. », *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, s. 138, [N.T.]. Ce passage fait référence au roman de E. Hemingway, *Le Vieil Homme et la mer* (1952), une expression du mythe de Sisyphe selon l'écrivain.

<sup>955</sup> M. Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>956</sup> RDK, « Comment tout a commencé », p. 559. « Безнаказанная расправа над миллионами людей потому-то и удалась, что это были невинные люди. Это были мученики, а не герои. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 463.

souffrance face au travail à la fois démesuré, infiniment long et réalisé dans des conditions de dénuement extrême. La description que David Rousset fait des prisonniers des camps nazis convient à la vision de la civilisation concentrationnaire dans son ensemble :

Tout un peuple nu, dévêtu de toute culture, de toute civilisation, armé de pelles et de pioches, de pics et de marteaux, enchaîné aux Loren rouillés, perceur de sel, déblayeur de neige, faiseur de béton<sup>957</sup>.

L'homme n'est défini que par son travail et par la norme qu'il est susceptible d'atteindre ou de dépasser. Selon les historiens Juliette Cadiot et Marc Elie, les prisonniers rassemblés suite aux campagnes répressives ont été utilisés pour combler le manque de main-d'œuvre afin d'extraire des matières premières, sans que les moyens leur soient fournis :

Alors que le tracteur et la chaîne de production étaient les symboles du premier plan quinquennal (1929-1933), qu'écrivains, peintres et musiciens chantaient les miracles du taylorisme et du fordisme et imposaient un culte de la technique probablement inégalé, les ouvriers-détenus, jusque dans les années 1950, étaient équipés de pioches, de pelles, de haches et de brouettes pour effectuer les travaux de terrassement et de déboisement, y compris pour les projets les plus importants et prestigieux<sup>958</sup>.

Cette situation mettait l'homme devant l'incommensurabilité du travail à accomplir, à mains nues. Ce fut le cas au camp spécial des Solovetski, aux camps de travaux forcés Magistrale Baïkal-Amour (Bamlag), du Nord-Est (Sevvostlag), de Norilsk, de Vorkouta et bien d'autres. Cette volonté nihiliste et ravageuse de dominer l'homme et la nature est appelée « titanisme » par l'écrivain allemand Ernst Jünger :

Nous vivons aujourd'hui une étape de transition, entre deux immenses moments de l'Histoire [...]. Et nous, nous nous trouvons entre l'Histoire et l'apparition de quelque chose de tout différent. Et notre stade transitoire est caractérisé par une phase de Titanisme que le monde moderne exprime à tous les niveaux<sup>959</sup>.

Il mène cette réflexion dans son ouvrage *Le Travailleur*, publié en 1931, à l'époque où l'URSS est en pleine expansion industrielle. Son frère Friedrich Georg Jünger parle d'un « homme prométhéen » dont l'orgueil le pousse « jusqu'à la

---

<sup>957</sup> D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, op. cit., p. 23.

<sup>958</sup> J. Cadiot et M. Elie, *Histoire du Goulag*, op. cit.

<sup>959</sup> « Le travailleur planétaire, entretien avec Ernst Jünger », entretien recueilli par Frédéric de Towarnicki, in Constantin Tacou (dir.), *Les Cahiers de l'Herne : Martin Heidegger*, 1983, p. 149.

déformation, jusqu'à cette autosatisfaction du travail et du travailleur qui remplace l'esprit de Sisyphe au cœur de notre existence<sup>960</sup>. » La technique sert, à travers le développement de l'industrialisation, à affirmer la puissance de l'homme sur les forces naturelles ou divines. Chez ces auteurs allemands, les personnages de Sisyphe ou du Titan sont associés au travail enthousiaste face à la mutation industrielle. Toutefois, ici, c'est la souffrance de Sisyphe qui nous intéresse et son reflet explicite ou non dans la littérature des camps.

L'intérêt pour Sisyphe est commun à Chalamov et à Camus, qui a écrit *Le Mythe de Sisyphe* en 1942, l'insérant au cœur de son « cycle de l'absurde ». Valeri Esipov souligne dans son article que, bien que l'expérience de vie de Camus soit sans commune mesure avec celle de Chalamov, leurs thèmes de prédilection et leurs attitudes sont comparables<sup>961</sup>. Ils ne se sont vraisemblablement pas lus respectivement, mais évoquent chacun la tragédie de l'homme face à l'histoire, le danger de l'illusion et la nécessité de s'opposer au mal. Au moment où Camus publiait *L'Homme révolté* à la fin des années 1940, il savait ce qui se passait en URSS et manifestait son indignation<sup>962</sup>. De plus, les deux sont révoltés et engagés sans compromis pour la vérité dans leur pays. Ils sont en même temps des symboles de stoïcisme et d'ascèse littéraire. Fait étonnant, les dates importantes de leur vie coïncident : Camus écrit son cycle entre la fin des années 1930 et le début des années 1950, Chalamov est en détention entre 1937 et 1953. Camus s'intéresse à Sisyphe au moment où il voit le rocher dévaler la pente :

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience<sup>963</sup>.

Au moment où Sisyphe reconnaît la futilité de sa tâche et la certitude de son sort, il réalise l'absurdité de sa situation et l'accepte : « il faut imaginer Sisyphe heureux ».

---

<sup>960</sup> F. G. Jünger, *Les Titans et les dieux. Mythes grecs* [1943], traduit de l'allemand par et présenté par François Poncet, avec la collaboration d'Alain de Benoist, Krisis, 2013, p. 57.

<sup>961</sup> V. Esipov, « On tvërže svoego kamnja (V. Chalamov i A. Kamju: opyt parallel'nogo čtenija) », Valeri Esipov (dir.), *Chalamovskij sbornik*, vyp. 2, Vologda, Grifon, 1997, s. 172-180.

<sup>962</sup> Cité par T. Wieder, « L'Affaire David Rousset et la figure du déporté. Les rescapés des camps nazis contre les camps soviétiques (1949–1959) », in Tal Bruttmann, Laurent Joly, Annette Wiewiorka, (dir.), *Qu'est-ce qu'un déporté ? Histoire et mémoires des déportations de la Seconde Guerre Mondiale*, Paris, 2009, p. 311-31.

<sup>963</sup> A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942, p. 163.

Chalamov, quant à lui, s'intéresse certainement à Sisyphe au moment où il pousse son rocher, au bord de l'épuisement. Les deux montrent un monde dominé par l'absurde, terme théorisé par Camus et largement associé à cet auteur mais quasiment absent du lexique de Chalamov. Selon Camus, l'absurde naît de la confrontation entre le caractère irrationnel du monde et l'éperdu désir de clarté de l'homme. Cette définition est à adapter au contexte du camp, qui est présenté tantôt comme l'envers négatif du monde réel avec un renversement systématique de toutes ses valeurs, tantôt comme une version dégradée, inférieure, cauchemardesque du monde « ordinaire ». Elena Volkova estime que l'absurde pour Chalamov réside « dans le mélange de toutes les échelles du bien et du mal<sup>964</sup>. » Dans le camp, l'absurde est encore plus éclatant qu'ailleurs : les paradoxes y sont accentués. Une typologie de quelques travaux sisyphéens dont témoigne la littérature du Goulag s'impose pour illustrer cet absurde.

L'un des gros travaux du Goulag, eu égard à la surface phénoménale de forêt sur le territoire soviétique, est le traitement du bois. Rossi explique la manière dont les détenus doivent déplacer plusieurs dizaines de troncs jusqu'à la voie ferrée à soixante-dix mètres de là :

Leur poids varie selon la longueur – de quatre à huit mètres –, selon le diamètre – de vingt-cinq à quarante centimètres –, et selon l'essence – du pin ou du mélèze, le plus lourd de tous les arbres de Sibérie. Nous sommes généralement quatre pour rouler un tronc. Le travail est exténuant : on est continuellement courbé, et ce pendant dix heures d'affilée<sup>965</sup>.

Le travail est précisément chiffré, ce qui donne à la prose une dimension documentaire sur le caractère démesuré de l'entreprise et la faiblesse des moyens mis à disposition. Dans l'un de ses récits, Chalamov raconte la recherche de bois de chauffage dans une forêt éloignée, après la journée de travail. Cette corvée le fait s'interroger sur les forces des hommes : « Comment fait-on pour transporter les gros rondins qu'on n'arrive même pas à soulever à deux ? Nul ne le sait<sup>966</sup>. » Le travail forcé condamne les détenus à mourir d'épuisement ou en effectuant des tâches dangereuses. Dans le roman de Lebedev, le détenu sculpteur qui a commis la faute de fabriquer un sifflet en bois est envoyé par l'Autre Grand-Père à l'abattage, en guise de punition :

---

<sup>964</sup> E. Volkova, « Slovo na puti preodoleniâ absurda ("Perčatka, ili KR-2") », *Tragičeskij paradoks Varlama Chalamova*, Moskva, Respublika, 1998, s. 176.

<sup>965</sup> QBU, « L'homme n'est pas l'égal du cheval », p. 109.

<sup>966</sup> RDK, « Le charmeur de serpents », p. 129. « Как доставляются тяжелые бревна, которые не под силу взять даже двум людям, никто не знает. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 119-120.



“Qu’il travaille le bois”, dit-il sachant qu’à l’abattage le fou serait bien vite écrasé par un tronc. Il aurait pu le faire fusiller sans autre forme de procès, mais c’eût été un meurtre, or il aimait que son verdict s’accomplisse tout seul, pas tout de suite, de manière indirecte, par l’entremise des forces de la nature<sup>967</sup>.

Par cet exemple, le narrateur pose le problème d’une dissolution de la responsabilité individuelle des acteurs du camp. Le travail du bois est évoqué dans les mémoires d’Andrée Sentaurens : à l’automne 1937, elle est envoyée avec sept cents autres femmes au camp de travaux forcés de Kulojlag, à côté d’Arkhangelsk, pour construire une scierie en pleine forêt. Elle est désignée pour le débroussaillage :

Le genre de travail auquel j’étais astreinte s’appelle en russe *trelovka*, ce qui veut dire que nous sommes attelées deux par deux, comme des chevaux de trait, à une sorte d’énorme T dont nous tenions chacune une des branches de la barre transversale, tandis que la grande barre était reliée par une chaîne au tronc d’arbre qu’il s’agissait de tirer. Il nous incombait d’entraîner les arbres abattus et ébranchés jusqu’à la voie ferrée<sup>968</sup>.

Andrée Sentaurens s’épuise et se met à cracher du sang. Quelques mois plus tard, elle est affectée à l’abattage des pins mais, n’étant pas en mesure de remplir la norme, elle est de plus en plus mal nourrie. Au printemps suivant, son travail consiste à déraciner les souches des arbres abattus dans le but d’agrandir les espaces cultivés, patageant toute la journée dans la neige fondue. L’été, toutes les femmes sont aux champs pour couper, faner et entasser le foin en meules. Les nuits étant « blanches », les détenues travaillent jusqu’à quinze heures d’affilée. L’automne, il faut attraper le bois flottant au bord de la rivière à l’aide d’un harpon et de cordes. Dans un autre camp, elle travaille au prolongement de la ligne de chemin de fer Phosphorite-Komi :

Notre tâche consiste, chaque jour, à creuser des fosses de 2 mètres de longueur sur 2 mètres de largeur et 1 m 80 de profondeur. Nous travaillons par équipe de deux et tandis que l’une pioche et enlève le sable à la pelle, l’autre le transporte dans une brouette<sup>969</sup>.

Tout au long du récit se succèdent ainsi les descriptions des travaux forcés toujours renouvelés en fonction des saisons. L’ensemble du roman est rythmé par les

---

<sup>967</sup> LO, p. 246. « “Пусть работает с деревом”, – сказал Второй дед, зная, что на лесоповале сумасшедшего вскоре зашибет упавшим стволом; он мог бы просто приказать расстрелять резчика, но это было бы прямым убийством, а Второй дед любил поступать так, чтобы его приговор свершался как бы самим ходом событий, силами природы, отсроченно и отстраненно », PZ, s. 246.

<sup>968</sup> A. Sentaurens, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, op. cit., p. 103.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 293.

tâches à effectuer sans relâche. Le mythe de Sisyphe s'incarne dans la répétition infinie d'un travail insensé. L'auteure ne trouvera une forme de répit qu'en trouvant un emploi à la crèche, où l'épuisement physique est moindre, mais où la pression psychologique et émotionnelle est terrible en raison de la mortalité infantile et de l'impuissance à l'endiguer.

La lutte contre la nature est exprimée par Chalamov dans « Le gant », lorsqu'il évoque l'hôpital de Bélitchia dont les convalescents étaient utilisés comme main-d'œuvre gratuite. Le médecin-chef a l'espoir d'assainir le marais qui entoure l'hôpital :

Ce chemin marécageux d'un kilomètre, de Bélitchia à la grand-route, a englouti quarante mille journées de travail de convalescents, des millions d'heures. Chacun devait jeter sa pierre dans les profondeurs insondables du marécage. Chaque jour, les employés lançaient des pierres dans ce marais. Il avalait ces offrandes en gargouillant<sup>970</sup>.

L'auteur estime le nombre de blocs de calcaires jetés à quelques milliers. Pourtant ce travail est vain :

Trois saisons d'un travail énergique n'avaient donné aucun résultat. L'hiver, il fallait de nouveau frayer une route, et ce combat peu glorieux contre la nature était suspendu jusqu'au printemps. Là, tout recommençait. [...] Le marécage triomphait<sup>971</sup>.

Comme chez Rossi, la dimension titanesque du travail est précisément chiffrée, mais la technicité de la description a une dimension mythique, le marécage étant personnifié comme une divinité ingrate ou un monstre vorace : « a englouti » (*vbity*), « les profondeurs insondables » (*bezдороžnuju glubinu*), « avalait ces offrandes en gargouillant » (*čavkalo i proglatyvalo dary*). Son succès est garanti : le combat de l'homme affaibli est « peu glorieux » (*besslavnaja*), la nature « triomphe » (*toržestvovalo*) comme la Flaque Reine décrite au début du roman de Lebedev qui engloutit machines et bêtes<sup>972</sup>. Cette tâche éternellement recommencée, associée au

---

<sup>970</sup> RDK, « Le gant », p. 1259. « В эту болотистую дорогу – километр от “Беличьей” до трассы – вбиты сорок тысяч трудодней, миллионы часов <труда> выздоравливающих. Каждый должен был бросить камень в бездорожную глубину болота. Обслуга каждый летний день выбрасывала в болото камни. Болото чавкало и проглатывало дары. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 294.

<sup>971</sup> *Ibid.* « За три года энергичной работы не было достигнуто никаких результатов. Снова требовался зимник, и бесславная борьба с природой замирала до весны. Весной все начиналось сначала. [...] Болото торжествовало. », *ibid.*

<sup>972</sup> Pour traduire la taille de cette flaque, Lebedev utilise, comme Chalamov, tout le champ lexical de la digestion : « engloutir » (*poglošat'*), « digérer », « sucs » (*coki*), « vomir » (*istorgat'*), « recracher » (*vyplevyvat'*), « ravalier » (*zaglatyvat'*), « régurgiter » (*istorgnutoe*), « absorber, avaler » (*vbirala*),

motif de la pierre, rappelle directement le supplice de Sisyphe.

L'extraction de minerai était un autre point clé de l'économie du Goulag. Chalamov évoque les convalescents de Bélitchia qui « pouvaient et savaient soulever des montagnes d'or<sup>973</sup> », formule qui rappelle l'expression biblique : « En vérité je vous le dis, si quelqu'un dit à cette montagne : "Soulève-toi et jette-toi dans la mer", et s'il n'hésite pas dans son cœur, mais croit que ce qu'il dit va arriver, cela lui sera accordé. » (Marc 11, 23-24). Jean Nicolas évoque les morts des ouvriers de la mine de Vorkouta :

Il y avait, en moyenne, un homme par mois, qui, descendu au fond de la mine, ne revoyait plus le jour ; une imprudence, une inattention, un accident mécanique, le gaz "libéraient" avant le temps prévu le mineur forcé. Qui fera une enquête pour trouver le responsable de leur mort<sup>974</sup> ?

La main-d'œuvre étant abondante, sa disparition est rapidement compensée par les nouveaux arrivages de détenus, la mauvaise qualité du matériel et des installations engendrant un taux de mortalité élevé. Lebedev choisit de montrer les ravages humains et environnementaux causés par l'extraction de minerai quelques dizaines d'années après la création de la carrière. La ville qu'il explore en est entièrement dépendante : « La carrière s'agrandissait, toujours plus large, plus profonde, et le labeur des hommes servait uniquement à creuser ce trou béant en usant leurs muscles et au prix de leur vie<sup>975</sup>. » Le minerai extrait est broyé puis transformé en engrais, mais « tout cela n'avait d'existence que verbale, tandis que devant les yeux il ne restait, de jour en jour, qu'un trou de plus en plus immense, engloutissant le labeur<sup>976</sup> ». Là, il est moins question d'un éternel recommencement que d'une tâche interminable. Le contact avec la carrière inspire au narrateur de Lebedev une réflexion sur la volonté de l'homme d'affirmer sa puissance par un travail disproportionné, et en même temps sur la vanité de cette entreprise :

---

« humide, mouvante, dévoreuse » (*vlažnoe, zybučee, priimčivoe*), « gosier sans bouche, béance labourée » (*glotka bez rta, raspahannoe otverstoe lono*), « le ventre de la Flaque de plus en plus gonflé à force de tout ingurgiter. » (*utroba Luži liš' razbuhla ot progločennogo*), LO, p. 15 et PZ, s. 12-13.

<sup>973</sup> RDK, p. 1258. « и могли, и умели, и уже своротили золотые горы », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 293.

<sup>974</sup> J. Nicolas, *Onze ans au paradis*, op. cit., p. 234.

<sup>975</sup> LO, p. 198. « Только карьер все увеличивался, рос в ширину и в глубину, и все труды людей уходили на то, чтобы собственной жизнью, старением мускулов, износом сердца умножать зияющую дыру в земле. », PZ, s. 172.

<sup>976</sup> *Ibid.* « все это присутствовало в сознании только назывным образом, а перед глазами, постоянно, каждый день, оставалась лишь растущая, вбирающая в себя труд – дыра. », *ibid.*

Ce trou gigantesque, ces camions immenses, présentaient une sorte de manifeste non verbal plein de défi, un symbole pesant. Le sens pratique de tout cela – l'extraction du minerai – reculait devant ce spectacle : le labeur humain démultiplié par la puissance du mécanisme produisait un effort inhumain et la carrière montrait l'ampleur de cet effort, sa mesure<sup>977</sup>.

Le narrateur précise que cet effet est visuel puisque la poussière de la carrière, en se répandant dans les rues et sur les rêves, donne à la ville un air de cadavre. L'image d'Atlas, proche de celle de Sisyphe, est utilisée par le narrateur après sa visite de la carrière lorsqu'il découvre les mines d'uranium :

Les mineurs tiennent en quelque sorte le ciel sur leurs épaules : leur corps se souvient de la pression des blocs montagneux, leur moelle épinière la sent. Des muscles lourds, une démarche lourde : ils sont comme le plomb et la platine dans le tableau périodique, modelés par cette pression, fils de l'obscurité<sup>978</sup>.

Chalamov utilise également ce motif à propos de sa mère dans un poème de 1970, « *Moja mat' byla dikarka* » [Ma mère était sauvage, 1970] : « Mais se courbant petit à petit / Elle a su vraiment retenir / Le toit de l'univers s'effondrant<sup>979</sup>. » Modèle tragique pour l'écrivain, profondément aimée, cette femme-titan exemplaire de force et d'endurance l'a sans doute inspiré dans sa résistance quotidienne aux turpitudes du camp. Ainsi, le mythe de Sisyphe représente la souffrance d'un travail épuisant, éternellement recommencé. En cela, il résonne dans de nombreux passages de textes concentrationnaires.

L'autre versant de ce mythe est l'absurdité de la tâche de Sisyphe, ce moment où il voit retomber son rocher. Cette absurdité a surtout été saisie par Rossi, qui tient à rendre compte des aberrations structurelles du système pénitentiaire soviétique. Il semble même que cette intention soit la logique qui préside à la sélection du matériel. C'est le cas par exemple dans la chronique où le jeune Vassia, emprisonné avec d'autres

---

<sup>977</sup> LO, p. 187. « В гигантской яме, в громадных грузовиках был какой-то вызывающий, но не артикулированный манифест, некий грузный символ; практический смысл – добыча руды – как-то отступал на задний план перед открывшейся картиной: человеческие усилия, умноженные мощью механизмов, произвели усилие уже нечеловеческое, и карьер показывал собой объем, меру этого усилия. », PZ, s. 169.

<sup>978</sup> LO, p. 197. « люди, работавшие в шахте, словно держат небо на плечах: тело помнит о давлении каменных толщ, ошутимом спинным мозгом. Тяжелые мышцы, тяжелая походка – они словно свинец и платина в таблице элементов, они обжаты этим давлением, выпестованы темнотой. », PZ, s. 179.

<sup>979</sup> « Но, сгибаясь постепенно,  
Крышу рухнувшей вселенной  
Удержать сумела мама ».  
in *Sobranie sočinenij*, t. 3, op. cit., s. 428, [N.T.].

détenus dans un réduit, trouve le moyen d'ouvrir la porte. Il s'exclame joyeusement que tout le monde est libéré, mais tous lui demandent de refermer la porte au plus vite, terrifiés à l'idée de commettre une infraction<sup>980</sup>. Les détenus font de leur plein gré ce à quoi ils étaient au départ contraints. L'anecdote témoigne de l'efficacité persuasive d'un système qui annihile la liberté de l'individu de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur, par des moyens de pression psychologique : les gens honnêtes ne veulent pas contrevenir aux règles. Andrée Sentaurens rapporte une histoire qui pourrait elle aussi figurer parmi les paradoxes absurdes des lois du camp. Elle raconte comment elle a été sauvée en se faisant ébouillanter par Choura, une prisonnière de droit commun qui l'a prise en affection. Souffrant de la pellagre, elle était exemptée de travail mais interdite d'infirmerie et de soins. Choura l'asperge d'eau bouillante et Andrée Sentaurens, brûlée, peut aller à l'infirmerie et recouvrer ses forces :

Je poussai des cris de douleur mais Choura vint à moi et, me prenant dans ses bras, me dit : – Chère Andrée, je regrette d'avoir dû te faire mal, mais c'est le seul moyen de te faire sortir de cet enfer. Sous l'effet de la brûlure, la fièvre qui était mon lot quotidien augmenta et mon état général empira de telle sorte que l'ambulance me transporta d'urgence à l'hôpital de Molotovsk. Choura avait eu raison. Grâce à elle, si je devais mourir, ce ne serait pas au camp 178<sup>981</sup>.

L'image de criminelle prise d'un élan de tendresse et blessant gravement son amie par bonté, la faveur offerte de mourir d'une manière un peu moins désagréable, ne sont pas non plus dépourvues d'un certain humour noir. Chez les auteurs russes en revanche, le constat de l'absurdité ne fait naître qu'une ironie amère. Cette anecdote rappelle une remarque de Chalamov : beaucoup de détenus épuisés simulaient une maladie pour être admis à l'hôpital, seul moyen d'être dispensé de travail. Il se trouve que dans bien des cas, la maladie simulée était moins grave que l'état réel du détenu. Elena Volkova affirme que le travail poétique est ce qui permet à l'écrivain de vaincre l'absurde, en lui prêtant une force existentielle et artistique<sup>982</sup>. Il nous semble cependant que l'absurde n'est pas dépassé par Chalamov, la tension tragique qui parcourt les récits n'étant jamais résolue. Sisyphe ne peut être « imaginé heureux ». Après la mine, dès son admission comme aide-médecin à l'hôpital, Chalamov assume un autre travail

---

<sup>980</sup> QBU, « Faites vos paquets ! », p. 61.

<sup>981</sup> A. Sentaurens, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, op. cit., p. 115-166.

<sup>982</sup> E. Volkova, « Varlam Chalamov: Poedinok slova s absurdom », *Voprosy literatury*, n° 6, 1997, s. 3-35.

inlassable : l'écriture de son témoignage. L'auteur compare lui-même, dans plusieurs poèmes, le labeur de l'écrivain et le travail physique.

Pour Lebedev, ce « monde humain sans l'homme<sup>983</sup> » est également tragique. Le labeur est détaché de celui qui travaille. Il perd tout son sens dans le développement colossal de la technique. C'est ce que le narrateur comprend pleinement face à la carrière :

Il était impossible d'affronter cet absurde, de penser l'ampleur de l'absence. [...] Ce spectacle matérialisait la sensation de l'absurde de l'existence qui vient dans les moments de désespoir, la rendait visible, lui donnait réalité<sup>984</sup>.

Pour les détenus, la tâche physique à effectuer est mortelle, au-delà des forces humaines. Pour le narrateur de Lebedev, elle est impossible à « affronter » (*spravits'sja*) à « penser » (*vmestit' v soznanii*, littéralement : faire entrer dans la conscience). Avec les camps soviétiques, le mythe s'est incarné littéralement dans l'histoire. Les détenus condamnés aux travaux forcés sont des incarnations vivantes de Sisyphe. L'éternité de Sisyphe se mue, dans le contexte du camp, en de longues années d'esclavage mortel. Ce mythe est important pour les auteurs des camps dans sa dimension événementielle, alors qu'il l'est pour Lebedev dans sa dimension mémorielle.

Au-delà du mythe de Sisyphe, le roman de Lebedev cite l'Épopée de Gilgamesh, le plus ancien mythe de l'humanité. Ce récit épique issu de la mythologie assyro-babylonienne a été rédigé en akkadien dans la Babylonie au XVIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère. De quelle manière l'épopée entre-t-elle en dialogue avec le voyage du narrateur ? Comment la figure de Gilgamesh trouve-t-elle sa place dans cette œuvre postmémorielle ?

L'épopée relate les aventures de Gilgamesh, le beau roi d'Uruk d'ascendance divine, qui exerce la violence sur sa cité. Pour l'assagir, les dieux lui envoient un homme sauvage, Enkidu, qui devient son meilleur ami. Ensemble, ils triomphent de différentes épreuves. Cependant, le héros rejette les avances de la déesse de l'amour Ishtar qui, pour le punir, provoque la mort de son ami. Affligé, obsédé par l'image de la mort, Gilgamesh ne rêve plus de combats mais d'immortalité. Le récit de guerre laisse alors place au récit de voyage : le héros se met en quête d'Utnapishtim, qui a survécu au

---

<sup>983</sup> LO, p. 191. « мир человека – без человека », PZ, s. 173.

<sup>984</sup> LO, p. 190-191. « невозможно было справиться с абсурдом, вместить в сознании объем отсутствия. », PZ, *ibid.*

Déluge, pour lui extorquer le secret de l'immortalité. Au bout de multiples aventures, il obtient finalement la plante de jeunesse, mais elle lui est dérobée par un serpent. Gilgamesh rentre alors en sa cité d'Uruk, devenue florissante en son absence, et écrit son histoire sur des tablettes d'argile. La première référence à ce mythe a lieu au moment où le narrateur décide de renoncer à son héritage, l'appartement de l'Autre Grand-Père. Écœuré par les objets personnels qu'il y découvre (lettres racontant les exploits de chasse, dents, dentier, étranges figurines d'animaux), il rentre chez lui et cherche un livre qui lui servirait de consolation et d'échappatoire. Il ouvre le livre de l'épopée, tombe sur le passage où l'homme-scorpion qui garde la montagne où vit Utnapishtim lui déconseille d'entrer :

“Jamais personne, Gilgamesh, n'a pu faire ce trajet. Nul n'est encore entré dans le défilé de ces monts. Sur cent vingt kilomètres ne règnent que les ténèbres. Si profonde y est l'obscurité que tu n'y trouveras pas la moindre trace de lumière.” Mais Gilgamesh insistait : “Dans la détresse de ma chair, dans la tristesse de mon cœur, par la chaleur et le froid, dans l'obscurité des ténèbres, pleurant et soupirant, j'irai de l'avant ! À présent ouvre-moi les portes de la montagne<sup>985</sup> !”

Le narrateur se répète pensivement la dernière phrase car ces mots lui parlent de lui-même, de son projet :

Je sentis à quel point cette image était juste : un passage à l'intérieur de la terre, de la montagne, la traversée d'un temps passé, pétrifié. Pourtant je ne savais pas encore ce que je devais faire, comment je devais agir<sup>986</sup>.

C'est après cette lecture qu'il fait ses trois rêves de détenus, entrecoupés de réflexions sur la mémoire et l'oubli. L'auteur leur consacre vingt-deux pages, qui plus est à une place centrale, la fin du troisième chapitre. À son réveil, le narrateur décide de trouver l'homme qui a envoyé les lettres à l'Autre Grand-Père et commence son voyage.

---

<sup>985</sup> LO, p. 128-129.

*« Никогда, Гильгамеш, не бывало дороги,  
Никто не ходил еще ходом горным:  
На двенадцать поприщ простирается внутрь он,  
Темнота густа, не видно света –  
Ты войдешь и большие оттуда не выйдешь! »*

*Гильгамеш ему вещает, человеку-скорпиону:  
«В тоске моей плоти, в печали сердца,  
В жару и в стужу, в темноте и во мраке,  
Во вздохах и плаче – вперед пойду я!  
Теперь открой мне горные ворота. »*, PZ, s. 116.

<sup>986</sup> LO, p. 129 et PZ, *ibid.*

Il est suggéré que cette lecture joue un rôle décisif dans l'inconscient du protagoniste.

Cette référence à Gilgamesh apparaît à nouveau pendant l'épisode de la chute de neige rouge, mais seule la réponse du héros à l'homme-scorpion est citée<sup>987</sup>. Le narrateur se met en scène en train de se remémorer ces vers :

En les prononçant, je pensai avec étonnement que ce genre d'état, parfaitement reconnaissable lorsqu'il nous envahit, était pareil à toutes les époques. Il exclut le doute, l'hésitation, la réflexion, une prise de conscience soudaine ôte toute possibilité de choix, de bifurcation, ne laisse pas d'alternative<sup>988</sup>.

La citation lui rappelle avec insistance la porosité entre les temps. De nouveau il répète le vers obsédant : « À présent ouvre-moi les portes de la montagne ! » qui l'incite à l'action. Après cet intermède épique, le gardien du cimetière lui en apprend plus sur la vie de l'Autre Grand-Père, sa cruauté envers son fils et son indifférence envers sa femme, morts par sa faute. Il s'ensuit un récit enchâssé, long d'une vingtaine de pages, sur la vie passée du vieillard (p. 219-240 du texte russe). Cet épisode lui inspire la seconde partie de sa quête : trouver l'île des déportés abandonnés par l'Autre Grand-Père. La mémoire du narrateur lui souffle la marche à suivre : à deux reprises, les vers de Gilgamesh lui reviennent aux moments les plus significatifs pour orienter ses décisions. Chaque citation donne une impulsion et éclaire l'esprit du narrateur, qui se ressource au contact du mythe. Repérer les similitudes structurelles et thématiques entre l'Épopée de Gilgamesh et celle du narrateur de *La Limite de l'oubli* pourra donner des clés pour comprendre le choix de l'auteur.

Tout d'abord, les deux récits se présentent de manière similaire dans leur construction, qui correspond d'ailleurs à un schéma narratif assez classique. La situation initiale est celle de la vie dissolue du cruel roi Gilgamesh, et celle de l'enfance du narrateur de Lebedev à la datcha. L'élément déclencheur de chaque récit est une mort : dans le premier cas, celle d'Enkidu, un être aimé ; dans le second, celle d'un vieillard haï. Dans les deux cas, les héros ont pour but de découvrir un secret : celui de l'immortalité et celui du passé de l'Autre Grand-Père. La quête prend la forme d'un voyage où l'élément aquatique, hautement symbolique, est prédominant. Gilgamesh

---

<sup>987</sup> LO, p. 237 et PZ, s. 215.

<sup>988</sup> *Ibid.* « Повторил – и еще успел поразиться, что нет временных различий для такого рода состояний, которые безошибочно узнаются, когда они уже есть внутри тебя. Нет ни сомнений, ни борения, ни готовности, ни решимости – только понимание, снимающее выбор, развилку, отменяющее второй путь », *ibid.*



traverse les Eaux de la Mort, le narrateur de Lebedev termine son voyage en barque sur la rivière puis sur l'Océan<sup>989</sup>. Les péripéties de Gilgamesh sont le combat contre le géant Houbaba, le Taureau céleste et les lions ; celles du narrateur de Lebedev, la morsure du chien noir, la confrontation avec le détenu évadé, puis les brigands qui veulent l'assassiner. Des souffrances physiques et morales les accompagnent tout au long du chemin. La résolution du nœud narratif est permise par un personnage peu présent, mais non moins central, car longtemps cherché. Il s'agit du bienveillant Utnapishtim et de l'hostile Simion Vikentievitch, chacun détenteur de précieuses indications. Après leur rencontre, le secret est dévoilé. Il prend la forme d'une plante de jeunesse que Gilgamesh va cueillir, et pour le narrateur de Lebedev, d'une photographie de l'Autre Grand-Père au camp, preuve irréfutable de son passé concentrationnaire. Gilgamesh et le narrateur subissent tous deux une initiation à la mort à travers des lieux qui en sont l'image : Gilgamesh en traversant les Eaux de la Mort et en pénétrant la montagne où habite Utnapishtim et le narrateur de Lebedev, en tombant dans une fosse emplie de cadavres. Il s'ensuit une forme de « résurrection » symbolisée par le retour final : dans la ville d'Uruk ou à l'extrémité de l'Europe. Dans les deux cas, il s'agit de récits d'apprentissage. Gilgamesh qui était un despote s'éveille à la sagesse et à l'humilité en renonçant à son rêve d'immortalité. Le narrateur de Lebedev acquiert une connaissance intime des paysages de la destruction et entre en contact direct avec la mort sous toutes ses formes.

Les deux héros sont obsédés par la mort : ils apprennent à l'affronter, la vaincre ou l'accepter. Gilgamesh recherche la vie éternelle au sens littéral et essuie un échec, mais il comprend à la vue de sa cité magnifique que la perpétuation de l'humanité est une autre forme d'immortalité. En revanche, pour le narrateur de *La Limite*, la mort doit être à la fois restituée et dépassée par la mémoire. Il s'agit moins d'éliminer la mort que de lui redonner sa juste place au moyen de la parole : parler au nom des morts pour les vivants, écrire pour laisser une trace, telle est la solution de l'immortalité qu'il propose.

---

<sup>989</sup> L'eau vive (ou eau de jeunesse, de force) est un motif récurrent des contes populaires. Un conte allemand recueilli par les frères Grimm s'appelle *Das Wasser des Lebens* [L'Eau de la vie]. Elle est identifiée par la rubrique AT 551 de la classification des contes d'Aarne-Thompson-Uther. Dans les contes slaves, ce motif est dédoublé puisqu'il existe l'eau vive mais aussi l'eau morte (ou eau de la mort, de la faiblesse). Ce thème, qui apparaît dans le conte « Ivan Tsarévitch, l'oiseau de feu et le loup gris », a été étudié par Vladimir Propp. L'écrivain et révolutionnaire-bolchévik Aleksandr Voronskij, arrêté et fusillé en 1937 et connaissance de Chalamov, a justement intitulé ses mémoires *Za živoj i mertvoj vodoj* [Au-delà de l'eau morte et l'eau vive, 1927].

Il convient cependant de noter quelques différences relevant de la psychologie des personnages. Gilgamesh est un héros énergique, charismatique, alors que le narrateur de Lebedev est craintif et réservé. Gilgamesh suscite l'amour passionné des hommes et des femmes alors le narrateur de Lebedev est solitaire, et son contact avec l'humanité serait plutôt celui d'une fraternité sincère, mais abstraite. L'un est cruel, l'autre plein de compassion. Le premier se bat contre des monstres, le second contre des intuitions angoissantes et des forces obscures, insaisissables. Gilgamesh avait besoin de son ami Enkidu pour découvrir la mort alors que le narrateur de Lebedev, lui, était déjà familier de la mort depuis l'enfance.

Ainsi, du point de vue de la structure, les deux œuvres présentent des similarités liées à leur caractère initiatique. Les multiples échos thématiques de l'épopée assyrienne dans *La Limite de l'oubli* suggèrent une volonté de l'auteur de lier intimement son œuvre au mythe le plus ancien de l'humanité et de profiter de son souffle épique. La différence principale réside dans le fait que le héros assyrien rejette violemment la mort et cherche à la fuir, tandis que le narrateur de Lebedev cherche à l'approcher davantage pour la connaître et la dépasser. Toutefois, le mythe de Gilgamesh convient bien à celui qui se pose des questions existentielles sur le temps, la vie et la mort.

L'expérience concentrationnaire se présente comme une actualisation littérale des mythes et des contes qui ont structuré la mémoire de l'humanité. Pour les auteurs russes, la référence à l'enfer permet d'exprimer l'indicible de l'expérience. Chez Chalamov en particulier, l'arrière-plan mythologique ne contredit pas le caractère « documentaire » de sa prose : au contraire, la référence mythologique rattache une expérience inhumaine à la culture. Dans le roman de Lebedev, les références culturelles hétérogènes permettent de décroquer les espaces et les époques pour mieux appréhender le présent. Un complexe symbolique dense et varié se tisse autour de ce « trou » qu'a laissé le Goulag dans la culture et dans la mémoire russes.

## Chapitre II. Le « retour » dans le Grand Nord

Le récit de la *Limite de l'oubli* est, nous l'avons dit, structuré autour de la quête du narrateur dans le Grand Nord sur les traces de l'Autre Grand-Père. Ce chapitre est consacré aux modalités de ce « voyage de retour » visant à reconstituer la mémoire. Dans les récits du Goulag figure un questionnement sur la place de l'homme face à la nature extrême de l'Arctique. Confronté aux éléments, anéanti par la violence, l'homme au camp s'apparente à la pierre et à la terre. Le narrateur contemporain prolonge cette réflexion sur la base des espaces post-concentrationnaires qu'il explore. Les topoï de la littérature des camps liés à l'espace et au paysage sont réinvestis dans son texte, qui, à la suite de Chalamov, insiste sur le pouvoir mémoriel de la nature.

### 1. Le voyage de l'héritier

Comment les espaces concentrationnaires ont-ils vieilli ? Quelle place ont-ils pris dans la vie contemporaine et en lui-même ? Pour le narrateur, l'expression « post-soviétique » est synonyme de « post-goulaguien », et ces deux aspects sont devenus indissociables de ce qu'il est.

Avant ce voyage-là, le narrateur avait déjà été au contact d'espaces post-concentrationnaires lors d'expéditions géologiques qui l'y avaient préparé, mais c'est son désir d'enquêter sur le passé qui motive un véritable « voyage de retour ». Le narrateur explique son choix d'être géologue comme une tentative instinctive de fuir le passé de son grand-père et son héritage :

Dans ma jeunesse, mon désir de m'échapper de la maison de mes parents puisait secrètement à celui de me retrouver là où rien ne me rappellerait l'Autre Grand-Père. Dans les rues de ma ville natale, je ne pouvais jamais être pleinement moi-même, j'étais aussi un peu lui [...]. J'avais besoin de partir le plus loin possible, vers des territoires inconnus, de me débarrasser de mon pesant héritage. Je découvris le monde. Et surtout, je sillonnai mon pays d'un bout à l'autre. Il apparut que le destin possédait son propre champ d'attraction toujours plus vaste que ce que nous voyons. Mon départ, mon travail dans des lieux perdus se révélèrent une voie de retour vers ce que j'avais cherché à quitter. Mais j'étais alors un autre homme, intérieurement prêt à accepter, à assumer pleinement l'héritage qui m'était échu, même si j'ignorais cette

disposition mienne tant que la vie ne m'avait pas interpellé<sup>990</sup>.

C'est la géologie qui l'oblige à voyager vers des contrées reculées. Cependant, comme il le comprend rétrospectivement (et l'annonce au lecteur avant même d'avoir commencé le voyage), ce choix professionnel s'avère une décision inconsciente d'accepter l'héritage de l'Autre Grand-Père et de faire la lumière sur le passé. Selon Susi K. Frank, à partir du moment où commence le voyage, au chapitre 4, « l'histoire devient lisible selon des lignes métaphoriques : les mouvements spatiaux correspondent à des mouvements temporels<sup>991</sup>. » En effet, plus le narrateur s'éloigne de Moscou, plus il remonte dans le passé. Les démarches géologique et archéologique se rejoignent alors : cette remontée dans le temps coïncide avec un enfoncement dans le sol. Enfin, à cette descente dans les profondeurs de la terre correspond un mouvement psychanalytique : le passé traumatique doit être exhumé. Le fait que le voyage s'effectue en train et de nuit favorise ce long et lent processus.

Différentes étapes au cours de ce voyage indiquent ce double mouvement géographique et temporel. Le train passe au-dessus d'une rivière au soleil couchant. Le narrateur voit alors depuis la vitre du train, cette barque de pêcheur dirigée par un rameur solitaire qu'il associe à la figure de Charon, comme nous l'avons dit plus haut, et qu'il avait repérée sur la mosaïque ornant le caveau près de la tombe de l'Autre Grand-Père. Le rameur quitte la rive ensoleillée pour se diriger vers une rive cachée dans les ténèbres, comme une hypostase du narrateur lui-même, qui d'ailleurs le suit aussitôt dans ce mouvement :

Le train avançait à grande vitesse, et à cause de cela, derrière la vitre tout n'était que lenteur, figé définitivement : le rameur ne pouvait tourner, le vent ne pouvait faire frémir l'eau, le rayon du soleil ne pouvait dissiper l'obscurité. Nous atteignîmes la rive sombre et roulâmes à travers les prés brumeux, où tout était muet, immobile et velouté comme l'aile d'une chauve-souris. Les passagers des derniers wagons voyaient encore la rivière, la barque, la lumière, cependant que la tête du train avait déjà pénétré dans l'obscurité. Ici et là, le fond d'un bras

---

<sup>990</sup> LO, p. 95-93. « В моей юности стремление вырваться из родительского дома подспудно умножилось желанием оказаться там, где ничто не напоминало бы мне о Втором деде; на улицах родного города я никогда не мог быть самим собой – я всегда был еще и немного он [...]. Мне нужно было забраться как можно дальше, оказаться в чужих краях, избавиться от обязывающего наследства. / Я повидал мир; но главное – из края в край проехал страну. И оказалось, что есть притяжение судьбы; есть поле, которое всегда шире, чем мы его видим; мой отъезд, моя работа в дальних местах стала лишь путем возвращения к тому, от чего я стремился отдалиться. Но я возвратился уже другим – внутренне готовым принять и избыть до конца выпавшее мне наследство, хотя я и не знал об этой готовности, пока жизнь не окликнула меня. », PZ, s. 85-86.

<sup>991</sup> Susi K. Frank, archive naturelle, p. 301

mort exhalait de la vapeur, rappelant qu'on était encore dans ce monde-ci, que le froid nocturne n'était pas éternel.

À l'approche de la nuit, les fleurs rentrèrent leurs pétales ; l'odeur se tarit, s'endormit aussi. Jusqu'à ce que le sommeil m'eût envahi, l'image des rivières bleues, la tache sombre de la barque avec le rameur, les longues ombres des arbres défilèrent devant mes yeux. Où que je porte mon regard, l'eau dorée et le mouvement des rames faisait écran, si bien que le monde forma un second plan, un souvenir de souvenir : ainsi la rive s'éloigne pour celui qui se tient debout dans la barque. À travers la réverbération de l'eau, je voyais défiler ma vie soudain terriblement lointaine, moins palpable que les entonnoirs creusés par les rames du pêcheur à la surface d'une eau semblable à du verre fumé<sup>992</sup>.

Ce passage montre que le narrateur est parfaitement conscient de s'être engagé dans un autre monde, régi par un autre temps : il en donne tous les signaux. Le temps s'écoule d'une manière différente hors du train : les éléments de l'extérieur (le rameur, le vent, le soleil), caractérisés par le mouvement et la vie, n'ont aucune prise sur l'eau et l'obscurité, devenues figées et permanentes. Les prés brumeux sont une allusion transparente aux limbes dans lesquelles errent les âmes perdues. Un autre élément incarnant la vie, les fleurs (pivoines que le narrateur a achetées à une grand-mère sur le quai), se rétracte. Le narrateur, ainsi que tout ce qui l'entoure, s'enfonce dans une nuit dont il sait qu'elle durera plus longtemps qu'une nuit ordinaire : c'est ce que montre, dans le texte original, l'italique qui souligne « *etot svet* » (ce monde-ci), celui dans lequel se trouve encore le voyageur pour quelques secondes. Sa propre vie défile devant ses yeux comme cela se passe, à ce que l'on dit, avant la mort. Son propre passé s'éloigne : il lui semble moins réel que la vision fugace offerte par des cercles dans l'eau. Le narrateur est très explicite quant à la signification qu'il prête à son voyage en tant qu'initiation à l'« autre monde ». Ainsi, arrivé à la gare, les quatre *blatnye* qu'il voit assis au café sont présentés comme les premiers jalons de cette inauguration : « Ces quatre personnes gardaient les portes du monde dans lequel j'entrais. La salle d'attente

---

<sup>992</sup> LO, p. 162. « Поезд мчался, из-за его скорости все за окнами было медленным, как бы уже совершившимся, неизменным: гребец не мог повернуть, ветер не мог скользнуть рябью по реке, луч не мог разогнать темноты, и мы переехали на темный берег, помчались туманными лугами поймы, где все было бархатным, как крыло летучей мыши, молчащим и недвижимым; в последних вагонах еще видели реку, лодку, свет, а голова поезда уже внедрилась в сумрак, в крылатое молчание птиц, круживших над лугами; редкие старицы курились, отдавая дневное тепло, и лишь по таким дымкам можно было понять, что здесь еще *этот* свет, что холод ночи здесь не вечен. / Почувяв ночь, цветы у окна стали сворачивать лепестки; уснул и запах, прекратилось его истечение; и только в глазах, пока я не уснул, держались сияние реки, темное пятно лодки и гребца, долгие тени деревьев. На что бы я ни смотрел, куда бы ни направил взгляд, все заслоняли золотистая река, движение весел, и мир стал вторым планом, чем-то, что помнишь только сквозь другое воспоминание, что отдаляется, как берег для стоящего в лодке; и только сквозь свечение воды виделась мне прошлая жизнь, ставшая вдруг очень далекой, менее чувственно ощутимой, чем воронки от весел на дымчатом вулканическом стекле воды. », PZ, s. 146.

sentait la mauvaise haleine, la salive qui s'écoule des bouches d'ivrognes endormis, la sueur et la cigarette<sup>993</sup>. » Le narrateur souligne bien qu'il se trouve au seuil d'un monde inconnu pour lui, mais antérieur à sa naissance et « éternel ».

Dans cette ville au-delà du cercle polaire, et tout autour d'elle, le camp est toujours présent :

Au-delà des faubourgs commençait une toundra sans un arbre vivant : on n'y voyait que rochers, des tas d'éboulis, des squelettes de troncs. Le vent provenant des combinats soufflait ici en permanence, et en quelques décennies, la fumée que les pluies et les brumes avaient déposée partout avait fini par brûler, par anéantir toute vie. On ne devrait pas vivre dans des lieux pareils, on ne devrait même pas les connaître, ce spectacle n'a rien à voir avec celui d'une catastrophe naturelle : comme un criminologue sait qu'il a affaire à un meurtre ou à un suicide, ainsi reconnaît-on l'assassinat, direct ou indirect, dans les paysages défigurés par l'homme. Dans la nature, la mort est rapide et elle n'est pas hideuse à la différence des crimes de l'homme, marqués par une laideur durable<sup>994</sup>.

La mort est inscrite dans le paysage : les arbres sont des squelettes, toute vie végétale ou animale a été anéantie à cause du camp. Lebedev écrit : « On ne devrait pas vivre dans des lieux pareils, on ne devrait même pas les connaître » (*V takih mestah ne dolžno žit', ih ne dolžno videt'*). Il se fait l'écho de Chalamov dans son récit « Croix-Rouge » : « Il y a là beaucoup de choses que l'homme ne devrait ni voir ni connaître ; et s'il les a vues, il vaudrait mieux pour lui qu'il meure<sup>995</sup>. » Chalamov parle de la déchéance morale totale dans laquelle le camp plonge l'homme : la haine, le mensonge, la peur. Cinquante ans plus tard, Lebedev parle du camp sous sa forme atténuée, mais même ainsi, sous forme de traces, l'univers concentrationnaire détruit l'homme, il est incompatible avec la vie. Le protagoniste explore la ville et, dans une parodie amère de circuit touristique, il guide le lecteur à travers des espaces tous plus pitoyables et sordides les uns que les autres. La ville lui semble avoir été conçue pour des groupes marchant au pas et tournant à angle droit, c'est-à-dire pour des brigades de

---

<sup>993</sup> LO, p. 164. « Четверо сидели как привратники того мира, в который я вступал », PZ, s. 148.

<sup>994</sup> LO, p. 165-166. « За городскими окраинами началась лесотундра, но ни единого зеленого дерева не было там – только скалы, каменные осыпи и костяки мертвых стволов; сюда постоянно дул ветер со стороны горных комбинатов, и дым из труб, оседающий с туманами и дождями, за десятилетия сжег, уморил все живое. В таких местах не должно жить, их не должно видеть – их картина не имеет ничего общего даже со зрелищем природных катастроф: как криминалист отличит убийство от самоубийства, так и в изуродованных человеком ландшафтах узнается именно – косвенное ли, прямое – убиение, узнается по тому, что в природе смерть быстротечна и не безобразна, а сотворенное человеком отпечатывается длящимся уродством. », PZ, s. 150.

<sup>995</sup> RDK, « Croix-Rouge », p. 223. « Там много такого, чего человек не должен знать, не должен видеть, а если видел – лучше ему умереть. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 186.

détenus, et de fait elle l'a été. La sensation générale du narrateur est que la ville n'existe pas pour elle-même, ce que tout autour de lui confirme : l'aspect des bâtiments (misérables), les objets qui marquent le territoire urbain (barbelés, cadenas), la psychologie des habitants (soumis et passifs, dans l'expectative d'un futur qui ne vient jamais). Tout en est imprégné. Le camp n'est plus, mais pourtant rien n'a changé dans la physionomie de la ville depuis l'époque où Soljenitsyne écrit, au début du premier volume de *L'Archipel du Goulag* :

[...] il nous est arrivé maintes et maintes fois de passer devant des palissades et des palissades et encore des palissades – palis de bois pourri, murettes de pisé, enceintes de béton et de fonte<sup>996</sup>.

Lebedev écrit : « Puis apparurent des entrepôts, des palissades, des palissades, des palissades. Au loin, on voyait les monts, le ciel nocturne, la vastitude, mais ici, tout était cloisonné, compartimenté, muré<sup>997</sup> ». Lebedev reprend et la formule, et l'idée de Soljenitsyne : ce sont derrière ces murs que « commence le pays du GOULAG, sous notre nez, à deux pas<sup>998</sup> », pour celui qui s'y intéresse et se penche sur ses failles.

Si les camps de travaux forcés ont disparu en tant que tels, leur « esprit » est discernable à travers d'autres constructions qui en reprennent l'image :

Les postes de garde étaient les descendants architecturaux des miradors des camps. Cette terre était contaminée par [...] des abris de sentinelle que l'on voyait partout, et tout cela, palissades, barbelés, passages à niveau, était comme un cri résonnant de toute éternité : “Halte ou je tire<sup>999</sup> !”.

La présence du camp est palpable dans tous les espaces de la ville, peu importe qu'il s'agisse ou non de lieux de détention : « Nous traversions une “zone”, même s'il s'agissait d'usines libres, la “zone” avait envahi l'espace, tout portait sa marque<sup>1000</sup> ». Pour le traduire, le narrateur utilise la métaphore de la contamination : il observe les remises et entrepôts construits à l'époque soviétique, porteurs d'un « virus architectural » qui s'est transmis à tous les immeubles alentour. La laideur, l'anonymat

---

<sup>996</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 1, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>997</sup> LO, p. 166. « Потом начались склады, заборы, заборы, заборы; вдалеке виднелись горы, ночное небо и простор, а здесь все было разгорожено, отъединено стенами », PZ, s. 150.

<sup>998</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, *ibid.*

<sup>999</sup> LO, p. 166-167. « будки охраны были архитектурными потомками лагерных вышек; земля эта была поражена грибок – грибок часового, и все это – заборы, проволока, шлагбаумы – было как единый, вечно длящийся окрик “стой, стрелять буду!” », PZ, s. 150-151.

<sup>1000</sup> LO, p. 167. « Мы мчались через “зону”, хоть это и были вольные заводы; “зона” проникла повсюду, на всем была ее хозяйская метка », PZ, s. 151.

et l'ennui qui se dégagent de ces constructions se répandent partout. La conscience et le corps des habitants sont aussi marqués par le camp que l'architecture générale de la ville. Ils semblent vivre dans une sorte de « mentalité goulaguienne », selon la formule de Luba Jurgenson et Élisabeth Anstett : une vision du monde modelée par le système concentrationnaire<sup>1001</sup>. Pour eux, « la vie claudiquait sans aller de l'avant<sup>1002</sup> » : le temps ne s'est pas arrêté, comme dans les récits de Chalamov, mais il trébuche pitoyablement.

L'esprit du camp ne se réduit pas à cette ville née du Goulag, mais il affecte l'ensemble de l'espace russe :

Dans ce camp, je reconnus les traits secrètement présents en de nombreux autres lieux et manifestés ici en leur absolue nudité. Ce n'étaient pas des traits physiques, réels – plutôt ceux de l'état émotionnel qu'éveille en nous tel ou tel lieu : son portrait sensible et mental. Dans les étables des kolkhozes, dans les barres khrouchtchéviennes à la périphérie des villes, dans les entrepôts des gares ferroviaires, dans les maisons sans étage des zones rurales et celles des bourgs ouvriers, dans les remises, les hôtels de province, les bureaux des exploitations forestières, les dortoirs des casernes, les hôpitaux de quartier et bien d'autres constructions que l'on voyait partout à travers le pays, j'avais reconnu ces baraquements du camp. Ils se cachaient à l'intérieur des bâtiments, revêtant leurs misérables habits architecturaux, mais se signalaient par leur contour, leurs angles que l'on devinait en dessous et, surtout, par la sensation de mortelle angoisse – mortelle au sens propre<sup>1003</sup>.

Le narrateur suggère un effet permanent de l'événement sur le lieu. Cette description laisse supposer que la relation entre les deux émane du paysage urbain lui-même, et se crée indépendamment de celui qui la regarde. Au sens géographique du terme « lieu », se superpose l'« idée du lieu », qui implique le lieu physique et sa perception par le sujet. Les théories développées par les géographes culturels montrent

---

<sup>1001</sup> Cette vision du monde conditionnée par le camp a plusieurs facteurs : l'échelle monumentale des répressions (une personne sur six étant passée par les camps), la mobilité de la population concentrationnaire au cours de plusieurs arrestations, l'étendue de l'espace concentrationnaire, le fait que l'appareil concentrationnaire soit pourvoyeur d'emplois, et enfin les spécificités de l'organisation des camps qui facilitaient les contacts entre libres et détenus. Voir « Le Goulag comme culture », in D. Baldaev, É. Anstett, L. Jurgenson (dir.), *Gardien de camp, op. cit.*, p. 21.

<sup>1002</sup> LO, p. 194. « И жизнь не длилась, а хромала, никуда не продвигаясь. », PZ, s. 177.

<sup>1003</sup> LO, p. 100. « В том лагере я узнал черты многих других мест, присутствовавшие в них непрявенно, а здесь обнаружившие себя в открытости абсолюта. Это были не буквальные, физические черты – скорее черты того эмоционального ощущения, которое производит на нас то или иное место; черты его чувственного и ментального портрета. В коровниках колхозных ферм, в «хрущевках» городских окраин, в складах у железнодорожных станций, в сельских одноэтажных домах и в домах рабочих поселков, в сараях, в провинциальных гостиницах, в конторах лесосплава, в армейских общежитиях, в районных больницах, во множестве других зданий, разбросанных по стране, я чувством узнал эти лагерные бараки. Они скрывались как бы внутри зданий, рядились в их убогие архитектурные одежды – и все же проступали общими очертаниями, углами, а главное – ощущением смертной, без переносного значения, тоски. », PZ, s. 90.



qu'un paysage est une construction et une représentation<sup>1004</sup>. Selon David Lowenthal, le visiteur vient avec une préconception du paysage et vient pour la confirmer : sa relation avec le paysage est dans son œil même<sup>1005</sup>.

Paradoxalement, c'est parce qu'il est partout que le camp est difficilement visible : « Je perçus l'œuvre des camps, le désastre de la vision : un milieu organisé de telle manière que le mal n'y fut plus reconnaissable<sup>1006</sup> ». La vision, ou plutôt l'impossibilité de voir, est un souci permanent pour ce « témoin » postmémoriel. À propos de la carrière qui appauvrit la roche et la ville, le narrateur évoque une « anti-image, la négation de la figuration en tant que telle<sup>1007</sup> », et à propos d'une déchetterie il parle d'une « anti-vision<sup>1008</sup> » (*анти-зрение*). L'impossibilité de voir ou regarder se double d'une impossibilité de penser : « Il était impossible d'affronter cet absurde, de penser l'ampleur de l'absence<sup>1009</sup>. » Le narrateur de Lebedev fait un geste photographique tout comme les auteurs ayant vécu le camp, mais il met aussi en scène l'échec de la vision, et donc de la compréhension, face à ce tableau.

L'esprit du camp, sa « victoire » est d'avoir engagé la construction d'un monde humain sans l'homme. Il ne peut être affronté en pensée, car il est une négation de la vie : de même, le chaos est inconcevable. Le travail y est inhumain dans sa réalisation comme dans sa démesure. Dans la ville construite auprès de la carrière, rien n'est prévu pour l'homme. Ce monde subit une pauvreté à la fois matérielle et existentielle. La signification du mot « camp » s'élargit, s'enrichit de multiples connotations et de symboles, et devient une force du mal. Le narrateur cherche à restituer l'horreur, l'aspect

---

<sup>1004</sup> Selon Denis E. Cosgrove, le paysage désigne le monde extérieur médiatisé par une expérience humaine subjective, c'est donc une construction : « Landscape denotes the external world mediated through subjective human experience... Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. », *Social Formation and Symbolic Landscape*, London / Sydney, Croom Helm, 1984, p. 13. Toujours selon cet auteur, le paysage se définit comme une « image culturelle » : « A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolizing surroundings. », Denis E. Cosgrove, Stephen Daniels (dir.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 1. John Wylie explique que le paysage est à la fois un phénomène en soi et la perception que l'on en a : « Landscape is thus not just the land itself, but the land as seen from a particular point of view or perspective. Landscape is both the phenomenon itself and our perception of it. », J. Wylie, *Landscape*, London / New York, Routledge, 2007, p. 7.

<sup>1005</sup> D. Lowenthal, « Past Time, Present Place: Landscape and Memory », *The Geographical Review*, vol. 65, n° 1, January 1975, p. 7.

<sup>1006</sup> LO, p. 96. « я увидел созданную лагерем среду катастрофы зрения, устроенную так, что в ней не распознается зло. », PZ, s. 86.

<sup>1007</sup> LO, p. 190. « анти-образ, отрицание образности как таковой. », PZ, s. 172.

<sup>1008</sup> LO, p. 226 et PZ, s. 205.

<sup>1009</sup> LO, p. 191. « невозможно было справиться с абсурдом, вместить в сознании объем отсутствия. », PZ, s. 173.

diabolique du camp pour une époque qui essaie de l'oublier.

Le narrateur insiste sur son lien personnel avec les lieux du camp, mais d'une manière ambivalente laissant un doute sur la nature de cette familiarité : est-elle biographique, intuitive, ou les deux ? La première fois qu'il voit les baraques du camp, il « reconnaît » la couleur du bois vieilli, le « vernis discret de la mort<sup>1010</sup> » (*nebroskij losk smerti*), typique selon lui des constructions soviétiques pourrissant dans le Nord. En arrivant à la gare, le narrateur comprend : « toi, tu savais que ton lieu de naissance était fortuit et que si ta vie s'était déroulée ici tu aurais été dans la vérité. Tu étais ici parmi les tiens, parmi ces gens des faubourgs où étaient nés tes parents, et tu n'avais pas oublié ces racines<sup>1011</sup>. » Le narrateur moscovite n'a pas connu de lieux tels que celui-ci, une ville arctique construite par des détenus. Sa connaissance intuitive de la ville lui parvient donc à travers ses parents. La sensation d'être plus « légitime » en ce lieu que dans celui où il a grandi et le besoin de retourner à ses « racines » sont typiques de la postmémoire familiale. En revanche, le narrateur mentionne également un fait qui relève de la postmémoire par affiliation. Il précise plus loin avoir grandi dans un lieu « semblable » à cette ville, ce qui remet en question son affirmation précédente. Il raconte qu'enfant, il vivait près d'une usine de colle vers laquelle des camions acheminaient des os venant des abattoirs. Les chiens errants se précipitaient pour les récupérer, et se faisaient parfois écraser, maculant la route de sang. Dans la ville du Nord, le protagoniste se remémore son enfance :

Je connus l'infinité de l'ennui face à la répétition indifférente de la vie. Je compris alors que j'avais déjà éprouvé cette sensation, qu'elle avait constitué la toile de fond de mon enfance : des camions chargés d'os, des camions chargés de neige, des chiens errants sur le bas-côté de la route, des boules de duvet emportées par le vent<sup>1012</sup>.

Dans le contexte de l'enfance du narrateur, cette image macabre s'explique rationnellement dans le quotidien et elle est sans rapport avec les camps. Reste la puissance de l'image et des associations. De fait, sur le lieu du camp, le transport des os humains en quantité « industrielles » est possible. Le fil qui relie le narrateur au passé est

---

<sup>1010</sup> LO, p. 101 et PZ, s. 91.

<sup>1011</sup> LO, p. 158. « Ты был среди своих – среди люда городских и поселковых слободок, в которых родились твои отец и мать, и ты не забыл эти корни », PZ, s. 143-144.

<sup>1012</sup> LO, p. 194. « узнал в пустыне бесконечность скуки как безразличного повторения жизни. Я понял, что уже испытывал это ощущение – оно было фоном детства: машины с костями, машины со снегом, бродячие псы у дороги, комки пуха у тротуара, которые несет ветер. », PZ, s. 176.

la sensation d'ennui et d'indifférence, alors même que se présente ce tableau morbide. Cette relation passive à ce qui est « vu » préfigure la relation des habitants à leur propre ville. Lebedev fait, encore une fois, jouer différents types de connexions avec le passé. Le narrateur de *La Limite de l'oubli* se rend dans ces espaces comme sur des « lieux de mémoire », avec une attente quant à ce qu'ils pourront lui révéler, dans une tentative postmémorielle de se réapproprier l'événement. Selon Nora, le lieu de mémoire existe comme un substitut de mémoire pour la société : « Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire », affirme-t-il dans son ouvrage. Les lieux du Goulag ne sont pas des lieux de mémoire au sens où l'entend Pierre Nora car ils n'ont pas été réinvestis affectivement et émotionnellement par la collectivité. Ils n'ont pas été intégrés à l'espace public et, partant, n'ont pas été préservés de l'oubli. Leur potentiel mémoriel n'a pas été développé. Le narrateur « mime » donc un voyage sur un lieu de mémoire qui est, en fait, un « non-lieu de mémoire ».

Le motif du « voyage de retour » (*return trip*) sur les lieux de la catastrophe est courant dans les romans de la postmémoire des deuxième et troisième générations, à tel point qu'Esther Jilovsky a pu former un corpus<sup>1013</sup>. Les descendants ont besoin d'éprouver ce que Jack Kugelmass appelle « la clarté du lieu », que seule une expérience directe peut offrir<sup>1014</sup>. Cette pratique s'est répandue au point de recevoir le nom de « tourisme de l'héritage » (*heritage tourism*)<sup>1015</sup>. Dans les récits sur les voyages de retour de la deuxième génération, l'idée est de réinterpréter la Shoah à travers les lieux de mémoire (les camps d'Auschwitz, ou encore les lieux où ont vécu leurs ascendants), et ainsi de mettre leur postmémoire à l'épreuve de la réalité<sup>1016</sup>. C'est alors un problème identitaire qui se pose, comme le souligne Esther Jilovsky : l'identité de deuxième génération est peut-être élective (c'est dans une certaine mesure un choix personnel de s'identifier, et donc d'adhérer à cette génération), ce qui signifie que « surmonter » le trauma rend invalide cette identité. Pour cette raison, ces voyages de découverte se

---

<sup>1013</sup> E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust*, op. cit.

<sup>1014</sup> J. Kugelmass, « The Rites of the Tribe: American Jewish Tourism in Poland », in Ivan Karp, Christine M. Kremer, Steven D. Lavine (dir.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 400.

<sup>1015</sup> Selon Gary McCain and Nina M. Ray, il s'agit d'un « tourisme lié à ce dont on a hérité », où la notion d'héritage inclut une dimension collective, sociétale aussi bien que personnelle et familiale. Voir Gary McCain and Nina M. Ray, « Legacy Tourism: The Search for Personal Meaning in Heritage Travel », *Tourism Management*, n° 24, 2003, p. 713.

<sup>1016</sup> Voir, notamment : Anne Karpf, *The War After: Living with the Holocaust*, London, Minerva, 1997. Arnold Zable, *Jewels and Ashes*, Newham, Scribe Publications, 1991. Lisa Appignanesi, *Losing the Dead*, London, Vintage, 2000.

terminent souvent dans la perplexité, et les textes de deuxième génération débouchent sur l'incertitude au lieu de suggérer une résolution<sup>1017</sup>. Les lieux de mémoire de la Shoah ont donc des fonctions contradictoires : ils sont simultanément une clé pour devenir plus proches du passé, et la preuve catégorique que ce passé leur échappera définitivement. Les textes de la troisième génération, comme nous l'avons dit, mobilisent davantage l'imagination puisque les « souvenirs » ne sont pas disponibles. Comme l'observe Caroline Schaumann, cette lacune les engage à mener une réflexion quant aux processus de médiation et aux phénomènes de distorsion de la mémoire<sup>1018</sup>. Des romans postmémoriels tels que *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer, ou *Bashert* de Andrea Simon, mettent en scène un voyage qui, en donnant l'occasion aux descendants de recréer pour eux-mêmes l'objet perdu, permet une résilience, pour parler en termes freudiens. La fiction permet de dépasser un certain nombre de problèmes qui figurent dans les récits autobiographiques de la deuxième génération. En revanche, dans les deux cas, se pose la question de ce que l'espace est encore capable de dire à l'heure où les « lieux de mémoire » de la Shoah sont balisés par des musées et des visites organisées avec guides touristiques, encourageant la pratique d'un tourisme mémoriel. La connexion intime et familiale avec le lieu se fond alors dans un collectif imposé. Le narrateur de Lebedev partage avec les descendants de la Shoah une forme de fascination pour l'événement traumatique, pour reprendre les termes d'Eva Hoffman<sup>1019</sup>. Il éprouve également le besoin de se rendre à ce qu'il considère comme la source originelle de son identité. En revanche, son voyage présente de nombreuses différences par rapport aux leurs.

D'abord, son voyage s'effectue seul, non avec un guide, un traducteur, un membre de sa famille, ou dans un car de touristes comme c'est le cas dans les œuvres citées plus haut. Cette solitude, nous l'avons dit, est nécessaire dans son assimilation individuelle du passé. Ensuite, son voyage ne s'effectue pas sur un lieu reconnu comme fondamental pour la mémoire collective comme l'est Auschwitz, au cœur de l'Europe, mais aux confins de la taïga, dans des lieux abandonnés. Pour Claudia Pieralli, les lieux

---

<sup>1017</sup> E. Jilovsky, *Remembering the Holocaust*, op. cit., p. 92.

<sup>1018</sup> C. Schaumann, *Memory Matters: Generational Responses to Germany's Nazi Past in Recent Women's Literature*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 242.

<sup>1019</sup> Selon l'auteure, la Shoah est considérée par les descendants des victimes comme la source du monde, ou encore comme une « sombre racine de laquelle le monde a jailli » (the dark root from which the world sprang). Eva Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York, PublicAffairs, 2004, p. 13.

abordés par Lebedev sont opposés aux « lieux de mémoire », accrochés à la mémoire collective et institutionnelle. Au contraire, les lieux abandonnés sont des lieux qui ne font pas partie de l'histoire, qui ne sont pas canonisés dans la mémoire collective, mais relégués dans l'oubli. Selon la chercheuse, la vraie nouveauté poétique de Lebedev est de revitaliser des vécus (et nous pourrions ajouter : des lieux) livrés à l'indifférence<sup>1020</sup>. Enfin, le but du narrateur de Lebedev est de surmonter une relation douloureuse au passé, et non pas de l'entretenir. Son programme consiste à réaliser le « deuil inachevé » lié à cette absence de sépultures et de monuments mémoriaux. Il est donc plus clair que celui des enfants de rescapés de la Shoah. Alexander Etkind précise que « le concept de postmémoire n'est pas facilement applicable à la situation [de la Russie] puisqu'il n'y a pas encore de *post*mémoire à proprement parler<sup>1021</sup> ». Là où les descendants de la Shoah reviennent sur les traces de leurs ancêtres et sont envahis par l'injonction mémorielle, le narrateur de Lebedev « retourne » au Grand Nord et il n'y trouve que du vide : il se donne pour mission de construire la mémoire du Goulag à lui tout seul. L'issue du voyage de Lebedev est moins décevante que dans les œuvres des descendants de la Shoah, qui attendent parfois de ce lieu « mythique » quelque chose qu'il ne saurait leur donner : le voyage tant attendu peut ainsi se solder par une aporie. Celui que propose Lebedev a une résolution précisément parce qu'il se présente comme un conte. En ressortant de la fosse pleine de cadavres, le protagoniste accomplit la mission qu'il s'est donné. Tout se déroule et se résout sur le plan symbolique.

Lorsque le narrateur arrive sur les anciens chantiers du camp, il est obligé de faire un effort d'imagination, car il n'en reste plus rien.

Ici, on ne pouvait calculer les distances que grâce aux vestiges des camps. Les baraquements, les miradors, étaient tombés en ruines, les pylônes supportant les barbelés s'étaient effondrés. Il ne restait que des contours repérables de loin, mais pour celui qui se trouvait sur l'emplacement d'un ancien camp, celui-ci n'existait pas : il n'y avait que de la terre, des monts à perte de vue et, jeté ici ou là, un isolateur en porcelaine ou un bout de brique. Je ramassai un de ces isolateurs<sup>1022</sup>.

---

<sup>1020</sup> C. Pieralli, « Abandonologie », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, art. cit.

<sup>1021</sup> « The very concept of postmemory is not easily applicable to this situation because, strictly speaking, this is not yet a *post*memory. », *ibid.*, p. 42, [N.T.].

<sup>1022</sup> LO, p. 266. « Расстояние тут можно было отсчитывать только по остаткам лагерей. Бараки, охранные вышки сгнили; столбы с колючей проволокой повалились. Сохранились только очертания, видимые с расстояния, и для находящегося в бывшем лагере лагерь не было: земля и земля, кочки и кочки, разве что валялся фарфоровый изолятор или кусок кирпича. Один такой

Le narrateur souligne un paradoxe du paysage : le camp structure l'espace mais il est en invisible. C'est la distance qui permet de discerner les contours du camp : de même en va-t-il pour le recul historique. Comme le clou trouvé sur la baraque en ruine au début du roman, l'isolateur est un objet que le protagoniste prend dans sa main pour sentir une « concrétion » d'un passé qui n'a laissé aucune trace, pour se convaincre de cette réalité. Le narrateur aborde ensuite un remblai construit par les détenus pour une voie ferrée, dont les rails et traverses ont été démontés depuis. Cette levée de cinq mètres de haut se fond progressivement dans le paysage comme une œuvre de la nature :

“Construite par des détenus...”, me dis-je. Dans cette expression, l'héritage de la culture résonnait trop fort et la sensation du réel pas assez. Le talus n'éveillait plus ni terreur ni détresse, plutôt l'étonnement, à l'instar de toute construction gigantesque, il se présentait comme un tout dans lequel on ne peut plus reconnaître l'effort de personnes isolées, plutôt le geste visible et matérialisé d'une volonté créatrice surhumaine<sup>1023</sup>.

Dans ce passage se ressent la défiance pour une « mémoire » artificielle qui ne transmettrait pas le passé de manière à ce qu'il soit vivant pour le présent. Pour le narrateur, la « sensation du réel » est donnée par la terreur et l'effroi qu'il s'efforce d'éprouver. La toundra vide est le lieu où il doit faire un effort d'imagination pour reconstituer le passé :

Je suivais le remblai. Pour moi aussi, il n'était pas simple de me dire que cette levée de terre n'était rien, juste un vain travail d'esclaves, des centaines de milliers de brouettes pleines de terre. [...] J'imaginai les roues des treuils tournant ici, les forges munies de marteaux d'eau, tous ces câbles, manivelles, courroies, blocs, dents, rouleaux, axes se réunirent en un mécanisme transformant en poussière et jetant au vent le labeur humain – l'effort, la pensée, la volonté d'être en tant que telle. Appliqué à un but si éloigné de la vie humaine, ce labeur, qui aurait pu être créatif, engendrer quelque chose, faire bouger la vie, se réaliser dans un temps historique avait été annihilé, écrasé par un rouleau compresseur<sup>1024</sup>.

---

изолятор я поднял. », PZ, s. 242.

<sup>1023</sup> LO, p. 267. « « Руками заключенных... » – сказал я сам себе; в этих словах было слишком много от заповеданного культурой — и слишком мало от реального ощущения; насыпь уже не ужасала, не заставляла горевать. Как это бывает со всяким масштабным сооружением, она призывала скорее поразиться ей самой, увидев ее как единое целое, в котором уже не распознать усилий отдельных людей, представляющее собой как бы зримый, овеществленный жест творящей надчеловеческой воли. », PZ, s. 242-243.

<sup>1024</sup> LO, p. 268-269. « Я шел по насыпи; мне тоже было непросто осознать, что ничего в этой насыпи нет, кроме затраченного времени подневольного труда, кроме сотен тысяч тачек с грунтом. И если был в насыпи какой-то масштаб, то – масштаб бессмысленности совершенного. [...] Я представил, как здесь вращались колеса лебедок, работали кузницы с водяными молотами, и все эти ворота, шкивы, тросы, блоки, зубцы, валы, оси сложились в механизм, пускающий на ветер, в распыл подлинное человеческое усилие — усилие труда, мысли, самого намерения быть.

Le narrateur propose de considérer le lieu non pas comme une photographie qui fige ce qui a été, mais comme un film documentaire accéléré où sont montrés à la fois le processus de construction et son anéantissement. En reliant le passé au présent par cette vision, il peut mesurer l'absurdité de ce travail, l'immensité du gâchis, l'ampleur des pertes humaines.

La postmémoire a été perçue comme « un moyen de rendre compte des structures de pouvoir animant l'oubli et l'effacement et ainsi s'engager dans des actes de réparation et de redressement », selon Marianne Hirsch. À cet égard, c'est donc bien un geste postmémoriel qu'effectue le narrateur de Lebedev. En même temps, il propose une variation qui en déconstruit l'approche originale, car les modalités et le but diffèrent. Ses ressources sont essentiellement symboliques, et il ne s'agit pas de redéfinir sa place dans l'histoire familiale en retrouvant les lieux du passé, mais de reconstruire une mémoire collective en ramenant des espaces abandonnés dans l'ordre du symbolique. C'est la nature sibérienne qui donne au narrateur les ressources nécessaires pour ce deuil collectif.

## 2. Une nature contaminée par le camp

La nature est un symbole de vie mais, dans les récits sur le Goulag, elle devient un espace de mort par l'intervention de l'homme. Luba Jurgenson souligne que « la taïga en elle-même n'est ni bonne ni mauvaise, son aspect inhumain et infernal lui vient de ce que l'homme a choisi d'y placer les "lieux de civilisation" et d'expérimentation que sont les camps<sup>1025</sup> ». Les auteurs mettent en avant l'hostilité du climat et des paysages arctiques qui constituent une menace mortelle pour l'homme, contraint de travailler dans de telles conditions. La nature initie, prolonge ou accélère la mort du détenu. Comme pour les animaux, le détenu s'interroge sur la position de cet « autre » qu'est la nature. « Le paysage est-il impassible<sup>1026</sup> ? » se demande Luba Jurgenson, à propos des espaces

---

Оно могло оказаться созидательным, что-то сдвинуть, чему-то способствовать, чем-то стать в историческом времени — но было пропущено через вращающиеся жернова, приложено к отчужденной от человеческой жизни цели и этим убито. », PZ, s. 243-244.

<sup>1025</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 207.

<sup>1026</sup> L. Jurgenson, introduction au dossier « La mémoire se fond-elle dans le paysage ? », *Mémoires en jeu*, n°7, été-automne 2018, p. 41-42. Voir en particulier l'article de Cédric Pernet, « Staline, les morts de Kolpachevo et la mémoire des fleuves sibériens », p. 57-61 et celui de Sergueï Lebedev, « Il ne restera

marqués par des tragédies. Elle poursuit : « Témoin muet du crime, il est aussi la scène par excellence de l’abandon qui le rend possible<sup>1027</sup>. » Les récits concentrationnaires montrent une nature hostile à l’homme et complice du camp. Dans « Dessins d’enfant » (1959), Chalamov écrit que la nature participe de l’entreprise concentrationnaire : « Au Nord, la nature n’est pas neutre, pas indifférente : elle est complice de ceux qui nous ont envoyés ici<sup>1028</sup> ». Le froid joue son rôle dans le processus global du camp qui vise à transformer en l’espace de quelques semaines un homme en « crevard ». La nature assiste l’entreprise d’anéantissement, elle la rend plus efficace. Le terme « complice » (*v sgovore*) relève du vocabulaire juridique. Cette idée figure également dans le jargon du Goulag, comme Rossi l’a relevé dans la notice « Procureur » de son *Manuel* :

1. Procureur blanc. “Vasska a été libéré par le procureur blanc” : Vasska s’est évadé.
2. Procureur vert. “Le printemps va arriver, et je serai libéré par le procureur vert” : je vais m’évader.
3. “La loi est une jungle où l’ours est le procureur<sup>1029</sup>”.

Le procureur est « blanc » ou « vert » selon que la fuite a lieu en hiver ou au printemps. Le jargon goulaguien exprime ironiquement l’espoir du détenu et l’échec annoncé de sa tentative d’évasion. Certes, le procureur blanc ou vert libère le détenu, mais s’enfuir équivaut de toute façon à un suicide, comme l’écrit Chalamov dans son récit justement intitulé « Le procureur vert ». L’évadé n’a d’autre perspective que de mourir de froid et de faim car « on ne peut s’enfuir de la Kolyma<sup>1030</sup> ». Ce procureur rend la justice au sens soviétique du terme : en n’offrant qu’un simulacre de jugement. Dans « Le Mollah tatar et l’air pur », Chalamov précise que l’hiver, « Les montagnes, les rivières et les forêts n’étaient plus qu’un seul et même être, sinistre et hostile<sup>1031</sup> » et dans « La résurrection du mélèze », il parle de « l’année 1937 avec la nature septentrionale déchaînée qui déteste l’homme, et le danger mortel des crues

---

que le paysage », p 62-65.

<sup>1027</sup> *Ibid.*

<sup>1028</sup> RDK, « Dessins d’enfant », p. 109. « Природа на Севере не безразлична, не равнодушна – она в сговоре с теми, кто послал нас сюда. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 106.

<sup>1029</sup> J. Rossi, *Le Manuel du Goulag*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>1030</sup> RDK, « Le procureur vert », p. 759. « Бежать с Колымы нельзя. », *ibid.*, s. 577.

<sup>1031</sup> RDK, « Le mollah tatar et l’air pur », p. 139. « И горы, и реки, и болота зимой казались каким-то одним существом, зловещим и недружелюбным. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 126. L’adjectif russe « *zlovešij* », « sinistre » dans la traduction française, pourrait être traduit par « maléfique » puisqu’il est formé à partir des racines « *zlo* » (le mal) et « *vešat’* » (prophétiser). Le paysage de la Kolyma est donc plus directement associé au mal que ne le laisse percevoir la traduction.



printanières et des tempêtes de neige hivernales, avec les dénonciations, l'arbitraire grossier des chefs, la mort<sup>1032</sup> ». Dans ce passage, la violence de la nature est juxtaposée à celle de l'homme : pour le détenu, l'ensemble de l'espace concentrationnaire est animé de la même cruauté. L'auteur est encore plus explicite dans « La pluie » : « La direction du camp fondait de grands espoirs sur la pluie, sur l'eau froide qui nous cinglait le dos. [...] La direction avait fait un calcul primaire en secret : la pluie et le froid allaient nous obliger à travailler<sup>1033</sup>. » Le thème de la complicité de la nature avec le geôlier, comme le remarque Luba Jurgenson, apparaît dès que le détenu franchit le seuil du camp<sup>1034</sup>. Cette idée est également présente chez Soljenitsyne dans *L'Archipel du Goulag* :

Le ciel d'août à l'approche de l'aurore, pâlit. On n'y distingue plus que les étoiles les plus éclatantes. Au sud-est, au-dessus de l'usine où l'on va nous conduire à l'instant, c'est Procyon et Sirius, alphas du Petit et du Grand Chien. Nous sommes abandonnés de tous, le ciel lui-même est de mèche avec les geôliers : chiens au ciel comme sur la terre, tenus en laisse par l'escorte<sup>1035</sup>.

L'imagerie d'une nature hostile a une longue tradition dans la littérature russe qui remonte au romantisme. L'Arctique a été conceptualisé comme l'incarnation d'une nature féroce, ennemie de la race humaine. Susi K. Frank rappelle que les conditions climatiques de la Russie, ont été considérées comme un symbole de force nationale pendant les guerres napoléoniennes, quand elles ont contribué à repousser l'ennemi. Lorsque les décembristes ont été condamnés après leur soulèvement en 1825, elles ont été utilisées à des fins poétiques pour souligner la cruauté de leur exil sibérien<sup>1036</sup>. Soljenitsyne est héritier de cette tradition, Chalamov également (bien qu'il prête également au paysage une autre fonction sur laquelle nous reviendrons).

Un autre ensemble d'images évoque l'Arctique comme un paysage sans mémoire où la glace et la neige recouvrent tout, effaçant ainsi toute trace du passé. C'est l'objet de l'un des poèmes de Chalamov :

---

<sup>1032</sup> RDK, « La résurrection du mélèze », p. 1239. « [...] тридцать седьмого года, с бешеной северной природой, ненавидящей человека, смертельной опасностью весеннего половодья и зимних метелей, с доносами, грубым произволом начальников, смертями [...] », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 278.

<sup>1033</sup> RDK, « La pluie », p. 52. « Начальство возлагало большие надежды на дождь, на холодные плети воды, опускавшиеся на наши спины. [...] Примитивный тайный расчет начальства был таков, что дождь и холод заставят нас работать. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 67.

<sup>1034</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>1035</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 2, *op. cit.*, p. 134.

<sup>1036</sup> S. K. Frank, « Natural Archives as Counter Archives: Gulag Literature from Witness to Postmemory », *art. cit.*, p. 290.

La mémoire a caché tant de mal  
Sans nombre et sans mesures.  
Toute la vie elle a menti, menti.  
Plus possible de croire en elle.

Peut-être n'y a-t-il plus ni villes,  
Ni jardins verdoyants,  
Seulement la force des glaces  
Et des mers salées.

Peut-être le monde n'est-il que neige,  
Une route d'étoiles.  
Peut-être le monde n'est-il que taïga  
Selon l'idée de Dieu<sup>1037</sup>.

La neige recouvre tout et fait disparaître le monde, le propulsant hors de la mémoire humaine. Le paysage de neige infinie représente le plus adéquatement l'expérience du condamné : tout se passe comme si le paysage lui-même, par son vide, niait son sort et achevait la « suppression » de son existence.

Dans les chroniques de Rossi en revanche, la nature n'est guère plus que le « décor immuable de l'oppression<sup>1038</sup> », pour reprendre une remarque d'Alain Parrau à propos de Soljenitsyne dans *Une Journée d'Ivan Denissovitch*. La nature est décrite seulement dans la mesure où elle impose des conditions qui contraignent encore davantage le travail à effectuer. Sa présence « n'excède pas celle d'un point de repère de l'expérience du détenu, d'une puissance dangereuse directement éprouvée<sup>1039</sup> », comme le vent ou le froid. Toute l'attention se porte sur la réalité humaine : le travail, les relations entre les hommes, le quotidien de la vie d'un détenu ordinaire. Qu'il s'agisse d'extraire un tronc de mélèze pris dans un lac gelé en plein hiver ou de creuser

---

<sup>1037</sup> Память скрyla столько зла –  
Без числа и меры.  
Всю-то жизнь лгала, лгала.  
Нет ей больше веры.

Может, нет ни городов,  
Ни садов зеленых,  
И жива лишь сила льдов  
И морей соленых.

Может, мир – одни снега,  
Звездная дорога.  
Может, мир – одна тайга  
В пониманье Бога.

in *Sobranie sočineni*, t. 3, op. cit., s. 54, [N.T.].

<sup>1038</sup> A. Parrau, *Écrire les camps*, op. cit., p. 166.

<sup>1039</sup> *Ibid.*

un sol de pierre pour un chantier au printemps, l'accent est mis sur les difficultés techniques rencontrées. Dans la plupart des récits, Rossi campe laconiquement l'ambiance dès les premières lignes : « Tout est blanc : la toundra, le ciel, l'horizon<sup>1040</sup> », « C'est l'hiver<sup>1041</sup> », « On est en hiver<sup>1042</sup> ». Les conditions climatiques et géographiques ne sont décrites qu'en rapport avec le camp. Il en est ainsi dans le récit « Le tronc d'arbre » : « Nous avançons péniblement dans la neige profonde [...]. La glace [...] a presque deux mètres d'épaisseur<sup>1043</sup> », et dans « Une journée de printemps », qui prend place à la fin du mois de mai :

Le soleil arctique ne se couche plus. Vingt-quatre heures sur vingt-quatre, ses rayons tièdes lèchent la neige amassée pendant les huit mois d'hiver. Mais le sol, éternellement gelé à des kilomètres de profondeur, reste imperméable. La toundra se transforme en un océan de boue. À chaque pas, nous devons faire un effort pour arracher notre jambe à cette boue suceuse<sup>1044</sup>.

Aussitôt après l'évocation des données naturelles intervient l'équipe de détenus : « nous », et les difficultés auxquelles ils doivent faire face pour travailler. Les éléments naturels sont décrits de manière factuelle. Contrairement à Chalamov, Rossi ne se définit pas comme poète et son texte ne comporte nulle trace d'une relation privilégiée à la nature. En plus de refléter une sensibilité tout à fait différente, cet écart est peut-être imputable au fait que de nombreuses chroniques de Rossi prennent place dans des espaces confinés : cellule de prison, cachot, wagon « Stolypine » ou baraques de camp. Le regard de l'auteur étant, en général, arrêté par un mur ou une porte blindée, la nature occupe une place restreinte ou nulle dans ce type d'enfermement. Sa fonction dans le texte se résume à compliquer davantage des tâches physiques déjà exténuantes.

Le narrateur de *La Limite de l'oubli* tient rigueur à la nature pour le mal qu'elle a fait aux détenus. Cela se manifeste par un dégoût prononcé vis-à-vis de toutes les manifestations naturelles. Nous l'avons vu à propos des animaux, perçus comme des incarnations de l'univers concentrationnaire. La nature est marquée par le camp, elle est de son côté. Le motif récurrent du champignon en est un exemple. Le narrateur le retrouve après chaque confrontation avec la mort au cours de son voyage, comme dans la vallée où se trouve le remblai construit par les détenus :

---

<sup>1040</sup> QBU, « La vache », p. 80.

<sup>1041</sup> QBU, « Le cyclope », p. 111.

<sup>1042</sup> QBU, « Au travail ! », p. 165.

<sup>1043</sup> QBU, « Le tronc d'arbre », p. 99.

<sup>1044</sup> QBU, « Une journée de printemps », p. 168.

Les trous de renard plongeaient dans la terre ramollie d'une tombe de camp. À présent que mes yeux savaient ce qu'ils cherchaient, je voyais au milieu de la mousse et des pierres tantôt une côte, tantôt une vertèbre, tantôt un tibia. [...] La terre avait pénétré dans les pores des ossements qui étaient devenus sombres, préhistoriques ; les pluies ne pouvaient plus les laver. Un gros bolet poussait près d'une clavicule brisée. La mousse gluante et collante débordait sous son chapeau ridé par le soleil : elle était répugnante, cette chair exsangue d'être vivant appartenant au royaume inférieur, qui ne connaissait pas la douleur. Je me rappelai le champignon aperçu à côté du tombeau de l'Autre Grand-Père, blanchâtre, farineux, semblable à une oreille ridée de vieillard. La chair humaine s'était décomposée, mais celle des champignons se renouvelait à partir de spores minuscules, et l'homme semblait bien fragile à côté de ces excroissances<sup>1045</sup>.

Le champignon aspire la substance de ce qui est vivant autour de lui de la même manière que l'Autre Grand-Père se nourrit métaphoriquement du jeune narrateur, s'appropriant son identité<sup>1046</sup>. La nature est comme au service du vieillard, qui est lui-même une incarnation du camp. Ainsi, pour le narrateur de Lebedev, la nature est menaçante sur le plan symbolique, alors qu'elle est dangereuse sur le plan physique dans les récits des camps. L'environnement tout entier est devenu une présence malveillante.

Les récits des camps soulignent, pour certains, la beauté exceptionnelle et paradoxale de cette nature responsable de la souffrance. Une chronique de Rossi comporte un passage exaltant la beauté de la nature nordique. Il s'agit de la description d'une aurore boréale au début de la chronique « Le froid » :

C'est comme si un géant puisait avec un seau dans une rivière de lumière, puis projetait cette lumière à toute volée contre le firmament. Des éclaboussures pâles, comme du néon, s'allument ici et là sur toute la coupole du ciel. Des rayons qui ondulent, vibrent, zigzaguent, sautillent [...]. Parfois, c'est un immense rideau de lumière ondoyant suspendu très haut dans

---

<sup>1045</sup> LO, p. 270. «Лисьи норы уходили в размягченную землю лагерной могилы; теперь, когда глаза знали, что искать, среди мха и камней я находил то ребро, то позвонок, то берцовую кость [...]; в костные поры набилась земля, и кости были темны, первобытны, дожди не могли уже отмыть их. Около надломленной ключицы рос крупный подосиновик; клейкая и склизкая губка вывернулась из-под скукожившейся от солнца шляпки, и эта бескровная, не знающая боли плоть низшего царства живых организмов была мерзка; я вспомнил гриб, увиденный рядом с могилой Второго деда; белесый, мучнистый, похожий на морщинистое старческое ухо; человеческая плоть истлела, а плоть грибов обновлялась на грибнице, возрастала из мельчайших спор, и человек был чем-то очень непрочным в сравнении с этими грибами. », PZ, s. 355.

<sup>1046</sup> L'association entre le vieil homme et le champignon est renforcée dans le langage russe par les expressions « vieux champignon » (*staryj grib*) et « vieille souche » (*staryj pen'*) désignant un vieillard. En français, le champignon est constitué de « chair » et, en russe, l'ensemble est appelé « corps ». D'autre part, l'analogie est manifestée dans le langage courant des deux langues puisque l'on dit d'un champignon qu'il a un pied (*noga*) et un chapeau (*šapka*). Sa classification biologique a longtemps été problématique étant donné qu'il n'est ni animal, ni végétal : il incarne parfaitement l'hésitation entre deux natures antagonistes. De la même manière, l'autre Grand-Père est présenté à la fois comme un vieillard inoffensif et comme un criminel cynique.

le ciel, exactement comme l'aurore boréale de mon livre de géographie [...] quand j'étais enfant<sup>1047</sup>.

L'image, par son esthétique, suscite chez le lecteur tout un imaginaire mythique. Elle convoque l'image des Titans de la mythologie grecque ou encore des démiurges de différentes cosmogonies. L'alternance des phonèmes [r] dans « rivière », « lumière », « projetait », « firmament », « éclaboussure », « rayons », « vibrent », « rideau », « aurore » et [l] dans « volée », « pâle », « s'allument », « coupole », « ciel », « ondulent », « boréale » indique un travail poétique sur la langue. La rigueur de la consonne fricative évoque le froid et la douceur de la consonne latérale, sa beauté. Pourtant, la locution conjonctive de subordination « comme si », suivie de la conjonction « comme » rappelle au lecteur qu'il se situe dans le domaine de la comparaison, et la métaphore du « rideau de lumière » est immédiatement suivie d'un outil de comparaison « exactement comme ». L'émoi esthétique est de bien courte durée puisque le narrateur comprend que la beauté de ce ciel annonce un froid de – 40°C. Dans ce contexte, la beauté et la mort sont intimement liées.

Le prêtre Jean Nicolas, dans son témoignage sur les camps de Vorkouta, adopte une attitude inverse dans sa description des aurores boréales. Il décrit l'empressement des détenus à rester dehors avant le sommeil, malgré le froid intense, pour regarder ce phénomène extraordinaire, un soir de 1949 :

L'aurore [boréale], cette nuit-là, avait, en effet, un aspect impressionnant. Imaginez une immense coupole lumineuse reposant sur tout l'horizon ; la clef de voûte semblait se trouver juste au-dessus de nos têtes et vingt-cinq étages de scintillantes franges jouaient et vibraient dans toute l'étendue du ciel, empruntant tous les tons possibles de la gamme des rouges, du plus vif au plus profond. La merveilleuse féerie dura plus d'une heure et demie, tel un brillant feu d'artifice venu briser la prosaïque monotonie de la vie quotidienne<sup>1048</sup>.

À lire cet auteur, la scène semble faite spécialement pour les détenus ; l'allusion à la clef de voûte lui donne un caractère religieux, exalté, et sa beauté arrache pour un temps les prisonniers à leur confinement. La beauté de la nature est accueillie comme un cadeau, avec gratitude. Un tel moment est également soulevé par Jean Cayrol. Le poète, survivant de Mauthausen, parle de « l'émerveillement des

---

<sup>1047</sup> QBU, « Le froid », p. 160.

<sup>1048</sup> J. Nicolas, *Onze ans au paradis*, op. cit., p. 237.

nuages au couchant pendant l'odieux appel<sup>1049</sup> » des SS, un matin d'hiver :

[...] brusquement, devant leurs yeux étonnés, se profilait dans une splendeur royale la chaîne des montagnes autrichiennes, un or et blanc d'une pureté sereine et hautaine ; il n'y avait rien à faire, les halls étaient désertés ; les kapos n'avaient plus de prise sur leurs victimes qui, dans une ivresse inconsciente et dans l'extase, venaient se nourrir d'une vision périssable, d'une beauté de rêve<sup>1050</sup>.

La beauté du ciel sort le prisonnier de son travail quotidien, elle provoque chez lui un état particulier : « ivresse », « extase », mais aussi un autre comportement : fascinés, les prisonniers échappent au contrôle des kapos. Cette vision est régénératrice puisqu'elle « nourrit » spirituellement et apporte la sérénité. C'est le contraire qui se produit dans la chronique de Rossi : la beauté est la promesse d'un labeur plus difficile pour le détenu ; chez les auteurs russes, elle n'est pas une échappatoire mais reflète la souffrance et ramène inlassablement le prisonnier à sa condition. Toutefois, tous ces auteurs insistent sur l'étonnement qui est le leur, engendrant une réflexion sur la place de l'homme non plus seulement au camp, mais dans l'ordre de la nature. Pour les détenus, la beauté de la nature est une échappatoire qui peut provoquer un éphémère plaisir esthétique.

Le narrateur de Lebedev remarque l'impression contradictoire entre la beauté de la nature et les morts qu'elle porte en elle. Lors d'une expédition dans le Nord en tant que géologue, il étudie de vieux gisements explorés par des détenus. Les terrils et la montagne forment un spectacle qui le trouble :

Soudain, le soleil éclaira les terrils. Les bris de cristal qui s'y trouvaient en abondance répondirent par un poudroiement de reflets glaciaux caressant le regard d'une fraîcheur trompeuse. L'apparence de la montagne était si étrange, la lueur pure sans mélanges chromatiques si belle, que je m'arrêtai : cette lumière idéale, nette, incarnait la vie inanimée de la nature, l'action de ses lois dont la magnificence prouvée niait totalement l'humain. Les terrils contenaient des roches qui avaient absorbé l'effort mortel des hommes, les coups de bêche, le sang et la chaleur des mains blessées par la pierre. À présent, cette roche chatoyait froidement sous le soleil. Sa beauté n'avait ni faibli ni terni, c'est pourquoi elle semblait dangereuse<sup>1051</sup>.

---

<sup>1049</sup> Cité par Alain Parrau dans *Écrire les camps*, op. cit., p. 226.

<sup>1050</sup> *Ibid.*

<sup>1051</sup> LO, p. 104. «Отвалы штолен внезапно осветило солнце; битые кристаллики горного хрусталя, наполнявшие осыпи, брызнули в ответ ледяными, обманчиво освежающими взгляд бликами. И так странен был вид горы, так красиво чистое, без цветowych примесей, сияние, что я остановился: этот идеальный, ясный свет воплощал в себе неодоушленную жизнь природы, действие ее законов, в

Il y a là une contradiction éthique : comment ce paysage peut-il être beau, susciter une émotion esthétique ? Le narrateur se l'interdit. Il écrit « je m'arrêtai » (*ja ustanovilsja*) : la description poétique, à peine exaltée, s'essouffle déjà, elle ne peut plus durer lorsqu'il se rappelle où il se trouve. La beauté et la mort s'unissent dans un tableau ambivalent, insupportable.

Paradoxalement, la nature qui assiste le bourreau est aussi contaminée par le camp en tant que victime. En effet, les narrateurs des récits concentrationnaires projettent leur propre corps dans la nature : les deux ne font alors plus qu'un, constituant un vaste organisme moribond. Au cours de son analyse de la littérature des camps nazis et soviétiques, Alain Parrau remarque que « paysages et corps passent l'un en l'autre<sup>1052</sup> ». Pour Chalamov, dans « Débarcadère de l'enfer », les détenus voient « des nuages hérissés, déchiquetés, gris sale. Comme si les lambeaux d'une gigantesque couverture avaient recouvert cette triste région montagneuse<sup>1053</sup> ». Lebedev reprend cette image lorsqu'il évoque « des nuages semblables à la ouate d'une vieille veste sale de détenu<sup>1054</sup> » : dans les deux cas, le ciel nuageux est comparé à un tissu en lambeaux, l'un des seuls biens qu'il est permis de posséder au camp. Dans « La pluie » de Chalamov, « le ciel gris, les gens vêtus de guenilles grises<sup>1055</sup> » sont deux éléments de même couleur et qui, séparés par une seule virgule, semblent de même nature. La nature est perçue comme un vaste corps blessé, des végétaux jusqu'au ciel. Chalamov explique que dans le Nord, « les arbres meurent couchés, comme les hommes<sup>1056</sup> » ; le narrateur voit le soleil comme un « astre pâle et exsangue<sup>1057</sup> », ou encore les nuages « bas, bleu

---

своём выверенном великолепии отрицающих все человеческое. В отвалах штолен была порода, вобравшая в себя смертные усилия людей, удары киркой, кровь и тепло израненных камнем рук, — и теперь эта порода хладно искрилась под солнцем; красота ее не ослабла, не потускнела и потому казалась опасной. », PZ, s. 93.-94

<sup>1052</sup> A. Parrau, *Écrire les camps*, op. cit., p. 322-323.

<sup>1053</sup> RDK, « Débarcadère de l'enfer », p. 1002. « косматые грязно-серые разорванные тучи. Будто ключья громадного одеяла прикрывали этот мрачный горный край. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, op. cit., s. 111.

<sup>1054</sup> LO, p. 187-188. « Облака цвета ваты из засаленной телогрейки », PZ, s. 170.

<sup>1055</sup> RDK, « La pluie », p. 55. « серое небо, люди в серой рваной одежде », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 69.

<sup>1056</sup> RDK, « Ration de campagne », p. 72. « Деревья на Севере умирают лежа, как люди », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 80.

<sup>1057</sup> RDK, « Le mollah tatar et l'air pur », p. 138. « бледное, малокровное солнце », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 126.

sombre, comme pleins d'ecchymoses<sup>1058</sup> ». Ce rapprochement est également observable dans le récit « La soupe » de Tadeusz Borowski, dont le narrateur évoque le « ventre flasque du ciel ballonné par des nuages de pluie<sup>1059</sup> » avant de remarquer les « fesses flasques » des détenus russes sous-alimentés. La nature personnifiée reflète la souffrance des détenus qu'elle semble prendre sur elle. Par le biais de ces personnifications, la nature est rapprochée de l'homme, mais seulement de l'homme malade ou mort, et non vivant et sensible comme c'est le cas dans le romantisme.

Pour le narrateur de Lebedev, la découverte des corps conservés dans le permafrost à l'issue du voyage est anticipée tout au long du roman sous forme d'une comparaison de la terre avec un corps. Dès les premières lignes, le narrateur voit dans les falaises « l'os jaune de la pierre et une terre ocre ou flamboyante semblable à de la chair<sup>1060</sup> ». Lorsque le narrateur est enfant, il refuse de désherber les fraisiers malgré l'insistance de l'Autre Grand-Père, y voyant une entreprise de destruction et s'identifiant aux herbes : « Il me semblait qu'il m'assimilait parfois à une mauvaise herbe en se demandant s'il n'allait pas m'extirper<sup>1061</sup> ». La métaphore végétale permet une relation directe et frappante entre l'être humain et le parasite à exterminer. Exploitant cette association d'une tout autre manière, le narrateur fait des allers-retours constants entre la nature et le corps, illustrant la proximité de leur essence. Il se perçoit lui-même comme une substance végétale, « un greffon sur un vieil arbre<sup>1062</sup> », « un pépin encore tout doux, qui n'avait pas pris la teinte marron<sup>1063</sup> ». À l'inverse, le matériau naturel est perçu comme un corps : « Le bois se dessèche

<sup>1058</sup> RDK, « Le pin nain », p. 214. « По краю белого небосвода много дней ходят низкие, синеватые, будто в кровоподтеках, тучи. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 179.

<sup>1059</sup> T. Borowski, *Le Monde de pierre*, traduit du polonais par Eric Veaux et Laurence Dyèvre, Paris, Christian Bourgeois, 1992, p. 252-253.

<sup>1060</sup> LO, p. 7. « Здесь каждый обрыв над океаном обнажает желтую кость камня и охряную, рдяную, схожую с плотью почву; кость крошится под ударами волн, плоть почвы пожирает прилив. », PZ, s. 5.

<sup>1061</sup> LO, p. 66. « мне казалось, что иногда он сам думает обо мне как о сорняке, решая, не вырвать ли », PZ, s. 59. L'association entre la plante invasive et le « gêneur » rappelle la désuète expression française « mauvaise graine », une analogie qui se retrouve dans la rhétorique soviétique du début des années 1920. Le mauvais travailleur est en effet comparé à une mauvaise herbe, comme le rappelle Michel Heller citant A. Vol'skij, auteur d'une théorie visant la libération des ouvriers : « [il est indispensable de] déraciner non seulement les capitalistes, mais toute la société cultivée, tous les profiteurs ». A. Vol'skij, *Umstvennyj rabočij* [Le travailleur intellectuel], New York, Meždunarodnogo literaturnoe sotrudničestvo, 1968, s. 407. Ouvrage cité par Michel Heller dans *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>1062</sup> LO, p. 89. « рос как черенок, привитый на старое дерево. » PZ, s. 79.

<sup>1063</sup> LO, p. 214. « и увидел себя мягким, еще не начавшим коричневеть семечком », PZ, s. 195.



comme les muscles d'un vieillard<sup>1064</sup> ». Toujours à propos de la carrière du camp, le narrateur utilise la formule oxymorique « chair rocheuse<sup>1065</sup> » (*skal'noe mjaso*) qui fond l'organique et le minéral dans une même substance. Lorsqu'il se rend pour la première fois sur un lieu du camp, le narrateur se rend compte que « ces mottes de terre [...] étaient des restes humains, ou plutôt, ce qu'ils étaient devenus, des corps devenus terre<sup>1066</sup> ». L'inscription des corps humains dans la nature suggérée au début du roman devient de plus en plus explicite.

Ainsi, la nature arctique, immense et extrême, est selon les textes complice du camp ou contaminée par lui. Elle n'est, de toute façon, jamais « indifférente », mais intervient d'un côté ou de l'autre dans la violence concentrationnaire. Le protagoniste de Lebedev ne retient des paysages post-soviétiques abandonnés que leur aspect écœurant et désespérant, résultat de l'absence de patrimonialisation qui laisse libre cours aux errances de fantômes infectant la nature. La nature porte la trace de la mort dans chacun de ses éléments et lui rappelle à chaque instant les horreurs du passé. Lebedev puise à cet égard dans le réservoir d'images de plusieurs auteurs, mais c'est à Chalamov qu'il doit un topoï structurant son récit : celui de la nature en tant qu'archive.

### 3. Glace et pierre : la nature comme archive

Dans l'univers du Goulag, rien ne peut disparaître car la glace préserve tout, y compris les traces de violence et de crimes : les morceaux de corps humains, les cadavres demeurent intacts. L'écrivain de la Kolyma repère une opposition entre la surface vide (neige, végétaux), qui couvre ou cache, et le sous-sol (glace, pierre, permafrost) en tant qu'entrepôt plein de reliques et de traces. Dans « La conspiration des juristes » (1962), Chalamov évoque la Serpentine, prison d'instruction de la Kolyma où ont été exécutées de nombreuses victimes en 1937 : « Leurs cadavres n'avaient même pas eu le temps de se décomposer. D'ailleurs, ils se conserveraient toujours, les cadavres

---

<sup>1064</sup> LO, p. 101. « дерево усыхает, словно мышцы старика », PZ, s. 91.

<sup>1065</sup> LO, p. 189 et PZ, s. 172.

<sup>1066</sup> LO, p. 103. « эти горстки земли [...] – это человеческий прах; точнее, то, во что прах превратился; то, что было прахом, а стало землей. », PZ, s. 92.

de ces morts du permafrost<sup>1067</sup>. » Dans le récit « Prêt-Bail » (1965), une fosse commune sur la montagne s'est éboulée, livrant les corps des détenus :

La fosse, la tombe commune des détenus – une grande fosse en pierre bourrée jusqu'en surface de cadavres non décomposés –, avait commencé à s'ébouler dès 1938. Les corps s'étaient mis à glisser sur le flanc de la montagne, révélant le secret de la Kolyma.

À la Kolyma, on dépose les corps non pas dans la terre, mais dans le rocher. La pierre garde et révèle les secrets. La pierre est plus sûre que la terre. Le permafrost conserve, puis dévoile les secrets. Tous nos proches qui ont péri à la Kolyma, tous ceux qui ont été fusillés, battus à mort, saignés à blanc par la faim, tous peuvent être identifiés même après une dizaine d'années. [...]

La pierre, le Nord s'opposaient de toutes leurs forces à cette oeuvre de l'homme en refusant d'accueillir les cadavres en leur sein. La pierre qui devait céder, vaincue et humiliée, se promettait de ne rien oublier, d'attendre et de conserver le secret. [...] La terre s'entrouvrit pour montrer ses dépôts souterrains, car les dépôts souterrains de la Kolyma, ce n'est pas seulement de l'or, de l'étain, du tungstène ou de l'uranium, mais aussi des corps humains non décomposés<sup>1068</sup>.

Dans « Le permafrost éternel » (1970), Chalamov écrit : « On emporta son cadavre pour lui attacher à la cheville gauche une plaque avec le numéro de son dossier et l'ensevelir dans la pierre du permafrost, où il resterait jusqu'au Jugement dernier, ou jusqu'à je ne sais quelle résurrection des morts<sup>1069</sup>. » Pour Chalamov, et de manière apparemment contradictoire si on se souvient de ce qui a été dit plus haut, la nature refuse de participer aux crimes humains. En fait, il s'agit de différentes « couches » naturelles : la neige entraîne l'oubli, alors que le permafrost conserve les preuves. La pierre et le permafrost apparaissent dans ses récits comme une lutte contre une politique de dissimulation des crimes.

Lebedev emprunte à Chalamov cette image d'un permafrost qui conserve

---

<sup>1067</sup> RDK, « Le complot des juristes », p. 235. « Трупы их не успели еще разложиться. Впрочем, их трупы будут нетленны всегда – мертвецы вечной мерзлоты. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 194.

<sup>1068</sup> RDK, « Prêt-Bail », p. 513-514. « Могила, арестантская общая могила, каменная яма, доверху набитая нетленными мертвецами еще в тридцать восьмом году, осыпалась. Мертвецы ползли по склону горы, открывая колымскую тайну. На Колыме тела предают не земле, а камню. Камень хранит и открывает тайны. Камень надежней земли. Вечная мерзлота хранит и открывает тайны. Каждый из наших близких, погибших на Колыме, – каждый из расстрелянных, забитых, обескровленных голодом – может быть еще опознан – хоть через десятки лет. [...] Камень, Север сопротивлялись всеми силами этой работе человека, не пуская мертвецов в свои недра. Камень, уступавший, побежденный, униженный, обещал ничего не забывать, обещал ждать и беречь тайну. [...] Раскрылась земля, показывая свои подземные кладовые, ибо в подземных кладовых Колымы не только золото, не только олово, не только вольфрам, не только уран, но и нетленные человеческие тела. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 397-398.

<sup>1069</sup> RDK, p. 1365. « Труп Леонова увезли, чтобы привязать ему на левую ногу бирку с номером личного дела и зарыть в камни вечной мерзлоты, где покойник будет ждать до Страшного Суда или до любого другого воскресения из мертвых. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 374.

éternellement les corps, et donc d'une nature consciente, qui refuse d'assimiler les cadavres. Lorsqu'il tombe dans le charnier sur l'île des déportés, il se trouve entouré de cadavres d'animaux et d'hommes dont la chair n'a pas pourri dans le permafrost :

Parmi les bosses de tourbe noire, dans les coulées de glace, je discernai des corps humains.

L'entonnoir regorgeait de cadavres conservés dans le permafrost. Un orifice dans la paroi, rempli d'herbes détrempées, était en fait une bouche, une saillie ronde – une tête. Mélangés à la terre, dilués en elle, les morts semblaient vouloir s'en arracher, briser la croûte de glace. Là où j'avais cru voir des racines, c'étaient des bras. La chair gelée avait pris la couleur de la terre, elle ne se laissait reconnaître qu'à sa forme. [...]

Je me trouvais dans le ventre de la terre. Ici reposaient mes frères. L'incorruptibilité de leurs corps n'était pas celle de la sainteté, mais celle d'une mort dont ils avaient été dépossédés. Collés à la terre sans se fondre en elle, ils n'étaient pas passés par l'étape de la décomposition. Pour tous les autres hommes ils avaient disparus sans que leur mort soit devenue leur ultime message – sans qu'elle fût advenue. Les morts étaient restés seuls avec les morts, les vivants avec les vivants. La mort, ce n'est pas une disparition, ce n'est pas un passage instantané de la présence à l'absence. Un homme meurt, et ceux qui l'entourent doivent achever son labeur mortel par un deuil et des pleurs. Neuf jours, quarante jours : ce sont des événements de la mort accomplis par les vivants. Et si les vivants et les morts sont séparés, alors cet inachèvement, ce moment qui dure éternellement, transformé en glace, brise le cours du temps<sup>1070</sup>.

L'auteur mobilise dans ce passage la même image que Chalamov, en la développant dans une autre perspective : pour lui, l'enjeu est moins la conservation des preuves que le deuil. Dans les récits de Chalamov, le corps est vu comme une pièce à conviction. Lebedev met l'accent sur les étapes du deuil qui n'a jamais pu se réaliser : l'âme n'a pas été accompagnée dans l'au-delà. Dans « Prêt-Bail », pour qualifier les cadavres, Chalamov utilise l'adjectif « incorruptible » (*netlennye*, dans la traduction :

---

<sup>1070</sup> LO, p. 300. « в черных торфяных буграх, в ледяных наплывах я различил очертания человеческих фигур. Воронка была полна мертвецов; вечная мерзлота сохранила их нетленными. Отверстие в стене, забитое смытой травой, оказалось ртом; округлый выступ – головой; смешанные с землей, растворенные в ней, мертвые словно тшились вышагнуть, сломать корку льда; то, что показалось мне древесными корнями, было руками; мерзлая плоть обрела цвет земли, и узнать ее можно было лишь по форме. [...] / Я находился в желудке у земли; здесь лежали мои братья, и нетленность их была не нетленностью святости, а лишенностью смерти. Они не прошли путем тления, срослись с землей, но не стали ею; для всех остальных людей они исчезли, пропали безвестно, и даже смерть не была той последней вестью, которую мог бы подать человек; а значит, и смерть не случилась до конца; мертвые остались только с мертвыми, живые – только с живыми. Но смерть – это не исчезновение, не мгновенный переход от наличия к отсутствию; умирает один человек, но те, кто вокруг, должны закончить его смертный труд скорбью и оплакиванием; девять дней, сорок дней – часть *события смерти*, которую свершают живые. А если живые и мертвые рассоединены – эта незавершенность, этот вечно длящийся момент, обратившийся в лед, пережимают течение времени. », PZ, s. 271-272.

« non décomposés ») sans le commenter. Dans la mythologie chrétienne, ce terme caractérise les saints, dont les corps ne se décomposent pas. Lebedev utilise le même terme, mais explicite cette référence et la réinterprète : « L'incorruptibilité de leurs corps n'était pas celle de la sainteté, mais celle d'une mort dont ils avaient été dépossédés. » Dans son interprétation, les corps se sont conservés parce qu'ils n'ont pas pu être pleurés. Dans le rite orthodoxe, un office commémoratif est célébré le neuvième et le quarantième jour après la mort : c'est ce qui s'appelle en russe *pominki*, dérivé du verbe *pomnit'*, « garder en mémoire ». La particularité de cet office est qu'il peut concerner un défunt en particulier ou bien les défunts en général, comme c'est le cas dans ce texte. Pour le narrateur de Lebedev, ce trou dans la glace sur une île, hors du monde, permet cette célébration funèbre. Le texte de Lebedev lui-même, dans son ensemble, pourrait être considéré comme un rituel de *pominki*.

Lebedev emprunte ainsi à Chalamov l'image d'un permafrost arctique qui conserve les corps, et donc la mémoire. Susi K. Frank considère que les deux auteurs mobilisent, dans leur poésie, des « archives naturelles ». L'archive est entendue ici non au sens d'instrument de pouvoir étatique, d'une institution concrète, mais, après Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (1969), en tant que « système général de la formation et de la transmission des énoncés ». Depuis cet ouvrage, la notion d'archive est devenue une métaphore ou une figure de pensée. Foucault a donné à l'archive son propre pouvoir : désigner ce qui peut être dit ou pas. Il utilise, à propos du processus d'exploration de l'archive, le terme d'« archéologie » pour renverser l'historiographie traditionnelle (narrative), et ainsi déconstruire l'illusion de linéarité et la téléologie à laquelle prétendent les récits historiques. Il suggère de ne plus prendre les sources d'archives comme des « documents », quelque chose que l'on peut simplement lire, mais comme des « monuments<sup>1071</sup> » qui doivent être déchiffrés et qui ne peuvent donc pas être facilement intégrés dans un grand récit. Les deux auteurs utilisent donc la nature en tant qu'archive au sens foucauldien du terme. Une telle interprétation pose la question de la réception des idées de Michel Foucault en Russie. Luba Jurgenson rappelle que son ouvrage a été traduit en russe en 1996, peu après l'ouverture d'une énorme masse de documents d'archives (en 1992). La culture russe s'est alors approprié une strate importante de la pensée occidentale, où les notions d'archive et de trace ont dépassé la

---

<sup>1071</sup> M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

question de la mémoire historique. Luba Jurgenson précise :

S'il est clair que les théories de l'archive de Foucault n'ont pas connu de large diffusion en Russie, si l'on peut même affirmer qu'un fossé sépare les pratiques russes de construction de la mémoire historique de cette pensée théorique, il est difficile de ne pas tenir compte de cette dernière dans l'évocation du contexte culturel qui a présidé à l'émergence de la mémoire du Goulag<sup>1072</sup>.

L'héritage matériel est devenu bien davantage que murs et objets, et sa conservation convoque des aspects importants de la conscience collective.

Chalamov n'a pas eu accès à ce texte de Foucault, mais Lebedev pourrait avoir été en contact avec lui d'une manière ou d'une autre. Quoiqu'il en soit, explicitement aussi bien qu'implicitement, Chalamov et Lebedev présument que le sol arctique peut être une archive naturelle avec un pouvoir propre. La glace, un moyen mnémotechnique naturel, est conceptualisée par Chalamov comme l'arme de la nature contre l'oubli, tandis qu'elle offre pour Lebedev la possibilité d'un deuil en « restituant » des corps perdus.

Une autre image de Chalamov récupérée par Lebedev est celle des traces de pas sur la neige. Le bref récit de Chalamov « Sur la neige » (1956), qui ouvre les *Récits de la Kolyma*, montre comment des détenus tracent des pas dans la neige vierge : « Comment trace-t-on une route à travers la neige vierge ? Un homme marche en tête, suant et jurant, il déplace ses jambes à grand-peine, s'enlise constamment dans une neige friable, profonde. Il s'en va loin devant : des trous noirs irréguliers jalonnent sa route<sup>1073</sup>. » La dimension métapoétique de ce texte est explicite dans la dernière phrase du récit : « Tous ceux qui suivent sa trace, jusqu'au plus petit, au plus faible, doivent marcher sur un coin de neige vierge et non dans les traces d'autrui. Quant aux tracteurs et aux chevaux, ils ne sont pas pour les écrivains mais pour les lecteurs<sup>1074</sup>. » La neige apparaît donc comme une page vierge sur laquelle avance, seul, l'écrivain. La métaphore de la neige comme feuille blanche est également utilisée par Gustaw Herling, mais elle se couvre de

---

<sup>1072</sup> L. Jurgenson, « Conserver l'héritage des systèmes répressifs : la mémoire des camps du Goulag », art. cit., p. 137-138. À ce propos, l'auteure précise que le succès du livre *Warped Mourning* d'Alexandre Etkind traduit en russe en 2015 montre qu'une réflexion sur les dynamiques de la mémoire et de la dimension métaphorique de l'archive a un avenir dans la culture russe.

<sup>1073</sup> RDK, p. 23. « Как топчут дорогу по снежной целине? Впереди идет человек, потя и ругаясь, едва переставляя ноги, поминутно увязая в рыхлом глубоком снегу. Человек уходит далеко, отмечая свой путь неровными черными ямами. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit., s. 47.

<sup>1074</sup> *Ibid.*

caractères :

À partir du portail du camp se dispersaient de noires colonnes – des hommes trébuchant, tremblant de froid et traînant la jambe – allant dans toutes les directions pour disparaître au loin au bout de quelques minutes, telles des lignes éparpillées de caractères d'imprimerie écartées d'un geste de la main d'une feuille de papier blanc<sup>1075</sup>.

Dans *La Limite de l'oubli*, la même image est présente. Le narrateur voit en rêve un fleuve pris par la glace, sur lequel sont passés des détenus :

L'hiver, c'était par là qu'on le traversait, la neige tassée n'y avait pratiquement pas fondu même si ses amas laissés par les roues, les patins, les fers des chevaux, les bottes de feutre, les chaussures d'enfants devenaient de plus en plus proéminents. Ils prenaient soudain un sens nouveau : les personnes avaient déjà péri – tel était le savoir du rêve –, mais les traces de leurs pas s'étaient conservées par hasard.

Dans le sable devenu pierre, l'archéologue trouve un creux, l'empreinte d'un pied – et dans un passé inconcevablement lointain, où l'existence humaine elle-même semble inimaginable, apparaît un repère, une mesure de l'être, un signe affirmant : je fus. Fait et symbole à la fois – l'un renforce l'autre –, ce phénomène s'apparente à la pulsation d'un point au milieu d'une feuille de papier, celui d'un commencement.

Les pulsations des traces sur la glace n'étaient pas celles d'un point, elles avaient un volume, caractères d'imprimerie formant des mots, des lignes, un texte en train d'être composé. On avait l'impression qu'elles avaient été laissées là à dessein : ces personnes auraient pu ne pas en laisser, et en général, dans la vie on ne laisse pas de trace à moins de s'y être appliqué spécialement, mais ceux qui avaient marché sur la glace avaient fait en sorte que la neige mouillée du dégel accueille le poids de leur corps et prenne l'empreinte de leur pied.

Ces mots imprimés sur la glace étaient des mots de désolation. Chaque trace représentait un pas, chaque pas conduisait vers la disparition que la trace niait. Les mots se répétaient, tels les propos d'un homme désespéré – esquissant un récitatif tissé de motifs identiques<sup>1076</sup>.

---

<sup>1075</sup> G. Herling, *Un monde à part*, op. cit., p. 84.

<sup>1076</sup> LO, p. 131. « Зимой там была переправа, утрамбованный снег почти не таял, и только бугорки от колес, полозьев, подков, валенок, детских ботинок становились все более выпуклыми. Они вдруг обретали дополнительное значение: люди уже погибли – таково было знание сна, – но по случайности сохранились отпечатки их подошв. / В окаменевшем песке археолог находит выемку, след стопы – и в невообразимо далеком прошлом, где нельзя и помыслить человеческое существование, появляется зарубка отсчета бытия, знак утверждения: я был. Это явление, имеющее двойную природу факта и символа – одно усиливает другое, – графически приближается к пульсирующей точке посреди листа, вне соседства других точек; точке начала. / Следы на льду так же пульсировали, но были уже не точками: объемные буквы наборного шрифта, складывающиеся в некие слова, строчки, текст. Казалось даже, что каждый из них был оставлен специально: люди могли бы идти бесследно, и вообще жизнь устроена так, что следов, если не приложить старания, не остается, – но те, кто шел по льду, ступали с намерением, чтобы мокрый снег оттепели принял вес тела и снял слепок подошвы. / Вмороженные в лед слова были скорбны; всякий след означал сделанный шаг, а шаг приближал исчезновение, которому противился след. Они повторялись – так человек в отчаянии твердит одно и то же, и возникал сотканный из многих

Là où Chalamov esquisse une métaphore métapoétique dans la dernière phrase, invitant à relire non seulement ce récit, mais engageant aussi une lecture symbolique de tous les suivants, Lebedev pose clairement le rapport entre ce qu'il appelle « le fait » et « le symbole ». La page blanche du texte de Chalamov s'étend jusque dans celui de Lebedev, où elle se couvre de caractères d'imprimerie. Ces lettres ne sont pas les détenus, comme chez Herling, mais leur « fantôme », leurs traces de pas. Lebedev met à jour, développe et réoriente des métaphores initiées par Chalamov. L'auteur des *Récits de la Kolyma* invite le lecteur à entrer dans son univers, tandis que le narrateur de Lebedev se présente lui-même comme un lecteur, déchiffrant son environnement, décodant les traces laissées par « ceux qui ont marché dans la glace ». Dans ce passage, le motif de la pierre vient doubler celui de la neige. En faisant allusion à l'archéologue, auquel il s'identifie, le narrateur remonte à des temps bien plus anciens, ce qui suggère l'incommensurable distance temporelle qui le sépare du Goulag. Dans cette scène où le narrateur se penche sur des empreintes dans la glace et la pierre, « lisant » ces archives naturelles, Foucault vient encore à l'esprit. La pierre conserve les traces littéralement à travers différentes « strates » de temps.

Le minéral occupe en effet un rôle majeur dans les paysages du camp, et donc dans la mémoire liée à ces espaces: ce sont des falaises et des montagnes, des carrières et des mines, des paysages rocaillieux encore intacts ou dévastés par une modernisation accélérée<sup>1077</sup>. C'est dans ses poèmes que Chalamov se montre le plus attentif aux phénomènes de la nature car dans le paysage minéral de la Kolyma, la pierre est au centre. Il évoque dans « Prêt-Bail » la fascination des détenus pour la pierre à l'état liquide, « les jeunes tufs liquides de roche calcaire » : la Kolyma apparaît alors comme le lieu des origines, où le monde est encore informe, comme l'a souligné Luba Jurgenson<sup>1078</sup>. Ses vers expriment une relation complexe avec la pierre : elle est

---

повторений речитатив. », PZ, s. 118-119.

<sup>1077</sup> Nous pouvons trouver 82 termes dérivés du mot « *kamen'* » (pierre) dans le recueil de poèmes de Chalamov *Kolymskie tetradi* et 53 termes dans *La Limite de l'oubli*.

<sup>1078</sup> RDK, « Prêt-Bail », p. 510-511 : « Car même la pierre n'est pas née à l'état de pierre, mais de "créature" molle semblable au beurre. De créature, pas d'objet. La pierre n'est un objet que lorsqu'elle est vieille. Les jeunes tufs liquides des roches calcaires de la montagne fascinaient les évadés et les travailleurs des prospections géologiques. Il fallait des miracles de volonté pour s'arracher au spectacle de ces rivages de gelée et de ces rivières de lait formés par les coulées de jeune pierre. Mais là-bas, c'était la montagne, le rocher, la désagrégation des roches. Et ici, les fournitures en prêt-bail, de fabrication humaine... ». « Ведь камень тоже рождается не камнем, а мягким маслообразным существом. Существом, а не веществом. Веществом камень бывает в старости. Молодые жидкие туфы известковых пород в горах зачаровывали глаза беглецов и рабочих геологических разведок.

l'élément de la vie et de la mort, de la mémoire et de l'écriture. La pierre manifeste la réalité de la mort en marquant l'endroit de la tombe, comme dans le poème « *Ja s leta pribereg cvety* » [J'ai gardé la fleur de l'été] : « Je t'enterre / De mes propres mains / Je ne laisserai tomber aucune larme / Sur la pierre gelée<sup>1079</sup>. » Il ne s'agit pas d'une pierre tombale, mais d'une étendue de matière brute : ainsi sont « empierrés » les morts à la Kolyma. Dans ses poèmes, Chalamov fait constamment passer l'élément minéral du niveau littéral au niveau métaphorique ou symbolique, comme dans ces vers « *O pesne* » [À propos de la chanson, 1956] : « J'ai cassé des pierres pendant de longues années / Pas avec un iambe colérique, mais avec un pic<sup>1080</sup> », où le travail long et difficile de l'écrivain sur le texte s'apparente au travail sur le roc. La métaphore est d'autant plus actuelle que la main de Chalamov, déformée par le manche de la pioche, ne pouvait pas tenir un crayon à son retour du camp. La pierre est, chez Chalamov, la gardienne de la mémoire<sup>1081</sup>.

Pour Lebedev, en tant que géologue, la pierre révèle toujours quelque chose : elle a forcément son langage. Différents types de pierres accrochent le regard affûté du professionnel et lui parlent de l'endroit où il se trouve. L'exploration de la terre dévastée autour de la carrière est l'occasion pour le narrateur de se confronter à la matière. Les minéraux lui inspirent une réflexion sur les temps historiques et les évolutions techniques qui ont modifié sa perception. Autour de la carrière, le narrateur imagine les dizaines de milliers d'hommes cherchant à travers le pays des minerais radioactifs comme « la pechblende, dont la couleur jaune évoque les taches sur la peau des serpents venimeux<sup>1082</sup> ». La mention du reptile (*jadovitaja zmeja*) souligne toute l'hostilité du narrateur à ce « progrès » permettant l'énergie nucléaire, dont il

---

Нужно было усилие воли, чтобы оторваться от этих кисельных берегов, этих молочных рек текучего молодого камня. Но там была гора, скала, распадок, а здесь – поставка по лендлизу, изделие человеческих рук... », *Sobranie sočinenij*, t. 1, *op. cit.*, s. 395.

<sup>1079</sup> « Своими я похороню

Тебя руками,

Я ни слезы не уроню

На мерзлый камень. »

*Ibid.*, s. 71, [N.T.].

<sup>1080</sup> « Я много лет дробил камня

Не гневным яблом, а кайлом. »,

*Ibid.*, s. 236, [N.T.].

<sup>1081</sup> Au contraire, chez Soljenitsyne, la pierre agit alors comme une métaphore du régime totalitaire qui opprime l'individu dans son chapitre de *L'Archipel du Goulag* « Poésie sous une dalle, vérité sous la pierre », où il raconte ses stratégies pour mémoriser ses poèmes.

<sup>1082</sup> LO, p. 224. « желтые урановые смолки, чей цвет похож на цвет крапин на коже ядовитых змей », PZ, s. 203.



constate les effets dévastateurs tout autour de lui. Ce passage avec la référence au nucléaire montre, plus clairement qu'aucun autre, l'appartenance du narrateur à notre époque contemporaine : le contraste avec les traces du passé n'en est que plus frappant. En se dirigeant vers la vallée où les détenus extrayaient le minerai radioactif, le narrateur voit la kernite utilisée par les instituts géologiques. Elle a été abandonnée par les hommes : « Au milieu d'ardoises brisées et abîmées par le feu, on voyait des bouts de kernite, longs cylindres extraits des entrailles de la terre<sup>1083</sup>. » Le minéral témoigne que cet effort gigantesque n'a servi à rien. Le narrateur déplore une quête effrénée de la modernité aux dépens de l'homme et de la pierre, dont les rythmes naturels sont violés :

Recherche de substances dont la longévité est comparable à celle de l'homme, de combinaisons minérales éphémères ayant trahi la pierre qui a son propre temps chiffrable en millions d'années, recherche d'une clé qui donne accès aux forces de la nature, d'un accélérateur de dégradation, cette pierre philosophale du siècle nouveau en quête de moyens de destruction et non de construction, dans l'objectif d'arrêter l'histoire, d'abolir le temps<sup>1084</sup>.

Les territoires abandonnés des camps exposent échec. Selon Mircea Eliade, « Avant tout, la pierre *est*. Elle reste toujours elle-même et subsiste ; et ce qu'il y a de plus important, elle *frappe*<sup>1085</sup>. » Le rocher révèle quelque chose qui transcende la précarité de la condition humaine : l'immédiateté de la pierre, sa dureté, la permanence de la matière est une manifestation du sacré pour la conscience religieuse primitive. Dans le monde post-goulaguien, la pierre est marquée par la volonté de toute-puissance de l'homme.

La même idée d'une pierre témoin est présente, sur un tout autre plan, dans l'histoire que le gardien du cimetière raconte au narrateur. Le fils de l'Autre Grand-Père, après sa chute mortelle, gît sur les pierres de la carrière « au milieu des reflets sanglants des eudialytes<sup>1086</sup> », une sorte de pierre rouge. Terrorisé par ce signe, son père décide de faire dynamiter la paroi, mais malgré tous ses efforts, la veine d'eudialyte s'agrandit.

---

<sup>1083</sup> LO, p. 226. « Среди колотого, обгоревшего шифера еще валялись куски керна – длинные цилиндры горных пород, поднятые из глубины скважин. », PZ, s. 205.

<sup>1084</sup> LO, p. 224, « Поиск веществ, чей век сопоставим по протяженности с человеческим, поиск коротко живущих минеральных соединений, предателей камня, у которого свое, долгое – миллионолетия – время; поиск ключа к силам природы; поиск ускорителя распада, в некотором смысле – философского камня, сообразного философии нового века, ищущего средства разрушения, а не созидания; средства остановить историю, прекратить время. » PZ, s. 204.

<sup>1085</sup> M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 189.

<sup>1086</sup> LO, p. 257. « среди кроваво мерцающих эвдиалитов », PZ, s. 233.

L'analogie phonétique entre les mots « žila » (veine) et « žizn' » (vie) confirme la sémantique : dans les deux langues, « veine » (*žila*) s'utilise aussi bien pour la pierre que pour le corps vivant : « la pierre témoignait, la pierre accusait<sup>1087</sup> », telle est la conclusion de l'histoire. La fonction mémorielle et accusatrice de la pierre que l'on trouve chez Chalamov est donc réinvestie dans ce récit. Dans les deux œuvres, la nature tout entière endosse un rôle juridique par rapport aux actions des hommes : elle se porte garante de la mémoire<sup>1088</sup>. L'idée de pierre-témoin a été soulignée par Mircea Eliade, selon qui le minéral représentait pour les primitifs le « témoignage » de l'incarnation de la divinité. Cette image est également présente dans la Bible : après avoir conclu le pacte entre Yahvé et son peuple, Josué prend une grande pierre et la dresse sous un chêne consacré à Dieu, avant d'annoncer au peuple : « Voici que cette pierre servira de témoin contre nous » (Josué, 24, 27). À travers ce complexe mythologique et symbolique de la pierre, nous nous apercevons de la pertinence de cette image pour l'ensemble de la littérature des camps. La pierre joue le rôle de fil conducteur, du rocher de Sisyphe aux tablettes de Gilgamesh. La métaphore géologique se justifie encore davantage dans le cas de Lebedev, qui explore les différentes strates de sa mémoire. La pierre, objet antithétique au sens inépuisable, est ainsi tout à la fois signe et cause de la mort ; mais elle est aussi garante du souvenir, et donc symboliquement source d'immortalité.

La pierre, pour Lebedev, est un élément qui permet la révélation. C'est un sculpteur de pierres tombales nommé Piotr (Pierre), qui offre au narrateur un récit sur la vie de l'Autre Grand-Père : son travail au camp, sa cruauté, la mort de son fils et de son épouse, sa cécité. Ce récit est la pièce qui manquait à son puzzle pour reconstituer son histoire. Cet homme est devenu une pierre :

Ce peu de chair était imprégné de poussières abrasives, ses poumons en étaient remplis, il était presque devenu un minerai, à l'instar de ces mineurs disparus dans les mines dont on avait retrouvé les corps transformés en blocs de sel des décennies plus tard. Il s'appelait Piotr – Pierre –, et le fonctionnement de son organisme relevait davantage de la pétrologie que de la physiologie<sup>1089</sup>.

<sup>1087</sup> LO, p. 257. « Камень свидетельствовал, камень обвинял. », PZ, s. 233.

<sup>1088</sup> Le héros de *Gus Fritz* se montre attentif à l'aspect de la pierre tombale, notamment au livre de pierre « vierge » qui décore la tombe familiale. Cette image traverse le roman, suggérant la présence obsédante des mots qui demandent à être prononcés : « l'autel de pierre, couvert d'un voile de pierre, sur lequel est posé un livre de pierre », [N.T.], « каменный алтарь, укрытый каменным покрывалом, с каменной книгой поверх », *Gus Fritz*, op. cit., s. 82.

<sup>1089</sup> LO, p. 239. « та плоть, что уцелела, пропиталась пылью камня и абразивных кругов, каменная пыль была в его легких, он стал почти минералом, как те погибшие в соляных коях горняки, чьи

D'autre part, rappelons-le, c'est en voyant des pétroglyphes que le narrateur éprouve un sentiment de compréhension et de transparence à travers le temps et l'espace :

Je vis des roues en mouvement – soleils munis de rayons –, des fleurs à quatre pétales semblables à des croix, des poissons petits et grands [...] ; des bêtes, des hommes, des baleines imbriqués et reliés par des fils comme par des cordons ombilicaux ; effacement des différences, parenté incestueuse de tout ce qui est vivant<sup>1090</sup>.

Ces dessins archaïques représentent, pour le narrateur, une affirmation de la vie face à la mort. Cette scène est particulièrement significative puisqu'elle correspond à un moment où, sortant de la mine, il sent s'opérer en lui une fusion entre les temps et éprouve une fraternité humaine à travers les millénaires. La pierre, qui se caractérise d'ordinaire par sa pesanteur et son opacité, devient ici une porte, l'objet « magique » qui lui ouvre un autre monde. La pierre fonctionne donc comme un médium mnémonique dans le roman.

Pour bien comprendre l'importance de la glace et de la pierre en tant qu'archive, il faut cependant remonter à la surface et considérer les couches visibles de l'espace, marquées par l'oubli et la disparition. Dans « Prêt-Bail » (1956), Chalamov prévoit le danger que représente la croissance végétale pour la mémoire humaine :

Je me rappelai [...] l'été qui s'efforce d'enfouir sous l'herbe et le feuillage toutes les réalisations humaines, bonnes ou mauvaises. Combien l'herbe est plus oublieuse que l'homme ! Si moi j'oublie, l'herbe oubliera aussi. Mais le roc et le permafrost, eux, n'oublieront jamais<sup>1091</sup>.

La nature est, là encore, dotée d'une volonté qui s'oppose à l'homme, mais cette fois c'est au détriment des victimes des camps. L'été, tel une force maléfique, efface le passé ; la vie végétale prend le dessus. L'herbe est « oublieuse » comme par

---

тела, ставшие соляными образованиями, находили спустя десятилетия. Его и звали – Петр, камень, и он подлежал уже не физиологии, а петрографии – науке о горных породах. », PZ, s. 217.

<sup>1090</sup> LO, p. 271-272. « Там были катящиеся колеса – солнца со спицами; цветы с четырьмя лепестками, похожие на крест; большие и малые рыбы [...]; звери, люди, киты, стянутые нитями, будто пуповинами, растущие один из другого – смешение различий, кровосмесительное родство всего живого. » PZ, s. 247.

<sup>1091</sup> RDK, « Prêt-Bail », p. 515. « Я вспомнил [...] яростное цветение летней тайги, пытающейся скрыть в траве, в листве любое человеческое дело – хорошее и дурное. Что трава еще более забывчива, чем человек. И если забуду я – трава забудет. Но камень и вечная мерзлота не забудут. », *Sobranie sočinenij*, t. 1, op. cit, s. 399.

distraktion. Elle favorise l'oubli et le symbolise<sup>1092</sup>. En tous les cas, les traces du passé sont dévorées par le paysage. L'éventualité d'un « oubli » peut sembler bien improbable de la part d'un survivant des camps. Pourtant, c'est ce que sa femme a exigé de l'écrivain à son retour<sup>1093</sup>. Le verbe « oublier » signifie, dans ce contexte, ne pas écrire, ne pas parler de cette expérience et laisser la vie continuer, de la même manière que l'herbe repousse. Le souvenir de la tragédie des camps sera garanti par la mémoire du roc et du permafrost qui « n'oublieront jamais » : le minéral est ami de l'homme. Tout comme dans le récit « Le pin nain », la nature apparaît plus forte et plus juste que l'homme. La structure de l'expression « toutes les réalisations humaines, bonnes ou mauvaises » (*ljuboe čelovečeskoe delo – horošee i durnoe*) est la même que dans l'Évangile selon Matthieu : « Il fait lever son soleil sur les méchants et sur les bons, et Il fait pleuvoir sur les justes et sur les injustes » (Matthieu 5, 45) : elle contient l'idée d'une justice non pas humaine, mais divine. Dans le texte biblique, l'égalité de traitement est le résultat d'une volonté divine inaccessible à l'être humain. Selon Chalamov, c'est l'été qui est injuste, aveugle et indifférent au sort des hommes.

Cette idée est réactualisée par Lebedev. Enfant, le narrateur s'enfonce dans la forêt à la nuit tombée. Il vient de comprendre la nature corrompue de l'Autre Grand-Père et cherche à libérer sa rage en frappant des orties :

La forêt [...] effaçait les traces ; les brindilles brisées et la mousse piétinée se redressaient, la sève montait dans les troncs. Je perçus soudain cette force victorieuse impassible, le gouffre de la vie capable de faire cicatriser n'importe quelle brisure, d'engloutir n'importe quel événement [...]. J'étais le seul à être affligé d'une mémoire<sup>1094</sup>.

<sup>1092</sup> La postérité de l'association entre l'herbe et l'oubli dans les cultures française et russe mériterait un développement spécifique. Valentin Kataïev, écrivain soviétique actif dans la « génération du Dégel », publie en 1967 le roman *Trava zabvenia* [L'Herbe de l'oubli], une compilation de souvenirs, de rêves et de fictions. L'écrivain français Louis Guilloux a appelé ses mémoires, publiées en 1984, *L'Herbe d'oubli*. Enfin, le spectacle de Jean-Michel d'Hoop sur la catastrophe de la centrale nucléaire de Tchernobyl en 1986 a pour nom *L'Herbe de l'oubli* (2018). Le dramaturge précise dans un entretien que le mot russe *černobyl'nik* se traduit par « absinthe », une herbe considérée, selon certaines croyances populaires, comme apportant l'oubli.

<sup>1093</sup> Le dialogue est rapporté par Valeri Esipov dans son ouvrage *Žizn' zamečatel'nyh ljudej. Šalamov*, Moskva, Molodaya Gvardiya, 2012, s. 219 : « – [...] самое главное – тебе надо забыть всё. – Что всё? – Ну, вернуться к нормальной жизни... ». « – [...] Le plus important, c'est que tu dois tout oublier. – Quoi, “tout” ? – Tu dois revenir à la vie normale... » [N.T.].

<sup>1094</sup> LO, p. 65. « Лес [...] заращивал следы, поднимались надломленные травинки и примятый мох, соки стремились вверх по стволам. И я вдруг ощутил победительную, бесстрастную силу, прорву жизни, которая затаит любую рану, поглотит любое событие [...]. И я был один, наказанный способностью помнить. », PZ, s. 81.

Comme chez Chalamov, la forêt est pleine de vie, mais elle est en même temps « impassible » (*besstrastnaja*), indifférente à l'homme. Cette description de l'oubli par la nature est en demi-teinte. Les brindilles et la mousse font preuve de résilience, se redressent, les flux de sève évoquent la fécondité et le renouveau. Toutefois, la description contient également une idée de disparition définitive et tragique : la nature « efface » (*zarašival*), « engloutit » (*poglotit*), elle est un « gouffre de la vie » (*prorva žizni*) contre lequel toute tentative de conservation du passé est mise en échec. L'auteur mesure sa solitude au sein de cette nature oublieuse : il est « puni de la faculté de se souvenir » (*nakazannyj sposobnost'ju pomnit'*), ce dont la traduction accentue l'aspect tragique avec le participe « affligé ». Pour Chalamov, la mémoire de l'homme est plus faible que celle de la nature ; chez Lebedev au contraire, l'homme, en particulier le narrateur, est le seul garant de sa mémoire, quand la nature environnante croît et oublie.

Longtemps après « Prêt-Bail », revenant en pensée sur les lieux de la Kolyma, Chalamov écrit dans « Le gant » (1972) :

Les documents de notre passé sont anéantis, les miradors abattus, les baraques rasées, le fil de fer barbelé rouillé a été enroulé et transporté ailleurs. Sur les décombres de la Serpentine fleurit l'épilobe, fleurs des incendies et de l'oubli, l'ennemie des archives et de la mémoire humaine<sup>1095</sup>.

L'épilobe, connu pour être la première plante à repousser après les feux de forêt, recouvre même la Serpentine, camp d'extermination extrêmement actif pendant la Grande Purge. Le végétal apparaît, vraisemblablement pour cette raison, comme une promesse ambiguë de régénération et d'oubli.

Poursuivant, par son geste, la réflexion de Chalamov, le narrateur de Lebedev se rend au cœur de ces espaces post-soviétiques et en offre des tableaux saisissants. Tout au long de son voyage, il se montre attentif à ces endroits abandonnés où se rencontrent la nature et les résidus industriels. Le narrateur fait un inventaire précis de tout ce qu'il voit sous forme de longues énumérations. Sur son chemin vers la vallée où les détenus extrayaient le minerai, le narrateur traverse un lieu qui fait la jonction entre la ville et la zone industrielle. Là, une scène répugnante s'offre à sa

---

<sup>1095</sup> RDK, « Le gant », p. 1245. « Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сровнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иван-чай – цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти. », in *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 283.

vue :

Partout, il y avait des traces de feux anciens, des bobines de câble rouillé – boyaux métalliques de pneus ; des taches de rouille, des citernes renversées, des pylônes électriques brisés, des bouts de ferraille tordus, entortillés, comme taillés par des ciseaux géants, des ornières laissées par les roues des camions ; on eût dit que l'on s'était donné pour objectif de torturer la terre. Au milieu des squelettes de baraquement se dressaient, tels les arbres cassés par les obus dans un rêve sur la guerre, les colonnes d'égouts. L'eau jaillissait inutile des puits abandonnés. Il n'y avait même pas d'ordures ordinaires, telles que boîtes de conserve, papiers, emballages, restes de nourriture, uniquement des vestiges d'habitations, du métal déformé et des arbres tués<sup>1096</sup>.

La succession de détails accentue le caractère apocalyptique de cette scène, travaillée par le champ lexical de la décomposition. La nature est « torturée », « cassée », « tuée » par les hommes. Rien n'a pu fonctionner ni se développer. En raison de matériel inadapté, de conditions climatiques terribles et de la taille démesurée de certains chantiers, beaucoup de projets ont été abandonnés. Même la nature n'a pas repris ses droits, comme si seul le vestige était possible en ces lieux. Ces paysages souillés et désolés expriment la vanité d'une époque. Le narrateur soulève également la question de l'abandon des lieux du camp. La première fois qu'il voit des baraques, sa vision est brouillée :

C'est à travers ce genre de percée dans le brouillard que je vis les baraquements sur un col. À peine perceptibles sous le givre blanchâtre, ils me semblaient ne pas appartenir à un lieu concret. Découpés dans le paysage, flous, se perdant à la limite de mon champ de vision, ils se rapprochaient sans que l'image devienne plus nette. Mais les détails n'avaient pas d'importance. Des contours, des lignes non chargées de volumes se précisaient dans la brume, c'était l'essentiel<sup>1097</sup>.

Tout contribue à l'effacement de la baraque : le brouillard, le givre, la distance.

---

<sup>1096</sup> LO, p. 225. « Повсюду были кострища, ржавые мотки корда – металлические кишки шин; пятна ржавчины, заваленные набок цистерны, смятые вышки ЛЭП, куски железа, выкрученные, согнутые, словно нарезанные великанскими ножницами; развороченные колесами грузовиков колеи, будто кто-то нарочно терзал землю. Среди остовов барачков, как обрубленные осколками деревья из военного сна, торчали стояки канализации; из позабытых скважин бессмысленно била многометровыми фонтанами вода. Там не было даже обычного мусора – банок, бумаги, оберток, объедков, – только остатки бывшего жилья, покореженный металл и убитое дерево. », PZ, s. 204-205.

<sup>1097</sup> LO, p. 99. « Именно так сквозь прореху в тумане я увидел бараки на перевале. Едва различимые сквозь белесую изморось, они казались чем-то не принадлежащим конкретному месту. Вырезанные из пейзажа, размытые, исчезающие на пределе зрения, бараки близились, не становясь более отчетливыми; но детали и не были важны. Из тумана проступали абрисы, контуры, не нагруженные объемом линии – и главное было в этих линиях. », PZ, s. 89.

La description elle-même, allusive, rend compte de ce caractère flou. Pourtant, les contours suffisent au narrateur : c'est par l'intuition et la participation qu'il pourra saisir la réalité de cette baraque rendue irréaliste par l'espace qui l'entoure. Le narrateur de Lebedev constate l'absence de patrimonialisation des espaces où se trouvent les baraques de camp. Selon lui, cela est fait exprès :

Tout avait été organisé de manière à ce que le lieu où ces êtres vivaient et mouraient ne portât aucune trace de leurs vies, ne formât aucun champ d'attraction, fût-il minimal. [...] Tout autour, uniquement du bois et des pierres : de l'ardoise grise couverte de lichens mouillés par la pluie et des planches, des rondins gris<sup>1098</sup>.

Ce paysage banal ne dit rien de particulier au narrateur : il n'est qu'un amas de matériaux bien connus. Plus tard dans le roman, il a la certitude que la compréhension des camps exige un guide :

On ne pouvait comprendre le sens de ces constructions si l'on ne savait pas ce qu'était un camp. Ni l'empilement de rochers, ni les plaques noires aux endroits où l'on avait entassé le charbon, ni les wagonnets abandonnés sur une pente, ni les terrils ne constituaient en eux-mêmes un témoignage. La pelote de barbelés où un lièvre s'était jadis empêtré, comme pris au filet – les rongeurs avaient fini par disperser ses os fins, blanchis, qu'on eût dit tombés d'une assiette –, n'était qu'une pelote de barbelés. Pour la "dévider", pour déployer, en tirant le fil, la totalité du passé, non seulement l'apparence qu'avait ce lieu six décennies auparavant mais également le sens de ce qui s'y passait, il fallait en avoir ne serait-ce qu'une vague idée, il fallait être guide<sup>1099</sup>.

Ce guide, c'est le narrateur lui-même qui donne à voir au lecteur tous ces espaces abandonnés, de la même manière que les écrivains survivants ont donné à voir leur expérience. Dans ce passage, selon Kristina Kazandzi, la fonction du récit comme un fil d'Ariane apparaît explicitement<sup>1100</sup>. Arpentant les ateliers et les châlits

---

<sup>1098</sup> LO, p. 101. « Все там было устроено так, чтобы место, где жили и умирали люди, не вобрало в себя ничего из их жизней, чтобы не возникло пусть слабое, но притяжение этого места. [...] Только дерево и камень вокруг, серый, поросший лишайником, раскисшим от дождя, сланец – и серые доски и бревна. », PZ, s. 91.

<sup>1099</sup> LO, p. 229. « Ни каменная кладка, ни черные проплешины в тех местах, где сваливали уголь, ни брошенные на склоне вагонетки, ни отвалы штолен – ничто само по себе не было свидетельством. Даже моток колючей проволоки, в котором, как в силке, запутался когда-то заяц, – грызуны постепенно растаскивали выбеленные, мелкие, словно ссыпанные с тарелки, косточки, – был просто мотком колючей проволоки. Чтобы "размотать" его, как разматывают нить из клубка, вытянуть за этот кончик все целокупное прошлое, весь облик этого места шесть десятилетий назад, и не только облик, но суть происходившего здесь, – нужно было все-таки что-то заранее знать, нужно было какое-то водительство. », PZ, s. 208.

<sup>1100</sup> K. Kazandzi, « Sovetskoe prošloe v "Predele zabvenija" Sergeja Lebedeva : obraz Vtorogo deda i lagernaja pamjat' », art. cit. Le fil d'Ariane rappelle celui que Chalamov évoque à propos du lien rompu

encore intacts, le narrateur prend conscience de l'écart entre sa perception physique et mentale : « Le lieu tout entier vous donnait le même sentiment, il était à la fois réel, palpable et arraché à quelque chose d'essentiel, il était trop petit, désespérément perdu<sup>1101</sup>. » En l'absence de toute patrimonialisation, ces restes ne peuvent être rattachés à rien.

Le résultat est souligné par Nicolas Werth : aujourd'hui, « le paysage de la Kolyma a éliminé son passé<sup>1102</sup>. » Ainsi, l'écart est frappant entre la vastitude d'un espace concentrationnaire qui a occupé le territoire pendant plusieurs dizaines d'années et le peu de traces qu'il en reste. En effet, il n'existe pas à ce jour de mesure de préservation des sites d'exploitation de la main-d'œuvre forcée. De nombreux spécialistes des espaces post-soviétiques déplorent l'absence de patrimonialisation et insistent sur la responsabilité de l'État. Luba Jurgenson évoque une « manifestation visible de la volonté de l'État de détruire toute mémoire des camps<sup>1103</sup> ». Cette destruction passe inaperçue puisqu'elle est passive : ses deux ressorts sont le temps et l'indifférence. Cette dissolution des traces pose un problème éthique, car leur effacement engendre une disparition de l'événement dans la mémoire collective. Pour évoquer les travailleurs forcés, Élisabeth Gessat-Anstett utilise l'expression de « fantômes de la mémoire commune<sup>1104</sup> ». L'existence de certains camps n'est attestée par aucune photo, aucun objet ni aucune carte. Il subsiste parfois, tout au plus, quelques photographies conservées dans les archives régionales et des vestiges archéologiques faits d'ossements et de barbelés emmêlés. Dans un article consacré aux paysages post-goulaguiens, Anne Coldefy-Faucard utilise le concept d'« antimémoire commune<sup>1105</sup> », suggérant que la mémoire n'est pas seulement une élaboration et une mise en ordre des souvenirs mais est également constituée par ses propres manques. Les acteurs politiques indifférents à la patrimonialisation de ces espaces trouvent une alliée dans la nature qui recouvre toutes les traces.

---

entre les générations, cf. note 1.

<sup>1101</sup> LO, p. 229. « Также и с впечатлением, ощущением от места: оно было такой же пуговицей; настоящее, несомненное – и оторванное от чего-то главного, слишком малое, безнадежно потерявшееся. », PZ, s. 209.

<sup>1102</sup> N. Werth, *La Route de la Kolyma*, op. cit., p. 110.

<sup>1103</sup> L. Jurgenson, « L'œil comme outil de l'incertitude », *Revue des Deux Mondes*, « Spécial Russie », mars 2005, p. 127.

<sup>1104</sup> É. Gessat-Anstett, *Une Antlantide russe*, op. cit., p. 241.

<sup>1105</sup> A. Coldefy-Faucard, « Géographie du Mythe », *Revue des Deux Mondes*, « Les espaces de la Russie », octobre-novembre 2010, p. 29.



Malgré la puissance de ses éléments déchaînés ou la force immobile de son sol glacé, la nature est, pour les témoins du Goulag, trop fragile, incertaine, car elle permet la mémoire aussi bien que l'oubli. Il ne demeure alors que le texte. Tout récit sur l'expérience du camp est un « texte-sépulture », selon la formule de Luba Jurgenson : « le texte sur le camp accomplit un acte en tant qu'il témoigne et en tant qu'il donne une sépulture aux morts. Il est inscrit dans un agir : il crée un tombeau, une sépulture pour tous les morts anonymes<sup>1106</sup>. » Le poème *Requiem* d'Anna Akhmatova, le récit « Oraison funèbre » de Chalamov le revendiquent dans leur titre. *L'Archipel du Goulag* est placé sous ce signe, comme l'indique son préambule : « Ceci est notre monument commun et amical à la mémoire de ceux qui ont été suppliciés et assassinés<sup>1107</sup>. » Le texte est un tombeau pour ceux qui ont été jetés dans des fosses communes anonymes. Les textes sur les camps sont également parcourus par l'idée d'une dette morale envers les morts, ce qu'exprime Chalamov : « N'ai-je pas le devoir moral d'écrire sur la mort de Mandelstam ? C'est un devoir, oui<sup>1108</sup>. » Le texte de Lebedev est également un texte-sépulture. L'auteur utilise la même image que Soljenitsyne : « ce texte est un monument<sup>1109</sup> », et la place comme lui au début de son œuvre pour en donner la couleur. Il affirme également, comme Chalamov : « J'ai voulu parler de l'héritage de ce passé. On doit payer sa dette envers ceux qui sont morts<sup>1110</sup>. » Cependant, un demi-siècle après ces témoignages-tombeaux, *La Limite de l'oubli* est surtout le lieu d'un deuil, et c'est là la nouveauté essentielle que le roman apporte.

La littérature du Goulag, décrivant souvent des lieux sauvages et reculés, a pour particularité de manifester le rapport du détenu à une nature magistrale, ambivalente, source de mort et de vie. Les œuvres liées à la Shoah reflètent moins cette réalité du fait de la situation géographique des camps nazis et de leur finalité. Chez Rossi, la nature n'est pas personnifiée et ne sert que de décor à l'action, centrée sur les paroles et les actes des prisonniers. La nature n'est pas considérée comme significative dans l'expérience que l'auteur fait du camp. En revanche, elle est fondamentale pour

<sup>1106</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 342.

<sup>1107</sup> A. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, t. 1, op. cit., p. 7.

<sup>1108</sup> « Разве у меня нет нравственного права написать о смерти Мандельштама, это – долг мой. », *Sobranie sočinenij*, t. 5, « De la prose », op. cit., s. 150. Traduction de Luba Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 352.

<sup>1109</sup> LO, p. 19. « ЭТОТ ТЕКСТ – КАК ПАМЯТНИК », PZ, s. 21.

<sup>1110</sup> Entretien de Luba Jurgenson avec Sergueï Lebedev pour la maison d'édition Verdier, art. cit.

Chalamov et Lebedev. L'environnement chez ces auteurs est composé de deux niveaux symboliques : la végétation superficielle qui « oublie » et la matière inorganique, à qui est attribuée une fonction testimoniale et mémorielle. La réflexion sur la valeur du temps s'ancre dans le paysage du camp, dans ses couches visibles et invisibles. Ainsi, la nature se fait témoin, juge, archive. La pierre est investie par les auteurs d'une mémoire humaine. L'environnement occupe une place paradoxale, dans la mesure où il conserve le souvenir et contribue simultanément à l'effacement des traces. La mémoire des répressions demeure dans le « permafrost » qu'est l'inconscient collectif mais s'efface en superficie, n'occupant qu'une place congrue au sein des discours contemporains.

Dans cette partie, nous avons voulu montrer que la représentation du camp est indissociable du motif culturel de l'enfer et des significations symboliques de la nature. Le voyage du narrateur de *La Limite de l'oubli* est une quête mémorielle qui prend la forme d'un engloutissement dans différentes strates temporelles et géologiques. Dans le texte, les références aux mythes et aux contes sont l'instrument de ce retour dans le temps. Par sa démarche archéologique, le narrateur parvient à « revivre » l'horreur du camp, ce dont il avait besoin pour reconstituer symboliquement la mémoire. Luba Jurgenson souligne que « dans l'œuvre du témoin, la vastitude de la Kolyma devient le cadre de la création d'une trace<sup>1111</sup>. » Les traces physiques auxquelles le narrateur-géologue est confronté sont à la fois naturelles et sociales : taïga, montagnes, ville, mines, carrières, fosses communes... car l'organisme du camp emprunte toutes ces formes. Il apparaît que l'ensemble du paysage, sans exception, est affecté par le Goulag. L'enfer concentrationnaire est lié aux conditions imposées par la nature arctique, elle-même pensée par l'idéologie stalinienne comme un lieu à maîtriser. C'est aussi pour cela que le sol sibérien est le lieu d'une contre-mémoire : il conserve en lui, obstinément, les corps des victimes. La notion d'« archive naturelle » proposée par Susi K. Frank, inspirée par les travaux de Michel Foucault sur l'archive, permet de penser cette fonction dévolue à la nature arctique. En se réappropriant le motif chalamovien du permafrost éternel comme source de mémoire, Lebedev fait d'un désert de glace le lieu possible d'un deuil. Chalamov, nous l'avons vu, considère l'espace qui accueille son

---

<sup>1111</sup> L. Jurgenson, « Paysages du désastre », *Revue des Deux Mondes*, « Les espaces de la Russie », octobre-novembre 2010, p. 123-134.

gant de peau comme « un musée de glace<sup>1112</sup> ». Le gant est un artefact digne d'être exposé dans un musée, mais le paysage est un musée à ciel ouvert que personne ne visite. Lebedev, quant à lui, affirme à propos de *La Limite de l'oubli* : « ce livre représente en ce sens un musée<sup>1113</sup> », restituant l'espace du camp et ses multiples objets dans le champ du texte. Les différents espaces sont travaillés, polis, et deviennent des expôts pour la pensée : ils peuvent être affrontés et faire l'objet d'une expérience « muséale ». C'est donc le texte qui, en dernière instance, fonctionne comme un musée pour le lecteur.

---

<sup>1112</sup> RDK, « Le gant », p. 1245. « Перчатки эти живут в музейном льду – свидетельство, документ, экспонат фантастического реализма моей тогдашней действительности, ждут своей очереди, как тритоны или целоканты, чтобы стать латимерией из целокантов. », *Sobranie sočinenij*, t. 2, *op. cit.*, s. 283.

<sup>1113</sup> Cité par C. Pieralli, « Abandonologie », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, art. cit.

## Conclusion

Comparer les topoï et motifs de la littérature concentrationnaire, analyser les modalités de leur réappropriation par une œuvre contemporaine : tels étaient les objectifs de ce travail. L'idée principale consistait à mettre en lumière un processus culturel dynamique de transmission et de négociation entre des œuvres littéraires issues du corpus testimonial et mémoriel. C'est à cette fin que nous avons analysé les moyens par lesquels des œuvres du passé circulent à travers celle d'un héritier. Cette étude trouve son origine dans l'idée qu'une œuvre littéraire est un projet ouvert, qui poursuit son chemin à l'intérieur d'autres textes, issus d'époques et de cultures différentes. Il s'agissait également d'examiner les pratiques narratives grâce auxquelles le roman contemporain reconfigure ces témoignages littéraires et, finalement, en renouvelle la lecture. Les œuvres des survivants visent à faire entrer le Goulag dans la « mémoire collective », à l'intégrer dans un passé commun. Aujourd'hui, le travail de Lebedev consiste à inscrire l'événement dans la « mémoire culturelle », à tisser des liens entre le présent et le passé dans le contexte social et culturel qui est le sien. Il y a, dans la réception de ces témoignages par Lebedev, plus qu'un effet d'intertextualité : c'est un enjeu profond, qui tient au sujet des camps lui-même. Lebedev se sent investi d'une mission : construire une mémoire russe des répressions et du Goulag.

Dès la première partie de notre travail, il était nécessaire d'identifier la place de chacun : celle du témoin et celle de l'héritier. L'instance qui prend la parole dans les œuvres est sujette à interrogation. Notre analyse a montré que le roman de Lebedev s'inscrivait tout à fait dans une dynamique littéraire postmémorielle qui se dessine, depuis une trentaine d'années, à l'échelle globale. L'auteur en réutilise les codes, mais propose une hybridation de certaines modalités. Ces œuvres sont en général autobiographiques, tandis que Lebedev propose une fiction. Les mécanismes de la postmémoire familiale et par affiliation s'entremêlent. La position du narrateur inaugure une confusion volontaire des repères : son engagement émotionnel renvoie plutôt aux œuvres de la « deuxième génération », celles des descendants directs de victimes, tandis que son recul temporel et biographique le place aux côtés de la « troisième », celles des petits-enfants. La liberté que s'autorise l'auteur lui permet d'explorer, à travers la fiction, un large éventail de configurations mémorielles. Lebedev déconstruit ainsi la

postmémorial en y introduisant des variations pour l'adapter à son objet et à son esthétique.

Les nuances que revêt le verbe « témoigner » varient en fonction du positionnement des témoins eux-mêmes. Pour Rossi et Chalamov, un témoin raconte ce qu'il a vu, appris, compris au camp. Les auteurs utilisent les formes séquentialisées du récit et de la chronique, propres à restituer des « épisodes » intenses de la vie concentrationnaire. Leurs œuvres forment une construction testimoniale composée de plusieurs témoignages : différents cycles de récits pour Chalamov, différents travaux (encyclopédie, autobiographie, recueil de chroniques) pour Rossi. Les deux écrivains s'exposent et se protègent à la fois dans leur témoignage. L'attribution de la parole dans l'œuvre de Chalamov est parfois indécidable : l'auteur s'exprime à travers différents personnages, qui sont parfois ses hypostases. Rossi assume toujours la sienne, mais son « je » auctorial est discret. Il demeure avant tout un passeur, un « agent de liaison » dans tous les sens du terme : un traducteur des réalités du camp vers la langue du lecteur. Pour Chalamov, témoigner de la Kolyma implique de repenser la prose dans son ensemble. La « nouvelle prose » qu'il met en pratique est plus qu'un document : c'est une œuvre d'art écrite « avec le propre sang de l'auteur ». Il récuse le principe du « tourisme » : un écrivain ne doit parler que de ce qu'il connaît, insiste-t-il dans son essai « De la prose ». Chalamov réinterprète un néologisme créé dans les années 1920 par les constructivistes russes qu'il a quelque peu fréquentés : la factographie. Pour lui, le factographe est celui qui fixe les faits. La question s'est alors posée de ce que signifie « témoigner » pour Lebedev, qui n'a pas connu les camps, mais se considère comme un « témoin ». Selon le milieu littéraire anglo-saxon, l'œuvre de Lebedev pourrait s'inscrire dans le champ du « témoignage secondaire », en ce qu'il dit quelque chose de l'événement même s'il ne l'a pas vécu. Nous n'avons pas retenu cette acception élargie du témoignage, préférant insister sur la notion d'héritage. Il n'en reste pas moins que son protagoniste restitue tout ce qu'il voit, comme un témoin ; une forme contemporaine de factographie est même à l'œuvre dans le roman. Enfin, les auteurs rescapés assument une parole collective, celle de l'ensemble des victimes : ils disent « nous », tandis que le narrateur de Lebedev s'adresse à lui-même ou au lecteur en disant « tu ».

Le développement sur les figures du témoin et de l'héritier a permis de mettre en évidence les *ethê* des auteurs. Nous en avons relevé trois : l'ethos d'observateur (ou de

scientifique), d'ethnologue et d'enquêteur. Les rescapés insistent sur le fait que les années passées au Goulag leur ont donné matière à un apprentissage technique et intellectuel qui a nourri leurs œuvres. Apprendre à utiliser les outils (pioche, pic, scie) est une question de vie ou de mort. Quant aux autres connaissances humaines, elles concernent pour Rossi son dessillement idéologique : c'est « grâce » au camp qu'il a cessé d'être communiste. Pour Chalamov, la dégradation physique et morale irréversible de l'être humain est l'enseignement principal de cette « école négative de la vie ». L'attitude d'ethnologue adoptée par les témoins, y compris Soljenitsyne (non sans une certaine ironie), concerne l'homme concentrationnaire produit par le système répressif : un être avec ses propres pratiques culturelles, ses codes et sa langue. Rossi est certainement celui qui a poussé cet ethos le plus loin en créant une encyclopédie du Goulag. Lebedev adopte le même ethos pour se pencher sur l'homme post-soviétique. S'y superpose l'image d'enquêteur de la mémoire, qui déploie son système indiciaire dans l'ensemble du roman pour reconstituer une vérité dont il n'a que l'intuition. Ainsi, les témoins montrent, l'héritier cherche. Les premiers fixent une expérience vécue, le second reconstitue une expérience non vécue.

La reconstruction de la mémoire correspond à un travail de formulation : il s'agit de restituer la violence extrême et l'effet de cette violence. La recherche d'une nouvelle langue est un enjeu majeur pour les trois écrivains. Le polyglottisme de Rossi l'a mis dans une situation extraordinaire : s'il parlait parfaitement le français et savait précisément ce qu'il voulait exprimer, il ne pouvait pas l'écrire seul. Ses témoignages sont portés par une voix et écrits à quatre mains. Sur un tout autre plan, les auteurs russes ont réfléchi aux limites du langage dans leur texte même, incluant le lecteur dans leurs interrogations métapoétiques : comment parler de tout cela ? La langue ordinaire est impuissante à traduire la « vérité du réel », celle d'une violence au-delà de toute mesure : Chalamov trouve donc de nouveaux outils littéraires. L'horreur informulée des camps se traduit dans *La Limite de l'oubli* par des troubles du langage chez les personnages, ainsi par que l'effacement des noms. Le silence sur le passé rend toute tentative de parole balbutiante. Le roman invite lui-même à une lecture psychanalytique : les problèmes d'élocution apparaissent comme les symptômes d'un trauma refoulé. Le narrateur se fait l'exégète, le commentateur de son propre récit.

La dimension graphique de ces œuvres devait être rendue sensible. En effet,

l'image témoigne aussi bien que le texte. L'écriture des rescapés se veut être une photographie des camps, qui fixe et donne à voir un espace, un moment. Pour souligner ce rapprochement, Chalamov et Rossi empruntent un vocabulaire photographique ou cinématographique. Les dessins de Rossi, qui représentent des scènes quotidiennes, des plans du camp ou des installations concentrationnaires spécifient, témoignent littéralement. Dans le roman de Lebedev, la photographie se présente comme une médiation permettant une connexion avec le passé. Cependant, l'image déborde de son support, hante le réel et brouille les repères, illustrant une absence de « cadres » pour penser les rapports entre les temps. C'est donc à travers le langage et l'image que s'élabore la relation entre Lebedev et les témoins.

L'expérience de la souffrance était au cœur de la deuxième partie. Le premier chapitre a mis en avant les représentations du corps dans ces textes. Les témoignages des rescapés sont tous centrés sur le corps souffrant : c'est à partir de lui que se déroule le réel et le récit. Lebedev expose des corps post-soviétiques mutilés, irradiés, monstrueux. Cinquante ans après le Goulag, ils semblent être le résultat des « expérimentations » sociales et physiologiques qui ont eu lieu. Le narrateur insiste sur le fait que ces corps sont broyés en vertu non d'une cause physique, mais de l'effondrement de leur psychisme. Quant aux détenus eux-mêmes, ils apparaissent au narrateur en rêve, en imagination, en photographie ou dans les paroles d'autrui : leurs visages prennent toujours sous une forme fantomatique.

Le corps est le lieu de la mémoire. Pour les survivants, il est l'endroit même où s'inscrit l'expérience de la violence. Rides, dents tombées, gants de peau, marques de coups sont autant d'« objets », d'empreintes du camp. Le corps est un texte où peut se lire le passé, il devient un artefact dans le « musée de glace » dont parle Chalamov. Pour le narrateur de Lebedev, le corps est davantage présent dans son expression physiologique que physique. Les souvenirs personnels et collectifs affluent à travers les sensations. Le corps du narrateur sert d'instrument pour accéder au passé. Dans ces textes, les sens (vue, ouïe, odorat) sont particulièrement affûtés. Les perceptions « postmémorielles » se font l'écho affaibli des perceptions « concentrationnaires ».

Comment les auteurs répondent-ils à cette souffrance vécue ou perçue ? Sur l'usage de l'humour, les témoins sont divisés. Soljenitsyne mobilise dans ses œuvres un humour noir qui n'a certainement pas laissé Rossi indifférent. L'humour sert pour eux à

protéger et à attaquer. Il permet aussi de trouver un langage commun avec le lecteur. Pour cette raison, entre autres, l'humour est impossible pour Chalamov, et Lebedev lui emboîte le pas. Les deux auteurs refusent la force, la distance et la liberté qu'il offre. Ils se placent non pas au-dessus de l'événement insupportable, mais bien en face. La relation de possession imposée par l'Autre Grand-Père, qui se rappelle au narrateur dans tous les aspects de l'existence, ne donne pas le moindre espace à la plaisanterie. Le protagoniste ne discerne qu'une ironie malveillante dans son environnement. Sa réponse à la souffrance, dans le récit, est une angoisse qui confine à la paranoïa. La recherche incessante d'indices le conduit à une instabilité psychique et une anxiété profonde. Cependant, cette attitude paranoïaque apparaît comme un préalable pour décoder les signes du réel.

Compte tenu des spécificités de ce corpus, entre témoignage et fiction postmémorielle, il paraissait essentiel de s'interroger sur les regards des auteurs, en nous appuyant sur une dialectique du « dehors » et du « dedans ». Les témoignages s'appuient sur l'observation de l'environnement extérieur, ils consistent en une description du réel. Les auteurs rescapés ont le souci d'apporter des précisions de lieux et de dates, ainsi que des données visuelles concernant le cadre où ils se trouvent. Ces détails correspondent à l'ambition documentaire et factographique qui les anime. Dans le roman de Lebedev, les éléments chronologiques et géographiques sont au contraire des plus flous. Ce brouillage est paroxystique dans le musée régional de la ville du Nord que le narrateur décrit. Son relevé détaillé donne un aperçu des pratiques muséographiques russes contemporaines concernant le Goulag. Il n'est guère que vaguement représenté par quelques expôts aux côtés d'objets préhistoriques. Le temps des répressions a comme été englouti dans un non-lieu. Tout au long de l'œuvre, l'héritier regarde surtout en lui-même : sa prose est essentiellement introspective. S'il questionne en permanence son identité, c'est parce que sa quête identitaire est indissociable de son rapport à l'Autre Grand-Père, lui-même incarnation du camp. Ainsi, le narrateur ne se sent pas tout à fait « hors » du camp, et tente même par tous les moyens d'y entrer encore davantage.

La littérature concentrationnaire remonte au fondement du sujet, de l'individu. Dans le rapport du « je » à autrui, trois pôles ont été distingués. L'autre est d'abord un être faible : l'expérience postmémorielle est par définition celle d'une empathie de la « génération d'après » par rapport à celle qui l'a précédé et qui a souffert davantage. Le



narrateur de Lebedev insiste sur le fait que cette empathie est difficile à éprouver : il doit s'en donner lui-même les moyens. Se pose alors la question de la compassion dans les récits des camps. Rossi, tout comme Soljenitsyne, donne la parole à d'autres détenus pour lesquels il manifeste un vif intérêt et dont il semble avoir pitié. Dans l'expérience de Chalamov, la compassion disparaît avec la chair et avec les autres sentiments. Pourtant, ses récits sont écrits de manière à la faire éprouver au lecteur. L'autre se présente aussi comme un être dangereux. Ainsi, les figures de truands sont largement présentes dans les œuvres des rescapés. La société contemporaine que décrit Lebedev a hérité des « monstres » du camp : les *blatnye* y vivent librement, en tant que bandits et criminels urbains. Enfin, une troisième forme d'altérité présente dans ces récits est incarnée par les animaux. Dans les textes concentrationnaires, l'oiseau, le chien, le cheval ou encore l'ours sont des présences amicales permettant à l'homme de mesurer ses forces et ses ressources morales. Chalamov va plus loin encore en considérant la place de l'animal du point de vue existentiel. Selon les lois de la Kolyma qu'il formule, la distinction homme / animal n'est plus valide au camp : c'est la distinction victime / bourreau qui vient s'y substituer. Le texte de Lebedev récupère la thématique animale mais la reconfigure sous une forme symbolique : les animaux qui le parcourent sont des émanations maléfiques du camp, ou bien ils sont infectés par lui.

La troisième partie de notre travail considérait ces textes en tant que catabases littéraires, ou descente aux enfers. Dans les récits du camp, les espaces réels et les espaces mythiques s'interpénètrent. Le camp est un autre monde, d'abord caractérisé par un rituel de franchissement (le seuil du camp), ensuite par son étrangeté radicale. Les témoins sont revenus d'un enfer au sens littéral, aussi font-ils appel à Dante pour décrire leur expérience. Cette référence omniprésente nous a invitée à interroger les rapports entre l'enfer concentrationnaire et la métaphore infernale, ce qui renvoie plus généralement aux relations entre la vie et l'art. L'expérience du camp montre que les deux sont indissociables : la métaphore devient réelle et le réel devient métaphore. Le retour des survivants correspond à un passage de la mort à la vie, une anabase. La fiction de Lebedev transpose cette expérience sur un plan temporel, en « remontant » le temps. Le narrateur s'engage dans un « trou de mémoire » qui prend la forme d'une fosse commune.

Des références aux mythes et aux légendes parcourent les textes du corpus. Les

résurgences mythologiques restaurent la culture dans un contexte inhumain. Lebedev multiplie considérablement ces références jusqu'à « mythifier » le réel. En superposant un grand nombre de strates mémorielles différentes, il constitue la mémoire qui lui fait défaut. Les auteurs font appel à des figures mythologiques auxquels ils s'identifient. Chalamov et Rossi invoquent Sisyphe, le Titan condamné à pousser sans fin son rocher, et en proposent une version « concentrationnaire » : au camp, le détenu est sans forces et son calvaire n'est pas éternel, il n'est qu'un prélude à la mort. Ces images mythologiques apparaissent comme un moyen de résistance au monde inhumain du camp, à travers la culture. Le narrateur de Lebedev se réapproprie la figure de Gilgamesh, héros de la plus ancienne épopée du monde, pour ancrer le thème de l'immortalité au cœur de ce récit. Le mythe s'enrichit de nouvelles significations dans ce roman traversé par les « fantômes » des victimes dont la mémoire doit être restaurée. L'héritage littéraire formé par les témoignages des camps n'est donc pas le seul que « métabolise » Lebedev, même s'il est de loin le plus essentiel.

Enfin, la troisième partie a mis en lumière un motif caractéristique de l'écriture postmémorielle : le « retour » sur les lieux du traumatisme par les descendants. Le narrateur de Lebedev se rend dans le le Grand Nord, un espace qui a hanté ses rêves et ses « souvenirs » par procuration. La connexion à la mémoire passe par la sensation du lieu. Baraques, carrière, mines, chantiers divers : tout lui semble à la fois familier et lointain. Le réel est entièrement modelé par le système concentrationnaire. Dans ces espaces reculés, aménagés par et pour le camp, le Goulag apparaît comme l'événement originel. La nature elle-même est toujours comprise en rapport avec lui. Chez Rossi, comme chez Soljenitsyne, la nature extrême (neige, glace, boue, forêt) est un décor de l'oppression, une source de souffrance pour le détenu. C'est surtout Chalamov qui, en tant que poète, développe une poétique de la nature complexe et nuancée. Dans ses récits, elle est certes hostile à l'homme, mais elle est également identifiée à lui en tant que victime. À bien des égards, la nature est meilleure que l'homme. Lebedev, quant à lui, lui trouve une aura malfaisante et ne retient des paysages post-soviétiques abandonnés que leur aspect désespérant. L'environnement porte la trace de l'absurde : ces chantiers abandonnés ont coûté la vie à tant d'hommes. Creusée par la carrière et la mine, déformée par les remblais et les terrils, toute la nature est affectée par un passé concentrationnaire insensé. En décrivant les paysages du Goulag, le narrateur ne nous

parle pas que de la mémoire du camp mais, au-delà, de la manière d'être sujets face à eux. En l'absence de traces, il ne reste que ses perceptions et son imagination pour reconstruire le passé. Finalement, *La Limite de l'oubli* revisite la conception chalamovienne d'une nature arctique source de mémoire, qui préserve le passé en tant qu'« archive naturelle » dans ses couches de pierre et de glace. Cependant, cette nature ambivalente est également capable de recouvrir (neige) ou d'effacer (végétation) les traces de l'homme. Ce sont les textes qui s'assignent une fonction mémorielle, et leur circulation les uns dans les autres en garantit la perpétuation. En l'absence des corps des défunts, en l'absence aussi de mots posés sur les événements qui auraient pu rendre le deuil possible, l'écriture assume une fonction rituelle. Là où Soljenitsyne, Chalamov, Rossi et bien d'autres considèrent leur témoignage comme une sépulture ou un monument aux morts, Lebedev se recueille et propose, à travers son œuvre, un deuil collectif.

La configuration singulière de ce corpus s'est avérée propre à restituer les effets de transmission et de circulation d'un héritage littéraire. Le choix d'un corpus interculturel, français et russe, témoigne de notre volonté d'interroger des connexions transnationales dans un contexte de globalisation de la mémoire. Dans le cas du Goulag, phénomène qui tend de plus en plus à être pensé comme européen, la dimension comparatiste interculturelle est pleinement justifiée. Nous avons donc étudié des connexions littéraires à travers l'espace, mais aussi, et surtout, à travers le temps. La position intermédiaire de Rossi entre Chalamov, dont il est l'héritier, et Lebedev, qui est d'une certaine manière le sien, est le fruit d'un télescopage temporel. Rossi s'intègre au corpus testimonial avec un « retard » lié aux conditions de publication de son œuvre en Europe. Ses chroniques et son manuel sont donc nourris par toutes ses lectures. De ce fait, Rossi et Lebedev se rapprochent, malgré leurs différences culturelles et stylistiques, dans la mesure où ils publient à peu près à la même époque, cinquante ans après les événements. Les deux auteurs revendiquent également le même héritage littéraire : Chalamov et Soljenitsyne.

Toutefois, c'est avec Chalamov que Lebedev entretient une relation littéraire profonde. Entre leurs textes s'est réellement construit, au fil de notre analyse, le dialogue entre mémoire et postmémoire. La problématique mémorielle, découlant des particularités de la culture russe aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, est au cœur de leur œuvre, ce

qui les rapproche considérablement. Lebedev est en partie redevable à Chalamov de sa poétique. À travers lui, il est héritier d'un modernisme qui questionne les possibilités du langage. Luba Jurgenson voit en Chalamov un représentant de l'art contemporain. Sans doute Lebedev s'inscrit-il lui aussi dans cette mouvance, qu'il combine avec les éléments d'une esthétique postmoderne – ce qui en fait un objet littéraire inclassable<sup>1114</sup>.

Il est difficile de recevoir cette œuvre sans tenir compte de sa dimension « activiste ». Le roman de Lebedev doit être compris en fonction de l'intention qui le sous-tend : l'auteur veut susciter une prise de conscience et bousculer les repères du lecteur. Pour cela, le récit propose un mode alternatif de savoir fondé sur l'intuition et la sensation, qui pourrait devenir une clé de la mémoire russe contemporaine. L'auteur cherche à construire la mémoire du Goulag avec ses propres moyens, ceux de la littérature : il espère que le symbole et la métaphore puissent recouvrir une fracture historique massive, dans une approche « réparatrice ». Lebedev souhaite que les paysages du Goulag deviennent réellement des « lieux de mémoire », intégrés à la mémoire collective et culturelle. Il ne suffit plus qu'ils soient des lieux de contre-mémoire, compris comme opposés aux pratiques et aux discours institutionnels. Le récit se présente donc comme un texte agissant.

Toutefois, le roman demeure isolé et ne parvient pas à toucher son public. Il est lu en Occident mais non en Russie alors qu'il s'adresse, en premier lieu, à un public russe. Peut-être faut-il espérer, avec l'auteur, que le roman y rencontrera plus d'écho d'ici quelques décennies, lorsque la situation mémorielle aura évolué et que les lecteurs auront mûri. Ce roman n'a pas non plus ouvert la voie à une littérature postmémorielle russe. Il occupe, pour l'instant, une place marginale parmi les œuvres contemporaines.

Il semble d'ailleurs que Lebedev lui-même prenne ses distances par rapport au geste qu'il initie dans le premier volume de son « cycle de la mémoire » : en effet, les derniers romans de la tétralogie n'exploitent pas cette veine. Des thèmes importants comme la filiation et la mémoire y sont toujours présents, mais moins centraux. L'aventure prend le pas sur l'introspection, l'action sur la réflexion mémorielle. Dans le troisième roman *Les Hommes d'août*, le protagoniste n'est pas un « enquêteur métaphysique » abstrait, mais un détective professionnel qui recherche des personnes

---

<sup>1114</sup> L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 361.

disparues, et se présente comme un « psychothérapeute de l'histoire<sup>1115</sup> ». Dans le quatrième, *Gus Fritz*, le narrateur est un historien qui s'engage dans une recherche sur ses racines familiales. Les autres personnages ont plus d'épaisseur, ils sont plus présents et interagissent avec le narrateur. L'intrigue se développe de manière rapide et linéaire. Nous ne sommes plus à l'intérieur d'une conscience qui construit le réel et interroge ses propres représentations, mais nous suivons les péripéties d'un héros.

Ainsi, le lecteur peut avoir l'impression que la question mémorielle a été laissée de côté au fil de la tétralogie, comme si une page avait été tournée. À moins que cette évolution ne corresponde à une volonté de toucher un plus large public en rendant la question mémorielle plus incarnée, et donc plus accessible ? Cette interrogation sur le projet mémoriel de l'auteur souligne la nécessité de faire dialoguer l'œuvre de Lebedev non plus seulement avec des œuvres du passé, mais également avec des récits postmémoriels contemporains.

---

<sup>1115</sup> S. Lebedev, *Les Hommes d'Août*, *op. cit.*, p. 152.

## Annexes

### Annexe 1. Cartes

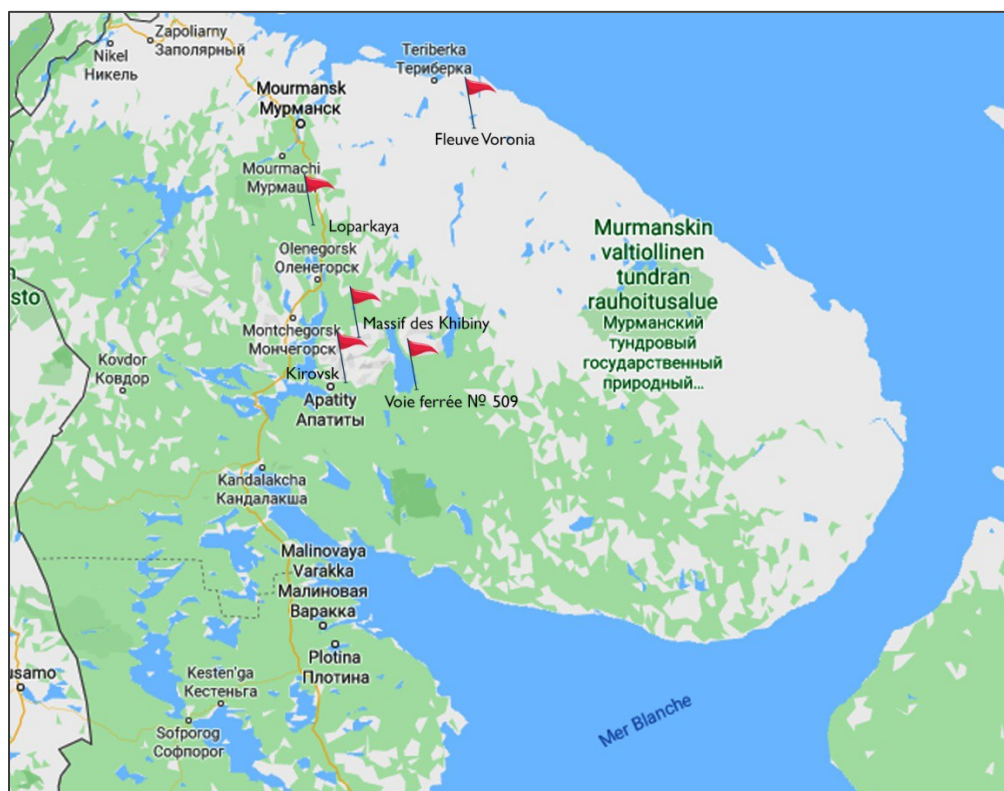


1. Carte du Goulag d'Aleksandr Solzhenitsyn pour la première édition de L'Archipel du Goulag aux éditions YMCA-Press à Paris, dessinée autour des années 1970.  
Archives des éditions YMCA-Press<sup>1116</sup>.

<sup>1116</sup> Je remercie YMCA-Press et particulièrement Tatiana Victoroff pour m'avoir donné l'occasion d'utiliser cette archive.

(Carte non diffusable)

2. *Infographie Le Monde* du 06 mars 2013. Sources : N. Werth, *La Terreur et le désarroi : Staline et son système*, Perrin, 2007 ; J.-J. Marie, *Le Goulag*, PUF, 1999 ; T. Kizny, *La Grande terreur en URSS : 1927-1938*, Noir sur Blanc, 2013. Nous avons indiqué en orange les régions où sont allés les auteurs du corpus.



3. *Lieux ayant inspiré le parcours du narrateur de La Limite de l'oubli* (voir entretien avec l'auteur, annexe 6).

## Annexe 2. Dessins de Jacques Rossi



Fig. 1

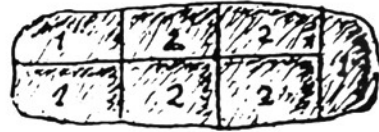


Fig. 2



Fig. 3

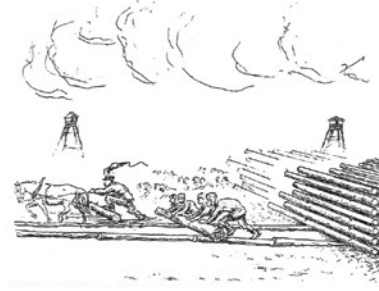


Fig. 4



Fig. 5

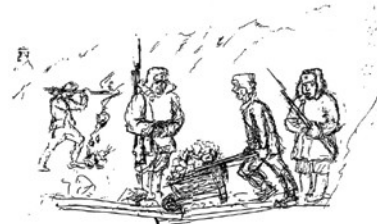


Fig. 6

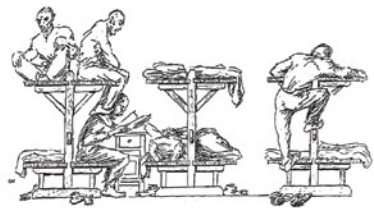


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Dessins tirés du site « Les Amis de Jacques Rossi », <http://www.jacques-rossi-goulag.org/Goulag>.



**Annexe 3. Photographies de Sergueï Lebedev**



*Région pré-polaire de l'Oural, entre 1996 et 1999.  
Photographies fournies par l'auteur, publiées ici avec son aimable autorisation. Archives privées.*

#### **Annexe 4. Entretien avec Sophie Benech Collaboratrice de Jacques Rossi**

« Depuis qu’il avait terminé d’écrire son *Manuel du Goulag*, Jacques avait l’idée d’écrire des récits sur les camps. Il admirait beaucoup Chalamov, et détestait toute forme de pathos, il voulait donc écrire des textes sobres et dépouillés. Étant polyglotte, il n’écrivait correctement dans aucune langue (il avait d’ailleurs fait relire le texte russe de son *Manuel* par Natalia Gorbanevskaja<sup>1117</sup>) et il en était conscient. Il a donc cherché assez longtemps quelqu’un avec qui rédiger ces récits. Plusieurs tentatives (avec d’autres traducteurs de russe et des « rewriters ») se sont soldées par des échecs. Après avoir mené à bien (à trois, avec Véronique Patte) la traduction du *Manuel du Goulag*, il m’a proposé de travailler avec moi sur les récits, et cela s’est extrêmement bien passé (il est probable qu’il valait mieux que son partenaire soit une femme, cela marchait mieux... C’était un grand charmeur !).

Il n’était pas capable d’écrire comme il le voulait en français, mais étant linguiste de formation, il était à même d’apprécier le style et la langue, et il savait très bien à quoi il voulait aboutir, même s’il ne pouvait pas l’expliquer et s’il ne savait pas le faire lui-même. Nous avons deux façons de procéder : soit il avait déjà un embryon de texte écrit en mauvais français, dans ce cas nous travaillions avec cela comme base. Soit il n’en avait pas, il me racontait alors le récit par oral, en m’expliquant ce qu’il voulait mettre en valeur, et je le mettais en phrases. Comment il voulait présenter la scène, par exemple, de quel point de vue. Ce sur quoi il voulait insister. Par exemple : il voulait que l’on sente que les détenus étaient considérés comme des objets. Donc, employer le passif le plus souvent possible pour décrire leurs faits et gestes. *Etc.*

Quand ce n’était pas exactement ce qu’il avait en tête, il me disait « Ce n’est pas tout à fait cela », (sans pouvoir dire ce qui n’allait pas, c’était à moi de le comprendre), je lui faisais d’autres propositions, et quand il estimait que c’était la bonne, on retenait cette version. Il me racontait autour de l’histoire en question beaucoup de détails, d’anecdotes, qui n’entraient pas ensuite dans le récit, mais que je devais connaître pour que ce soit « juste ». Il contrôlait toute phrase par phrase, pouvait me

---

<sup>1117</sup> Poétesse russe (1936-2013), grande figure de la dissidence dans les années 1960 et 1970.

rappeler trois fois dans une journée pour changer une virgule de place. Il fallait en fait que je traduise en mots et par le style la façon dont il voyait et sentait les choses. Un travail de traduction à la racine, si je puis dire – de la pensée, du ressenti, vers le français. Nous décidions ensemble de beaucoup de choses [...]. Il avait le sens du français, nous discutons beaucoup, sur chaque phrase, mais pas sur le fond, sur la forme. Le fond, c'était bien évidemment de son ressort, c'était son expérience à lui, sa façon à lui de l'avoir vécue. Il reconnaissait volontiers que du point de vue de la correction de la langue, il n'était pas habilité à prendre les décisions. Si je lui démontrais que quelque chose ne passait pas en français, il l'acceptait, et on cherchait une autre solution. Cela a été absolument passionnant, cela voulait dire entrer dans sa pensée, dans son expérience, dans sa sensibilité. Une chose qui n'était pour moi possible que parce que je l'aimais et l'estimais énormément. Et parce qu'il était d'une grande délicatesse, et avait le sens de la langue en général.

Sa difficulté à mettre cela en français ne tenait pas du tout à l'horreur de ce qu'il avait vécu, il était toujours prêt à en parler en se mettant au niveau de ses interlocuteurs (collégien, ex-communiste, éboueur ou ministre), et d'ailleurs avec souvent beaucoup d'humour. Il avait juste trop le sens de l'importance de la langue, de la forme (c'était un linguiste, il avait l'habitude de passer d'une langue à l'autre et connaissait les écueils), pour risquer de commettre des erreurs sur ce plan. Il n'avait aucune difficulté à s'exprimer par oral. Uniquement par écrit.

Cela a donc été une véritable collaboration, mais mon rôle a été uniquement formel. Je devais mettre en retrait mes façons à moi de penser et de sentir pour traduire les siennes, qui étaient bien plus authentiques que les miennes sur ce sujet, d'ailleurs, puisque lui, il avait vécu tout cela dans sa chair et avait réfléchi sur son expérience. J'ajoute que ces récits étaient très importants pour lui, ils avaient beaucoup de valeur à ses yeux et il en était très fier. Il était très flatté quand on les comparait aux récits de Chalamov. »

*Échange personnel par mail, le 31 mars 2015.*

**Annexe 5. Entretien avec Luba Jurgenson**  
**Traductrice de *La Limite de l'oubli* et des *Récits de la Kolyma***

– **En tant que traductrice, quelles sont vos impressions sur le style de Sergej Lebedev ?**

En russe, le style de Lebedev a l'air classique. Mais en réalité – je ne sais pas si cela transparaît en français – cette apparence « classique » dissimule une vraie modernité. Il s'inspire des écrivains postmodernes issus des années 1950, 1960. Il accorde une grande place à l'image, à la photographie. En cela, il est l'héritier de Roland Barthes, Walter Benjamin, Vassili Golovanov. Il est un peu à contre-courant.

– **Dans une interview sur France Culture, vous mentionnez que Lebedev a lu Proust et que cela transparaît dans son œuvre. Outre le fameux épisode de la « madeleine », pouvez-vous préciser dans quelle mesure ?**

Lebedev est un grand lecteur de Proust. Sa démarche est finalement occidentale, comme celle de Chalamov, d'ailleurs. Il a beaucoup lu Chalamov, en tout cas bien plus qu'il ne le reconnaît – surtout dans le dispositif mémoriel qu'il met en place. Il a conscience de tirer le Goulag du côté proustien, c'est une vraie volonté chez lui. Cela ne se voit pas forcément dans le texte français, parce que j'ai parfois coupé certaines phrases très longues en plusieurs propositions, mais c'est visible au début et à la fin du texte. Le texte forme un cercle, exactement comme la *Recherche*. C'est le rapport à la mémoire, la construction de soi à partir de la mémoire qui fait penser à Proust.

– **Pouvez-vous nous dire un mot sur votre démarche de traductrice pour ce roman ?**

Lebedev est un auteur qui s'étale beaucoup, avec énormément de phrases à rallonge. La première version de ma traduction était très longue. Dans la seconde, j'ai dû enlever des mots et raccourcir les phrases. La comparaison est son outil principal, il l'utilise énormément. J'ai parfois enlevé des « comme » et des « à l'instar de » et je les ai remplacées par une autre tournure syntaxique. En ce qui concerne la nomination des personnages, dans le texte original, on a *Vtoroj ded*, ce qui signifie littéralement « le deuxième grand-père ». Dans la première version, j'avais donc traduit le nom comme ça, mais ça ne me convenait pas du tout. En relisant, je me suis rendue

compte que *vtoroj* veut aussi dire « autre » en russe. J'ai alors eu l'idée de traduire par « L'Autre Grand-père ».

– **Lebedev s'autorise une certaine liberté avec le langage. Il utilise parfois des néologismes, invente des expressions... En tant que traductrice, comment avez-vous procédé pour traduire ces effets ?**

Vous mettez le doigt sur une difficulté de traduction que j'ai mis des semaines à résoudre. Ce qui m'a le plus posé problème, c'était les « fourchelangues commerciales, des commercelangues fourchues » (p. 157). Globalement, j'ai fait très peu de récréation, d'invention. Seulement de temps en temps, j'ai converti quelques phrases très longues en plusieurs phrases plus courtes. On me demande souvent si les jeux de mots sont les plus difficiles à traduire : non ! Avec les jeux de mots, on peut bricoler. Mais le plus difficile à rendre, c'est le ton. C'est ce qui justifie que j'ai parfois fragmenté certaines phrases. Pour le reste, comme « dépêchezvousvous-n'êtespastoutseul » ou « cache-tous-les-yeux-de-tous » (p. 302), ça a été plus simple : j'ai suivi le texte original à la lettre, j'ai fait un calque.

– **Un passage m'a intriguée à la fin du roman, celui où le fou s'échappe de l'asile. Il est dit : « Le fuyard saisit alors une bouteille, la brisa contre un arbre et se donna des coups avec, mais cette “rose” avait des “épines” bien courtes » (p. 308). On dirait que l'image poétique est réfutée en même temps qu'elle naît dans l'esprit du narrateur. Quelle est la valeur de ces guillemets ? Traduisent-ils un emprunt ou une approximation ?**

Là encore, je me souviens que ça a été une difficulté. La comparaison entre un tesson de bouteille et une rose est très fréquente en russe, c'est un topos que la langue a intégré. Peut-être parce qu'en Russie, on est souvent amené à voir des bouteilles brisées ! C'est pour cela que dans le texte original, on trouve des guillemets seulement à « rose » et non pas à « épines ». Il me semble que cet ajout m'a été suggéré par la maison d'édition, pour favoriser la compréhension de la métaphore par un public français. Quant aux guillemets à « rose », ils servent effectivement à traduire une distance entre le narrateur et l'image poétique.

– **Comment expliquez-vous certains termes familiers voire grossiers, tout à coup, au milieu de cette prose délicate (« pisse de chien », p. 308) ?**

En Russie il existe une tradition du juron (mais des jurons bien pires que ça !) depuis l'existence des *samizdats*. Il s'agissait alors d'une forme de subversion. Le style de l'auteur est très délicat, très ciselé. En fait, cette allusion grossière au milieu d'une langue très raffinée traduit une décomposition qui atteint jusqu'à la langue elle-même.

– **L'atmosphère de conte dans *La limite de l'oubli* est de plus en plus palpable à mesure qu'on avance dans la lecture. Est-ce qu'il s'agit de références à des contes existants ?**

C'est vrai qu'on a cette atmosphère, mais je ne pense pas que cela renvoie à des contes particuliers. Lebedev ne fait pas tant appel à la mythologie russe qu'aux croyances chrétiennes, tout comme Chalamov : la vision de l'Enfer qu'on trouve chez lui est héritière de l'Âge d'argent.

– **Les références bibliques sont en effet omniprésentes. Est-ce dû au fait que Lebedev est chrétien ?**

Je ne saurais pas vous dire, nous n'en avons jamais parlé ensemble. Une fois, nous allions boire un verre et il s'est servi en précisant qu'il ne devrait pas puisque c'était Carême ! C'est la seule fois où je l'ai entendu faire une référence à la religion. Vous savez, en Russie, la référence biblique est inévitable, que ça soit chez les anciens écrivains ou les modernes. Ça fait vraiment partie de la culture populaire. On n'a pas besoin d'être croyant pour formuler des références, qui seront encore de nos jours comprises par toute la population... ce qui semble plus difficile en France. Vous pourrez lui poser la question quand vous le rencontrerez en janvier.

– **La folie menace constamment le narrateur dans l'œuvre. Comment l'interprétez-vous ?**

Le narrateur se met en danger par son geste, sa quête pour retrouver les traces. Il y a d'abord un danger physique lié aux lieux (émanations toxiques, agressions), mais au-delà de ça un danger métaphysique : celui de se faire engloutir par le souvenir (récurrence de la Chute). Pour comprendre l'image du trou, je vous conseille de lire *Le Chantier* d'Andrej Platonov, qui raconte comment une « Maison du socialisme » est bâtie sur un trou plein de morts. Cette référence est évidente pour

un public russe.

– **Qu'en est-il de la réception de *La Limite* en Russie ? Dans quels pays le roman a-t-il rencontré le plus succès ?**

Lebedev a été extrêmement déçu par l'accueil de son livre en Russie. Il attendait beaucoup, surtout de la part des gens de sa génération – les trentenaires, ceux qui sont nés au début de la perestroïka. Il a une conscience générationnelle très forte, il se voit comme celui qui réveillera sa génération. Il a été confronté au mutisme. C'est un marginal, il est à contre-courant. En revanche, il rencontre un grand succès en France et surtout en Allemagne, où la littérature russe contemporaine est bien plus lue qu'ailleurs.

– **Justement, que pouvez-vous dire de la mémoire du Goulag en Russie au niveau institutionnel et individuel ? Pensez-vous qu'elle chemine vers la reconnaissance ou au contraire, qu'elle est effectivement à « la limite de l'oubli » ?**

Ce silence est à moitié idéologique et à moitié individuel. Il ne remet pas l'État en cause. La tragédie du Goulag a été perçue comme un fléau, si vous voulez, une épidémie. Elle a donné lieu à une réécriture de l'Histoire. Après les années sombres de la période post-soviétique, on assiste à une nouvelle glorification de l'État russe. Le Goulag est considéré comme le prix à payer pour l'industrialisation du pays. La victoire de la Grande guerre patriotique justifie tout le reste. Il faut également tenir compte du fait que l'un des grands acteurs de la mémoire en Russie est l'Église. Selon son interprétation, même les bourreaux sont des victimes. Il y a l'idée que les prisonniers du Goulag « sont morts pour la foi ». C'est une canonisation, une théodicée.

– **Est-ce que Lebedev est ironique par rapport à cela ?**

Non, pas du tout. Au contraire, c'est quelqu'un d'extrêmement sérieux et profond, il reste au premier degré. L'ironie est un décalage, mais lui veut corriger ce décalage, comme un défaut de vision. Il veut être en face des choses : c'est en cela que son regard est proustien. Son geste est celui de la mise en danger. Chez les héritiers du Goulag, on a souvent une posture ironique, mais chez Lebedev, plutôt une sacralisation de l'Histoire. Comme Chalamov, il pose une question fondamentale : dans quelle langue parler de cela ? Il s'inscrit dans la lignée du modernisme (futurisme, symbolisme...) qui questionne la limite du langage.

– **Cette question de la limite du langage a déjà été largement travaillée. Est-ce qu'elle n'est pas devenue une sorte de cliché ?**

Ça l'est devenu avec l'omniprésence de la question mémorielle dans les études littéraires. Mais ce qui est intéressant c'est de voir comment ce cliché s'est construit : il y a encore beaucoup à dire là-dessus.

*Entretien du 22 novembre 2014, Paris.*



## Annexe 6. Entretien avec Sergueï Lebedev

### Écrivain

– **Sergueï, pourquoi la géologie occupe-t-elle une place si importante de votre roman ? Pouvez-vous parler des expéditions auxquelles vous avez participé ?**

Mes parents sont géologues tous les deux. Moi, je ne suis pas géologue professionnel, j'ai simplement fait des études dans cette branche. Mon travail pendant plusieurs années a consisté à extraire du cristal de roche en Sibérie pour les revendre à des collectionneurs ou à des musées. Ensuite, je suis devenu journaliste. La première expédition de 1996 dans le Nord n'était pas vraiment professionnelle. J'étais avec un groupe de jeunes, c'était une sorte de stage pour découvrir le métier avant d'entrer à l'université. C'est lors de cette expédition que j'ai découvert des traces des camps dans la république des Komis, près de la ville de Petchora [Lebedev montre, sur Google Maps, les lieux qui ont inspiré son roman]. Je crois que j'ai été le seul à éprouver ce choc. Le pilote de l'hélicoptère ne se sentait pas vraiment concerné par ce qu'il voyait et mes camarades non plus.

Une autre fois, nous avons travaillé dans des galeries creusées par des détenus. Elles ont été fermées à la fin des années 1960. Et il n'y avait pas de ventilation. C'est pourquoi j'ai réalisé que l'air à l'intérieur de ces galeries était l'air de ce temps-là. La géologie est en rapport avec le temps. Un géologue est comme un détective parce que le temps est inscrit dans la pierre.

– **Comment avez-vous pensé l'itinéraire du héros ?**

Tous les lieux de mon roman sont précisément situés. Un jour, lors d'un voyage au Portugal, je me suis retrouvé face à l'océan, à la limite de l'Europe, exactement comme dans mon livre. Je me suis dit que j'avais connu l'extrême Ouest et l'extrême Est de l'Europe, et que j'étais le seul à avoir connu tout ça. J'étais ce qu'on appelle en allemand un *Mittlesman*, un intermédiaire, comme Janus, cette divinité romaine dont les deux visages sont collés ensemble.

Le héros prend le train qui longe le canal de la mer Blanche, un des premiers chantiers du Goulag. La ville dont je parle sans la nommer, c'est Kirovsk, dans la région de Mourmansk, sur la péninsule de Kola où je me suis rendu plusieurs fois

pour des expéditions. Je l'ai choisie pour sa situation particulière, exactement entre la taïga et la toundra : là, la forêt laisse place à l'espace nu où tout est visible : c'est une dernière limite. Les montagnes sont inspirées du massif des Khibiny et la carrière de mon roman a pour modèle celle de Loparskaya Yama. Le chemin de fer dont il est question dans le roman renvoie au chantier stalinien inachevé de la route № 509. Le fleuve sur lequel le narrateur passe plusieurs jours est inspiré de la Voronia, que je connais bien pour y avoir navigué lors d'expéditions vers des gisements difficiles d'accès. L'île que rencontre le héros renvoie à la tragédie de Nazino<sup>1118</sup>, où plusieurs milliers de détenus ont été abandonnés en 1933. Mais si je ne nomme pas ces lieux, c'est pour une bonne raison : leur nom n'a pas d'importance, je ne parle pas d'eux en particulier mais de ce type d'endroits en général.

– **Qu'est-ce qui vous a le plus marqué dans le Nord ?**

Les *vremjanki*, ces habitations éphémères construites en bois car il y avait une pénurie générale de matériaux de construction. Les briques auraient dû être apportées par avion, et on ne pouvait pas se le permettre. Donc il n'y a pratiquement plus de traces, la nature a tout englouti. Les routes aussi ont été recouvertes par la forêt. Il y a encore les traces laissées par les chevaux, qui ont piétiné la terre et empêché la végétation de repousser. On les voit depuis l'hélicoptère. C'est la seule chose qui reste.

– **Que s'est-il passé entre le moment où vous avez « découvert » les camps (1996) et la publication de votre roman (2011) ?**

Bien sûr, l'écriture n'a pas été immédiate. D'abord, je n'avais jamais pensé être écrivain un jour. J'avais écrit quelques poèmes d'amour malheureux au lycée, comme tout le monde. Plus tard, j'ai tenté d'écrire une nouvelle sur mon expédition au Kazakhstan, un des lieux concentrationnaires les plus importants du fait de sa richesse en minerais. Mais ce que j'ai fait était trop long pour une nouvelle et pas assez long pour un roman, ça ne marchait pas. Ce n'est qu'en 2003 que tout a basculé : quand je suis devenu journaliste, ça a été comme une seconde naissance. Le journalisme m'a ouvert les yeux sur l'Europe. Mes parents étaient certes très cultivés, mais leur culture était préhistorique. C'était celle du Parti et rien d'autre. C'est grâce au journalisme que j'ai pu commencer à vraiment écrire. Avant cela, j'avais tout ce qu'il

---

<sup>1118</sup> Le village qui a donné son nom à l'événement se trouve dans une région isolée de Sibérie occidentale, à 800 kilomètres au nord de Tomsk.

fallait : les sensations, les idées... mais il me manquait les outils. Je devais d'abord apprendre avant de me lancer, jusqu'à ce que je me dise: « Je suis prêt à essayer de grandir ».

– **Comme vous l'avez dit, un géologue est un peu détective, et votre premier roman se présente comme un roman policier. Pourquoi avoir choisi cette forme ?**

Sur la Russie, on ne peut pas écrire un roman policier « massif » parce qu'un roman policier est construit sur le fait qu'il y ait une victime, un crime, et un criminel inconnu. En Russie, la justice n'a pas été faite. C'est le plus grand conflit de système de l'histoire de la Russie au XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, si tu écris sérieusement sur cette histoire, tu tombes dans la forme du roman policier, que tu le veuilles ou non. Parce que tu ne peux pas écrire de livre où il y a des victimes mais pas de criminels. Ça contredirait la théorie même de la dramaturgie. Et tout ce qui s'est passé dans notre pays au siècle dernier contredit profondément la dramaturgie historique dans son ensemble. Parce que la dramaturgie est construite sur l'idée de péché et de récompense, de destin... Voilà l'antidramaturgie provocante de l'histoire russe. Voilà le matériel avec lequel je travaille, et que j'essaie de dépasser.

– **Dans l'entretien pour la maison d'édition Verdier, vous écrivez : « Et ce n'est pas un hasard si l'État tient à son monopole sur ce territoire symbolique : écrivez ce que vous voulez, mais nous ne vous permettons pas d'ériger de monuments. » N'est-il pas curieux que la littérature soit considérée comme inoffensive par les détenteurs du pouvoir ?**

La littérature en Russie est traditionnellement un espace de liberté, tandis que les monuments commémoratifs sont le monopole du gouvernement. On considère que les livres ne sont que des mots alignés sur une étagère. Ils sont plus fragiles que des pierres. Les membres du gouvernement ont une pensée matérialiste. Ils ne peuvent pas imaginer que des livres soient dangereux. Au contraire, les sculptures vont rarement à l'encontre de l'idéologie du gouvernement. C'est parce que les sculpteurs en Russie ne sont pas aussi indépendants que les auteurs : ils n'ont qu'un seul métier et ne peuvent pas se permettre de le perdre. Il faut voir le Jardin des Sculptures à Moscou où sont exposées les sculptures de Staline et Lénine défigurées après la chute du Mur.

– Vous écrivez encore « Le monde dans lequel ma génération a grandi s'est construit comme un système de silences. » Est-ce pour cette raison que l'histoire de votre roman commence alors que le personnage est encore enfant ?

Pour expliquer ça, je dois raconter l'histoire de ma famille. Mon premier grand-père est mort avant ma naissance. La famille avait conservé de nombreuses médailles soviétiques et je pensais qu'elles lui appartenaient à lui, officier ayant combattu pendant la Seconde Guerre mondiale. J'étais très fier d'être son petit-fils. Après sa mort, ma grand-mère s'est remariée à un homme qui est mort lorsque j'avais six mois. Mes parents m'ont appris beaucoup plus tard qu'il était très intéressé par moi, et j'ai trouvé ça bizarre. Pendant mon enfance, je sentais que les adultes autour de moi vivaient avec des morts. Il y avait des zones de silence. J'ai trouvé beaucoup de photos, des tombes, des derniers écrits... mais rien sur le deuxième grand-père, pas la moindre photo. Et nous ne sommes jamais allés sur sa tombe – alors qu'il avait vécu neuf ans avec ma grand-mère.

Il était comme un fantôme maintenu près de nous par la famille. Il était aveugle et il adorait aller à la pêche, et les seuls objets qu'on a gardé de lui sont une canne à pêche et un chapeau de paille. En 2007, j'ai retrouvé son « livre de l'officier » (*oficerskaja knižka*), un document avec des informations sur les décorations, les blessures, les batailles, etc. Il se trouvait qu'il avait fait partie de l'OGPOU puis du NKVD<sup>1119</sup>, et que toutes ces décorations lui appartenaient. Quand j'ai demandé à mes parents s'ils le savaient, et pourquoi ils ne m'en avaient jamais rien dit, ils m'ont dit : « Oui, nous savions », mais à cause de 1991, ils ont voulu rayer mon passé soviétique pour me préparer à une autre vie. Mes parents avaient vingt ans à l'époque où les camps ont commencé à fermer. Donc, bien sûr, ils en avaient entendu parler... Ils ne m'en ont jamais parlé directement mais quand j'étais enfant, j'ai entendu des bribes qui me laissaient deviner quelque chose. Il y avait toujours ce climat d'anxiété.

Je me suis dit alors que ce n'était pas un hasard si j'avais dû aller aux endroits qui gardent la trace des camps. C'était mon destin, le but qui m'a été échu. Certains

---

<sup>1119</sup> NKVD : police d'État soviétique.

artistes reçoivent une tâche, ça a été le cas dans ma famille. Je suis fils unique et je fais partie de la dernière branche d'une immense famille aristocratique qui a été décimée à l'époque du stalinisme. J'ai senti que tous ces morts avaient besoin d'une voix. On doit payer sa dette envers ceux qui sont morts. Je ne suis ni mystique ni croyant, c'est une question de morale plus que de Dieu. Quand on écrit, on est guidé : par ses ancêtres, par ses autres collègues, comme Chalamov. J'essaie de faire ce que Chalamov n'a pas fait.

– **Et que n'a-t-il pas fait ?**

Je veux dire que nous avons des ancêtres en littérature. Chalamov et Soljenitsyne se focalisent sur le sujet des camps en lui-même. Ils devaient révéler l'atrocité du camp, et non pas sa « présence » dans la vie normale. J'ai voulu parler de l'héritage de ce passé. C'est la génération de mes parents, celle des années 1960, qui aurait dû en parler, mais ils ne l'ont pas fait.

– **Certains Russes ironisent sur le fait que beaucoup d'Européens s'intéressent à la question du Goulag depuis quelques années. Comment considérez-vous cela ?**

En Allemagne, à cause de l'expérience nazie, beaucoup se sont identifiés au héros de mon roman car ils avaient été confrontés à la même figure de l'absence durant leur enfance, au même sentiment que quelque chose d'important leur avait été caché. En France, c'est sans doute l'attrait pour la « mystique » russe... Mais j'espère qu'ils lisent aussi mon roman tout simplement parce qu'ils trouvent qu'il est bon ! Il est vrai que les Russes ont tendance à vouloir s'approprier le monopole de la souffrance. Ils considèrent que les autres peuples ne peuvent pas comprendre ce qu'ils ont vécu. Ils sont refermés sur leur passé et sur leur vision du monde. Les seules villes avec lesquelles ils se sentent familiers sont les villes bombardées : Coventry, Hiroshima – et encore, ce que Stalingrad a vécu, c'est pire selon eux... Ils ne comprennent pas que, si les Européens travaillent sur le Goulag, cela peut les aider à comprendre leur propre histoire. Tout est lié. Les Russes pensent aussi que, maintenant qu'ils savent ce qui s'est passé à l'époque soviétique (et nous en savons beaucoup plus depuis les années 1990), ils n'ont pas besoin de travailler là-dessus. Mais quelqu'un doit poursuivre ce travail.

– **Pour vous, que signifie l’acte d’écrire ?**

Écrire, c’est entrer dans la profondeur, dans la mémoire et dans les ténèbres. Cela signifie se confronter à la douleur, aux morts. Il faut être honnête avec soi-même. En ce qui me concerne, j’ai fini par admettre que mon roman avait peut-être été publié trop tôt. J’écris pour un lecteur qui est encore au jardin d’enfant. Mais la Russie dans laquelle j’ai écrit ce roman n’était pas la même que celle d’aujourd’hui. Elle change très vite. À l’époque, j’avais l’impression que l’écriture était ma dernière chance. J’espère qu’un jour on ouvrira *La Limite de l’oubli* comme on ouvre Proust aujourd’hui.

– **Justement, vous être un grand lecteur de Proust d’après Luba Jurgenson. Comment pensez-vous cette filiation avec l’écrivain français ?**

J’ai commencé à lire Proust tard, vers 26 ans : avant, je préférais Jules Verne ! Bien sûr, Proust se lit différemment selon qu’on soit Russe ou Français. Mais pour moi, la *Recherche* développe une excellente machine intellectuelle, un système optique grâce auquel chaque objet peut être examiné. Il s’agit de la même Atlantide que celle dont je parle, sauf que Proust parle d’un monde détruit par la Première Guerre mondiale. C’est l’observation d’un lieu qui n’existe pas. La littérature est le seul endroit où l’on peut sentir cette présence du temps.

– **Votre roman, en particulier à la fin, semble inspiré par un univers légendaire. Vous êtes-vous inspiré de certains récits traditionnels ? Quel est, plus précisément, votre rapport à l’histoire de Gilgamesh, un leitmotiv du récit ?**

Les personnages de mon roman sont inspirés de la réalité, ils existent vraiment et j’en ai rencontré de semblables. Ce sont des gens enfermés dans le passé, loin de toute civilisation. Je pense que les personnages des trois vieillards à la fin du roman sont des gardiens entre deux mondes : ils sont ceux qui décident de laisser passer le héros. Ce sont les gardiens de la terre. C’est une idée que l’on retrouve souvent dans les mythes et légendes chrétiens. Quant au mythe de Gilgamesh, il a été énormément publié à l’époque soviétique. Je l’ai étudié à l’école. C’était de bon ton d’avoir ça dans sa bibliothèque pour les familles intellectuelles. Les mythes étaient un moyen pour faire passer des idées subversives sans en avoir l’air. Les vieux bouquins étaient considérés comme inoffensifs par le gouvernement, qui ne voyait pas ce qu’il pouvait y avoir de révolutionnaire là-dedans. Les intellectuels se les prêtaient pour

diffuser leurs idées.

– **Pouvez-vous parler de l'épisode où le héros rencontre un détenu évadé ?**

Je me suis inspiré de l'œuvre de Sergueï Snegov, *Jazyk, kotoryj nenavidit* [La langue de la haine, 1991] : l'histoire de prisonniers de Norilsk qui s'évadent, emportant un troisième pour le manger pendant la route. On appelle ça une « vache ». Cela arrivait assez fréquemment. Il y a encore beaucoup d'évasions dans les prisons de Sibérie aujourd'hui : les camps ont été remplacés par des prisons qu'on appelle « colonies ». Elles sont censées donner un apprentissage à la fois moral et technique. Mais il y a toujours le danger d'être aveuglé par la neige. Il existe une technique pour se protéger : poser des morceaux de verre fumés au feu de bois sur les yeux. Une telle rencontre s'est produite dans mon livre et aussi dans la vraie vie : j'ai déjà parlé avec des détenus évadés. Moyennant un cachet, le pilote d'hélicoptère peut fermer les yeux...

– **Diriez-vous que votre personnage finit par sombrer dans la folie ?**

Ce n'est pas exactement la folie, c'est plutôt comme une fièvre... On plane, on délire, mais le lendemain, ça va mieux. On est guéri. Pour me permettre une comparaison douteuse, c'est comme une voiture qui avance dans une cabine de nettoyage : tout remue autour, mais à l'intérieur, tout reste sec et calme. Le traumatisme est à l'extérieur. À la fin, le héros devient humain, il devient libre. On n'est plus un esclave dès lors qu'on n'appartient plus à son passé, à son trauma.

– **J'ai été frappée par l'absence d'ironie dans votre texte. Pourquoi avez-vous décidé, contrairement à beaucoup d'auteurs qui traitent de la question des camps, que l'humour n'était pas une solution appropriée ?**

C'est une grande faiblesse de ce roman. J'ai essayé de la corriger dans les livres suivants. Je crois que j'avais trop de pression à cause du thème. J'étais vraiment soucieux de bien faire.

Un de mes amis m'a dit: « Il n'y a qu'un livre que je connaisse qui ne possède pas la moindre trace d'ironie, c'est la Bible. Tu as réussi à écrire une deuxième Bible ! » Je ne me sentais pas vraiment libre : j'avais une mission. C'est pour ça que je ne me suis pas autorisé à faire de l'humour. Mais c'est aussi parce que le personnage traverse l'Enfer. Dans l'Enfer au sens propre, il n'y a que des âmes. C'est

l'absence de passion. On ne rit pas là-bas. Pourtant je suis quelqu'un qui aime rire.

– **Êtes-vous en lien avec l'équipe de Memorial, association qui s'occupe de la mémoire des camps ?**

Je connais beaucoup de gens qui en sont membres. Évidemment, nous sommes dans un cercle commun. Je me suis intégré en participant au concours qu'ils organisent chaque année, dans lequel des familles et des écoles sont invitées à donner leurs documents ou à créer des projets sur la question des camps. Je connais bien la directrice du Musée Memorial à Moscou, Irina Galkova. Depuis deux ans [en 2019] je m'occupe avec eux de l'affaire de Yuri Dmitriev, le directeur de Memorial en Carélie qui a été arrêté sur de fausses accusations. Nous nous sommes rapprochés avec Memorial sur cette affaire.

*Synthèse de plusieurs entretiens à Paris, Moscou et par Skype, 2015-2020,  
d'après notes et enregistrements audio, traduit du russe [N.T.].*



**Annexe 7. Entretien avec Irina Galkova**  
**Directrice du Musée « Meždunarodnyj Memorial »**

– **Comment travaillez-vous avec les enfants et petits-enfants des gens qui ont souffert des répressions ? Se sentent-ils concernés par leur passé ?**

Pour certains c'est important et intéressant, pour d'autres non. La plupart du temps, il y a eu une barrière : les parents n'en ont pas parlé aux enfants pour les préserver de ce thème, pour ne pas leur créer de problèmes dans la vie. La plupart du temps, si l'enfant commence à s'y intéresser, c'est de sa propre initiative, et non pas parce qu'on lui a transmis quelque chose dans la famille. Avec les petits-enfants, le contact est parfois meilleur qu'avec les enfants. Mais dans tous les cas, les répressions sont perçues comme une histoire très lointaine, avec laquelle on n'a pas de contact. Sur les petits-enfants, la tragédie ne s'est pas reflétée. Sur les enfants, oui, si les parents ont survécu au camp – et d'autant plus s'ils n'y ont pas survécu. Cela a influencé leur destin indirectement. Bien sûr, de génération en génération, l'intérêt se perd, mais il existe. Et très souvent, cet intérêt vient quand il n'y a eu aucune transmission de mémoire. La personne, alors, s'y intéresse d'elle-même.

En général, la mémoire des répressions est moins sensible pour la raison que les victimes directes ne sont plus là. Quand j'ai commencé à m'occuper de cette question, la plupart étaient encore vivants. À ce moment, cette question était aiguë et cela se sentait. Les réhabilitations qui ont eu lieu à l'époque soviétique et continuent maintenant sont absolument insuffisantes pour dédommager ceux qui ont souffert des répressions. Il n'y a eu aucune compensation, aucune excuse de la part du Gouvernement. Les gens y ont laissé la moitié de leur vie, certains sont restés orphelins. Ils ont simplement reçu un document officiel qui dit :

« Vous êtes innocent ». Cela a été perçu de différentes manières, mais je connais un bon nombre de personnes qui l'ont pris comme une insulte. Dans beaucoup de cas, ces personnes déjà âgées n'étaient plus en état de s'indigner. Cette tache honteuse demeure dans la responsabilité de notre gouvernement. Nous soutenons le musée à un niveau officiel, mais la question demeure des gens vivants qui n'ont pas été dédommagés.

– **Les gens viennent-ils souvent vous consulter pour faire des**

### **recherches sur leurs parents disparus ?**

Oui... Je n'y suis pas directement confrontée parce que chez nous c'est l'équipe qui travaille avec les archives qui s'en occupe. Quand les gens viennent apprendre quelque chose sur leurs parents, c'est un enrichissement mutuel : ils apportent des documents personnels, nous donnons une copie et en échange, on leur offre le travail fait par les membres de Memorial. Bien sûr c'est au-dessus de nos forces, parce qu'il y a beaucoup de gens, mais Memorial a fait énormément pour faciliter cela. À la fin des années 1980, nous avons commencé à travailler sur les « Livres de la mémoire », une base de données avec les noms de tous les réprimés, et cette liste est complétée en permanence. Les Livres de la mémoire ont été faits sur la base des archives du FSB : les listes qui y étaient, les contrats. Et aujourd'hui, quand on me pose une question sur « mon grand-père, ma grand-mère », je les renvoie vers cette liste, et très souvent on obtient une réponse au moins minimale. Ils peuvent comprendre ce qui est arrivé et apprendre où trouver de l'aide pour avoir plus d'informations.

### **– D'après ce que j'ai compris, une partie des archives gouvernementales n'est toujours pas accessible ?**

C'est une question complexe, car de quelles archives parlons-nous ? Il y a les archives du FSB où sont gardées les « affaires » concernant ceux qui ont été réprimés, et les documents administratifs officiels du NKVD. On ne peut pas dire qu'elles soient fermées, mais pour chercher un document d'archive, il faut déjà savoir qu'il existe. Or, cette information n'est nulle part. Le premier point, c'est donc le problème de la conservation des archives. Le deuxième, c'est qu'il existe une loi sur la conservation de données selon laquelle, même si soixante-dix ans ont passé depuis la dernière date de cette affaire, le document ne peut pas être fourni si l'on n'est pas un membre de la famille. C'est pourquoi un grand nombre d'affaires importantes sont accessibles aux parents, mais pas aux enquêteurs. Pour pouvoir consulter les archives, il faut trouver le parent, discuter avec lui, demander une attestation de sa part ou lui demander d'aller lui-même aux archives. C'est un obstacle important.

Ensuite, beaucoup de gens qui ont souffert des répressions ne sont toujours pas réhabilités. J'ai moi-même été confrontée à ce problème quand je me suis occupée

de l'histoire des organisations religieuses qui ont subi plusieurs vagues d'arrestations : certaines personnes ont été réhabilitées, d'autres non. Cela dépend à quel point les proches ont été actifs.

– **Aujourd'hui, en 2019, peut-on dire que la mémoire des répressions est toujours difficile en Russie ?**

Oui. Par exemple, il y a cette affaire récente qui implique Memorial : la Kommunarka, près de Moscou. Il s'agit d'un site d'exécution qui, jusqu'à aujourd'hui, n'est pas devenu un lieu de mémoire. Le territoire appartient à l'Église. Certains monuments sont arrivés là spontanément, il y a quelques portraits accrochés aux arbres. Dans un lieu de mémoire normalement organisé, on devrait pouvoir comprendre ce qui s'est passé et combien il y a eu de victimes, mais ce n'est pas le cas ici. Memorial s'occupe de cette question depuis longtemps et l'année dernière, le « Mur de la Mémoire » a été construit. C'est un projet modeste : un simple mur avec les noms des personnes fusillées. Ce qui a suscité l'indignation du public c'est qu'à la Kommunarka, parmi les victimes figurent les noms de ceux qui ont eux-mêmes fusillé des gens, dont Iagoda, qui a dirigé le NKVD jusqu'en 1933 avant d'être lui-même fusillé après le troisième procès de Moscou. Et son nom est parmi celui des autres victimes. Ce n'est pas le seul. Comment agir dans ce cas ? Quel monument est possible dans cette situation ? Nous avons été confrontés à une vague incroyable d'indignation du fait que tout le monde était inscrit sur une seule plaque, mais aucune alternative n'a été proposée. Il y a eu beaucoup d'autres propositions, comme séparer les noms des employés de la NKVD. Mais d'un côté, être employé par le NKVD ne signifie pas automatiquement être impliqué dans les répressions. De l'autre côté, être impliqué dans les répressions ne signifie pas être employé du NKVD. Donc deux questions se posent : comment séparer ceux qui sont impliqués et ceux qui ne le sont pas ? C'est une question douloureuse en ce qui concerne les répressions, surtout stalinienne, parce que la limite entre les bourreaux et les victimes n'était pas aussi claire que, par exemple, que pour l'Holocauste. Le bourreau comprenait très bien qu'il pourrait être une victime. La purge régulière de l'appareil des bourreaux était inscrite dans la mécanique de ce système. Alors que faire de notre côté ? Finalement, l'avis général est que les autres alternatives seraient pires, mais ce n'est pas simple. En tout cas, c'est très bien que cela soit arrivé, parce que les

gens ont discuté de cela.

– **À propos de l'actualité des répressions, je voulais vous poser une question par rapport à Sergueï Lebedev, l'auteur de *La Limite de l'oubli*. Récemment, il m'a dit que vous travailliez ensemble. Pouvez-vous me parler de votre collaboration ?**

Je ne connaissais pas du tout Sergeï, mais nous nous sommes rencontrés à l'occasion de la défense d'un homme, Iouri Dmitriev, le responsable du département de Memorial pour la Carélie. Son procès a lieu en ce moment. Il a découvert une fosse commune à Sandarmokh et il a fait tout son possible pour que cet endroit devienne un cimetière mémorial. Chaque année, beaucoup d'étrangers s'y rassemblaient parce qu'un grand nombre de Polonais, d'Ukrainiens y ont été fusillés. La mémoire a pris là-bas une forme propre et indépendante. Le gouvernement a commencé à voir Dmitriev d'un œil négatif. Sergueï a écrit un texte pour sa défense. Avec lui, nous avons pour projet de prolonger ce que j'avais commencé avec Dmitriev. Nous avons fait plusieurs expéditions dans le Nord. Là-bas, il y a des baraques dont on ne comprend pas à qui elles appartiennent. Tout le monde sait que c'est lié au camp, mais personne ne peut raconter quoi que ce soit dessus. Moi, j'avais quelques documents quand on s'est occupé de ça. En parallèle, j'ai compris en discutant avec les gens qui vivent au bord de la mer Blanche que ces restes de constructions de Goulag qui ne sont notés sur aucune carte, c'est un vrai phénomène. Personne ne s'en étonne. Le plus important est que cela n'est écrit nulle part ailleurs. Il y aurait un travail d'expédition à faire, « Topographie de la terreur », qui engloberait Moscou. Sergueï m'a dit qu'il aimerait beaucoup s'investir dans ce projet. En tant que géologue, il a déjà mené des recherches là-bas, même s'il cherchait autre chose. Le travail qu'il nous reste à faire est énorme. Le Nord est immense, et le Nord est un territoire des camps.

– **Que pensez-vous du Musée du Goulag à Moscou ?**

Je vais parler en mon nom, et pas au nom de Memorial, parce que tout ne va pas correspondre. L'existence d'un Musée de l'histoire du Goulag, c'est une chose très importante et très positive. La réflexion sur ces problèmes à un niveau gouvernemental est indispensable. Mais, dans ce musée, le passé reste du passé : il n'y a plus aucun lien avec lui, sous aucune forme. Dans un certain sens, l'histoire des

répressions est soutenue au niveau gouvernemental. L'administration qui a organisé les répressions n'a pas été inquiétée. Tous les mécanismes de ces structures, OGPou, FSB, NKVD, sont restés comme avant, qu'il s'agisse des gens, de la pratique ou de la structure. Pourtant ce lien n'est jamais évoqué, jamais affiché. Le fait que le thème des répressions soit discuté dans le Musée est une chose indiscutablement positive. Une autre question, c'est : comment cette réflexion se fait-elle ? Que peut-on en attendre ? Que se passe-t-il en réalité ? Je dis que je préfère parler en mon nom parce que j'ai travaillé au Musée du Goulag. J'y ai travaillé quatre ans, au moment de son installation, et j'avais une idée de ce que ce musée devait être. À un moment, il est devenu évident que ces représentations étaient trop différentes de ce qu'il y avait en réalité. Quand cette divergence est devenue critique, je suis partie. C'est arrivé il y a déjà cinq ans. Je n'ai pas pris part à l'exposition. La prise de distance par rapport à l'époque contemporaine a été clairement établie.

– **Qu'en est-il du musée Perm-36 ? Il est en rapport avec Memorial...**

Je ne sais pas vraiment ce qui s'y passe maintenant, mais j'y étais lorsqu'il s'est passé le plus horrible. Le musée vient de passer entre les mains du gouvernement. Pour comprendre la situation juridique, il faut préciser que le complexe architectural appartenait à l'État. Et le musée, qui était une organisation non commerciale, louait ces lieux. Les restaurations ont été entièrement réalisées par des volontaires, ainsi que les collections pour les expositions. Personne, parmi les responsables de ce musée, ne s'attendait à cette intervention du gouvernement par la « méthode forte »... Le musée était visité par des écoles, il organisait chaque année un festival incroyable, Permorama. C'était un lieu d'ouverture, de discussion, vivant et contemporain. Puis il est arrivé ce qui est arrivé. J'y suis allée quelques mois après qu'il est devenu la propriété du gouvernement. Alors là, j'ai bien eu la sensation d'être en prison, à 100 %. Avant, tout se passait du point de vue de l'histoire et de celui des dissidents. À l'époque de Staline, le lieu était un camp Goulag, qui a été détruit pour devenir une « Zone spéciale » pour dissidents politiques. L'excursion dans ce « nouveau » musée n'en parlait pas du tout. Elle était centrée sur l'histoire des geôliers qui racontent : voilà, ici dormaient les gens, ici ils mangeaient... C'était une sensation très dure. Ce n'est pas du tout ce que l'on attend d'un lieu de mémoire. En plus, du matériel a été détruit. Dans les premiers jours ils ont commencé à scier la porte. On leur a dit qu'ils

avaient scié une partie du musée, et ils ont répondu qu'ils ne savaient pas, parce que rien n'était écrit. Cela indique leur absence de professionnalisme. Après cela, il y a eu des changements dans le bon sens. Aujourd'hui il y a une sorte d'équilibre. Le mieux, ce serait d'aller là-bas et de parler avec ces gens.

*Entretien du 18 avril 2019, Moscou Transcription d'enregistrement audio,  
traduit du russe [N.T.].*

## Index

- Aarons Victoria, 21, 46  
Adorno Theodor W., 56  
Akhmatova Anna, 32, 133, 335  
Alexievitch Svetlana, 28, 32, 86, 180  
Alphen Ernst (van), 21, 24, 61, 62  
Amossy Ruth, 76  
Anstett Élisabeth, 2, 25, 61, 71, 97, 98, 111, 193, 197, 221, 267, 302, 334  
Antelme Robert, 32, 94, 125, 128  
Apanowicz Franciszek, 70  
Apel Dora, 61  
Appignanesi Lisa, 3, 305  
Applebaum Anne, 11  
Arendt Hannah, 87  
Assmann Aleida, 5  
Assmann Jan, 5, 22, 47  
Aubert Nathalie, 153  
Baker Mark, 3  
Bakhtine Mikhaïl, 160, 248  
Baldaev Dantsig, 25, 111, 221, 267, 302  
Barthes Roland, 108, 113, 115  
Bechtel Delphine, 26, 195  
Beckett Samuel, 134  
Benech Sophie, 1, 16, 17, 31, 51, 67, 68, 91, 92, 109, 111, 162  
Benjamin Walter, 61  
Berger Alan L., 21, 46, 59  
Berutti Mireille, 69, 71, 105, 204, 210, 244  
Bettelheim Bruno, 246  
Biély Andreï, 174, 181  
Bloch Marc, 193  
Blum Alain, 11  
Bondarenko Sergueï, 168  
Borowski Tadeusz, 27, 156, 158, 318  
Brett Lily, 20  
Brik Ossip, 8  
Buber-Neumann Margarete, 84, 196, 245  
Butor Michel, 73  
Bykov Dmitri, 28  
Cadiot Juliette, 11, 284  
Calvino Italo, 73  
Camus Albert, 73, 285, 286  
Caruth Cathy, 5  
Catteau Jacques, 30, 180  
Cayrol Jean, 57, 315  
Chaix Marie, 49  
Chklovski Viktor, 9  
Chostakovitch Dmitri, 152  
Ciliga Ante, 16  
306  
Coeuré Sophie, 11  
Cohn Dorrit, 63, 201  
Coldefy-Faucard, 193, 194, 334  
Conio Gérard, 7  
Coquio Catherine, 19, 27, 71, 245, 246  
Cosgrove Denis E., 303  
Crasnianski Tania, 49  
Dalí Salvador, 182  
Daniels Stephen, 303  
Dante Alighieri, 190, 256, 257, 258, 261, 264, 265, 269, 276, 278, 279, 343  
Danzas Iulia, 18  
Dechêne Antoine, 88  
Delage Agnès, 4  
Delbo Charlotte, 32  
Deleuze Gilles, 182  
Delville Michel, 88  
Detue Frédéric, 59  
Diderot Denis, 157  
Dischereit Esther, 3  
Dobrovolski Arkadi, 105, 283  
Dornier Carole, 27, 60  
Dostoïevski Fédor, 32, 65, 78, 88, 96, 174, 188, 218, 243  
Duguet Raymond, 18  
Dulong Renaud, 27, 50, 60  
Dunlop Rosemary, 30, 46, 174  
Poe Edgar A., 88  
Edmunds June, 44  
Ehrenbourg Ilya, 13  
Eisenstadt Schmuël, 44  
Eliade Mircea, 280, 327, 328  
Eltsine Boris, 10, 131  
Epstein Helen, 46  
Esipov Valeri, 30, 70, 71, 126, 167, 285, 330

Etkind Alexander, 24, 26, 41, 307  
 Feldman Jackie, 59  
 Felman Shoshana, 5, 59  
 Figes Orlando, 11  
 Foer Jonathan S., 3, 39, 306  
 Foucault Michel, 199, 322, 323, 325, 336  
 Frank Susi K., 8, 24, 198, 298, 311, 322, 336  
 Freud Sigmund, 156, 199  
 Galkova Irina, 12  
 Gaultier Maud, 4  
 Gensburger Sarah, 4  
 Geoffrey Hartman, 5  
 Getty Arch, 11  
 Giono Jean, 88  
 Gogol Nikolai, 160, 167, 193  
 Gombrowicz Witold, 88  
 Gorbatchev Mikhaïl, 11, 28, 131  
 Grossman Vassili, 32  
 Guattari Félix, 182  
 Guinzbourg Evguénia, 16, 32, 84  
 Gullotta Andrea, 19, 156  
 Gutfreund Amir, 3, 39  
 Halbwachs Maurice, 22  
 Hardy Jeffrey S., 223  
 Hartman Geoffrey, 5, 59  
 Heberle Rudolf, 44  
 Heller Leonid, 56  
 Heller Michel, 1, 14, 18, 71, 210, 245, 283, 318  
 Herling Gustaw, 16, 143, 156, 207, 323  
 Hillesum Etty, 156  
 Hirsch Marianne, 2, 3, 4, 5, 6, 21, 23, 24, 32, 36, 41, 42, 48, 61, 114, 117, 120, 121, 136, 309  
 Hoffman Eva, 306  
 Honigmann Barbara, 3  
 Ionesco Eugène, 156  
 Ivanov Viatcheslav, 190  
 Janeczka Helena, 3  
 Jardin Alexandre, 49  
 Jilovsky Esther, 20, 22, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 60, 305, 306  
 Juliet Charles, 73  
 Jünger Ernst, 284  
 Jünger Friedrich G., 284  
 Jurgenson Luba, 1, 2, 3, 9, 12, 13, 14, 17, 25, 28, 29, 39, 47, 49, 50, 53, 55, 56, 63, 67, 69, 71, 76, 77, 93, 96, 97, 102, 104, 107, 111, 112, 113, 139, 141, 142, 143, 154, 169, 173, 174, 180, 181, 183, 185, 195, 203, 223, 224, 225, 229, 242, 245, 255, 256, 259, 260, 262, 269, 271, 272, 302, 309, 311, 322, 325, 334, 335, 336, 346  
 Kalouguina Tatiana, 26  
 Kandinsky Vassili, 106  
 Karpf Anne, 3, 305  
 Kataïev Valentin, 329  
 Kazandzi Kristina, 29, 274, 333  
 Kersnovskaïa Euphrosinia, 111  
 Kertész Imre, 32, 86, 156, 165  
 Khlevniouk Oleg, 11  
 Khrouchtchev Nikita, 13  
 Kizny Tomasz, 113  
 Kline, 30, 71  
 Koestler Arthur, 69  
 Konkka Olga, 10  
 Kozlov Vladimir, 11  
 Kravtchenko Viktor, 68  
 Kremenski Alexandre, 64, 65, 107  
 Kremer Lillian, 59  
 Kugelmass Jack, 305  
 Kundera Milan, 162  
 LaCapra Dominick, 4  
 Lacoste Charlotte, 59  
 Lanzmann Claude, 3  
 Laub Dori, 5, 59  
 Lejeune Philippe, 53  
 Lénine, 283  
 Levi Primo, 32, 56, 61, 72, 201, 236, 239, 245, 271, 277, 278  
 Levinas Emmanuel, 133  
 Lévi-Strauss Claude, 79, 246  
 Lewin Moshe, 180  
 Likhatchov Dmitri, 160  
 Lipper Elinor, 16  
 Lovell Stephen, 44  
 Lowenthal David, 303  
 Luckhurst Roger, 4, 5  
 Lützelerv Paul M., 44  
 Maïakovski Vladimir, 8  
 Malsagoff Sozerko, 18  
 Mandelstam Nadejda, 1, 31, 204, 224  
 Mandelstam Ossip, 32, 71, 204, 248,



249, 256  
 Mann Thomas, 201  
 Mannheim Karl, 44, 45  
 Marc Elie, 11, 284  
 Margolin Julius, 16, 32, 76, 143  
 McCain Gary, 305  
 Melgunov Sergueï, 18  
 Merleau-Ponty Maurice, 153  
 Mesnard Philippe, 2, 3, 10, 26, 27, 29, 38, 42, 49, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 278  
 Mikhaïlik Elena, 71, 223, 268, 280  
 Minois Georges, 255  
 Mironenko, 11  
 Molina Antonio M., 3  
 Morrison Toni, 3  
 Mouze Christian, 31  
 Nadeau Maurice, 31  
 Nezri-Dufour Sophie, 161, 239  
 Nicolas Jean, 32, 55, 109, 256, 289, 315  
 Nietzsche Friedrich, 227  
 Nivat Georges, 11, 16, 26, 107, 159, 160, 161, 162, 167, 193, 225, 258, 259  
 Nora Pierre, 22, 26, 71, 305  
 O'Donoghue Samuel, 5, 21  
 Oleinik Anton, 222  
 Ostromoukhova Bella, 68  
 Panné Jean-Louis, 16, 52  
 Parrau Alain, 27, 70, 223, 279, 312, 316, 317  
 Patte Véronique, 16, 51, 91  
 Paziński Piotr, 3  
 Perec Georges, 62, 73  
 Pernette Cédric, 195, 309  
 Petrowskaja Katja, 3  
 Pieralli Claudia, 3, 13, 19, 29, 189, 249, 250, 307, 337  
 Piotrovski Mikhaïl, 26  
 Platonov Andreï, 32, 262  
 Podoroga Valeri, 81  
 Prilepine Zakhar, 28  
 Propp Vladimir, 160, 247, 274, 295  
 Proust Marcel, 153, 154, 155  
 Rabelais François, 160  
 Rapetti Sergio, 30  
 Ray Nina M., 305  
 Ricardou Jean, 64  
 Richard Jacques, 49  
 Ricœur Paul, 12, 13  
 Rintala Marcin, 44  
 Rittersporn Gabor T., 11  
 Robbe-Grillet Alain, 88  
 Rojanski Mikhaïl, 26  
 Rousset David, 27, 30, 32, 244, 245, 246, 256, 269, 284, 285  
 Rowland-Klein Dani, 46, 174  
 Sage Alex, 3  
 Saint-Exupéry Antoine (de), 74  
 Sarde Michèle, 16, 53, 54, 80, 91, 92, 109, 157, 204, 249  
 Sartre Jean-Paul, 177  
 Schaumann Caroline, 38, 44, 49, 306  
 Schindler Stephan K., 44  
 Schneider Herlga, 49  
 Semprun Georges, 16, 32  
 Sentaurens Andrée, 32, 55, 111, 236, 256, 259, 268, 287, 291  
 Séonnet Michel, 49  
 Shcherbakova Irina, 11  
 Silverstein Jordana, 46  
 Simon Andrea, 3, 39, 306  
 Siniavksi Andreï, 32  
 Sirotinskaja Irina, 1, 108, 167, 168, 247  
 Slucki David, 46  
 Smirnova Elena, 68  
 Soljenitsyne Alexandre, 1, 6, 7, 11, 12, 16, 19, 27, 29, 31, 33, 35, 43, 45, 56, 57, 72, 77, 80, 94, 129, 140, 143, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 184, 190, 193, 204, 223, 224, 225, 235, 241, 243, 244, 258, 259, 271, 301, 311, 312, 326, 335, 340, 341, 343, 344, 345  
 Sontag Susan, 120  
 Spiegelman Art, 2, 114  
 Spitzer Alan B., 45  
 Staline, 13, 18, 180, 280  
 Stepanova Maria, 29  
 Stoliarova Natalia, 269  
 Strada Vittorio, 26  
 Susi K. Frank, 198, 298  
 Tadié Jean-Yves, 154  
 Tarkovski Andreï, 106  
 Tchékhov Anton, 32  
 Tchouïkina Sophie, 26  
 Tillion Germaine, 156, 161  
 Toker Leona, 27, 28, 56, 71, 107, 190,

266, 280  
Tolstoï Léon, 78  
Tournier Michel, 162  
Tretiakov Sergueï, 8, 9, 56  
Turner Bryan S., 44  
Vigdorova Frida, 76, 81  
Volkova Elena, 71, 280, 286, 291  
Wake Caroline, 59  
Weissman Gary, 21, 60, 62  
Werth Nicolas, 2, 9, 10, 11, 13, 18, 26,

166, 187, 334  
Wiesel Elie, 156, 161  
Wieviorka Annette, 23, 285  
Winter Jay, 4  
Woolf Virginia, 201  
Wylie John, 303  
Zable Arnold, 3, 305  
Zemskov Sophia, 11  
Zenetti Marie-Jeanne, 9, 62, 63  
Zola Émile, 195

## Bibliographie

### I) Corpus

#### 1. Corpus principal

##### 1.1. *Varlam Chalamov*

*Sobranie sočinenij v 6 tomah* [Œuvres en 6 volumes], Irina Sirotinskaja (éd.), Moskva, Terra-Knižnyj klub, 2013 :

t. 1, « Rasskazy 30-h godov. Kolymskie rasskazy. Levyj bereg. Artist lopaty » [Récits des années 1930. Récits de la Kolyma. Rive Gauche. L'Artiste de la pelle]

t. 2, « Očerki prestnupnogo mira. Voskrešenie listvennicy. Perčatka, ili KR-2 » [Essais sur le monde du crime. La résurrection du mélèze. Le Gant, ou KR 2].

*Récits de la Kolyma*, traduit du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson, préface de Luba Jurgenson, postface de Michel Heller, nouvelle édition intégrale, Paris, Lagrasse, Verdier, collection « Slovo », 2003.

##### 2.2. *Sergueï Lebedev*

*Predel zabvenija* [La Limite de l'oubli], Moskva, Pervoe sentjabrja, 2011.

*La Limite de l'oubli*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, collection « Poustiaki », 2014.

##### 3.3. *Jacques Rossi*

*Qu'elle était belle, cette utopie ! Chroniques du Goulag* [2000], avec la collaboration de Sophie Benech, préface de Jean-Louis Panné, postface de Sophie Benech, Paris, Interférences, 2016.

## 2. Corpus secondaire

### 2.1. Varlam Chalamov : essais, correspondance, poèmes, récits autobiographiques

*Sobranie sočinenij v 6 tomah* [Œuvres en 6 volumes], *op. cit.* :

t. 3, « Stihotvorenija » [Poèmes]

t. 4, « Avtobiografičeskaja proza » [Prose autobiographique] : *Četvertaja Vologda* [La Quatrième Vologda], *Višera. Antiroman* [Vichéra. Antiroman], *Moja žizn' – neskol'ko moih žiznej* [Ma vie – Quelques-unes de mes vies], *Dvadcatye gody* [Les Années vingt], *Moskva 20-30-x godov* [La Moscou des années 1920-1930].

t. 5, « Èsse. Zametki. Zapisnye knižki » [Essais. Notes. Carnets]

t. 6, « Pis'ma » [Lettres]

t. 7, « Dopolnitel'nyj » [Autres écrits]

« Nauka i hudožestvennaja literatura » [La science et la littérature, 1934], « < O moej proze > » [*À propos de ma prose, 1961* >], in *Vsë ili ničego. Èsse o pæzii i proze* [Tout ou rien. Essais sur la poésie et la prose], Ol'ga Tublina (éd.), Limbus Press, Saint-Pétersbourg, 2016, s. 51-84 et s. 115-142.

*Correspondance avec Alexandre Soljenitsyne et Nadejda Mandelstam*, traduit du russe par Francine Andreieff, relu par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, 2019.

*Vichéra. Anti-Roman* [1998], traduit du russe par Sophie Benech, Paris, Verdier, 2000.

*Tout ou rien, Cahier I : l'écriture*, traduit du russe et présenté par Christiane Loré, Lagrasse, Verdier, 1993.

*Les Années vingt, Cahier II. Réflexions d'un étudiant*, traduit du russe par Christiane Loré avec la collaboration de Nathalie Pighetti-Harrison, Paris, Verdier, collection « Slovo », 1997.

*Mes Bibliothèques*, traduit du russe par Sophie Benech, Paris, Interférences, 2003.

*La Quatrième Vologda. Souvenirs*, traduit du russe par Sophie Benech, Paris, Verdier, collection « Slovo », 2008.

*Cahiers de la Kolyma et autres poèmes*, traduit du russe par Christian Mouze, nouvelle édition augmentée de 34 poèmes inédits en français, Paris, Maurice Nadeau, 2016.

## 2.2. *Sergueï Lebedev : romans et articles*

### Suite de la tétralogie

*God komety* [L'Année de la comète], Moskva, Tsentr knigi Rudomino, 2013.

*L'Année de la comète*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, collection « Poustiaki », 2016.

*Ljudi avgusta* [Les Hommes d'août], Moskva, Al'pina Pablišer, 2016.

*Les Hommes d'août*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, collection « Poustiaki », 2019.

*Gus Fritz* [Gus Fritz], Moskva, Vremja, 2018.

### Articles de l'auteur (ressources numériques)

« Pisatel' Sergej Lebedev o pamjati, istorii i "Fejsbuke" načala XX veka » [L'écrivain Sergej Lebedev à propos de la mémoire, de l'histoire et de "Facebook" au début du XX<sup>e</sup> siècle], *SNCmedia*, <http://www.sncmedia.ru/entertainment/lyudi-avgusta-i-facebook-nachala-xx-veka/>, mis en ligne le 13 avril 2016, consulté le 09 septembre 2018.

« Dmitriev. Pisatel' Sergej Lebedev o čeloveke, kotoryj spasaet vseh nas » [Dmitriev. L'écrivain Sergueï Lebedev à propos de l'homme qui nous sauve tous], *Solta*, <https://www.colta.ru/articles/society/16126-dmitriev>, mis en ligne le 27 septembre 2017, consulté le 04 novembre 2019.

« Pisatel' Sergej Lebedev s"ezdil k osvoboždenному Dmitrievu v Petrozavodsk » [L'écrivain Sergueï Lebedev est allé voir Dmitriev libéré à Petrozavodsk], *Solta*, <https://www.colta.ru/articles/society/17237-yuriy-dmitriev-i-takoy-to-li-ston-to-li-shelest-vetra-i-menya-vspomni-i-menya-i-menya>, mis en ligne le 02 février 2018, consulté le 04 novembre 2019.

« Altar' Pobedy. Sergej Lebedev o vojne meždu kul'tom i pamjat'ju » [L'autel de la Victoire. Sergej Lebedev à propos de la guerre du culte et de la mémoire], *Solta*, <https://m.colta.ru/articles/specials/18384-altar-pobedy>, mis en ligne le 22 août 2018, consulté le 04 novembre 2019.

« Varlam Šalamov. Čelovek s planety Kolyma » [Varlam Chalamov. L'homme de la planète Kolyma], *Solta*, <https://ww-planety-kolyma>, mis en ligne le 18 juin 2019, consulté le 29 juin 2019.

### **2.3. Jacques Rossi : manuel, mémoires, entretien**

*Le Manuel du Goulag. Dictionnaire historique*, version française adaptée du texte russe par l'auteur en collaboration avec Sophie Benech et Véronique Patte, Paris, Le Cherche midi, collection « Documents », 1997.

*Spravočnik po GULAGu*, [Le Manuel du Goulag], tekst proveren Natal'ej Gorbanevskoj [texte vérifié par Natal'ja Gorbanevskaja], Moskva, Prosvet, 1991.

*Jacques, le Français. Pour mémoire du Goulag*, avec la collaboration de Michèle Sarde, Paris, Pocket, 2002.

« Ce que j'ai vu et appris au Goulag », entretien réalisé par Bruno de Cessole, *Revue des Deux Mondes*, janvier 1996, p. 89-106.

## **3. Corpus tertiaire : littérature**

### **3.1. Littérature des camps (témoignages)**

ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1957. BOROWSKI Tadeusz, *Le Monde de pierre* [1946], traduit du polonais par Éric Veaux et Laurence Dyèvre, Paris, Christian Bourgeois, 1992.

BUBER-NEUMANN Margarete, *Déportée en Sibérie*, traduit de l'allemand par Anise Postel-Vinay, postface par Albert Béguin, Paris, Éditions du Seuil, 1949.

CAYROL Jean, *Lazare parmi nous*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.

CZAPSKI Joseph, *Souvenirs de Starobielsk* [1945], Noir sur Blanc, 1987.

DUGUET Raymond, *Un Bagne en Russie rouge* [1927], préface de Nicolas Werth, Paris, Balland, 2004.

EL CAMPELINO *Jusqu'à la mort : mémoires*, avec la collaboration de Maurice Padiou, Paris, Albin Michel, 1978.

GUINZBOURG Evguénia, *Le Vertige* [1967], traduit du russe par Geneviève Johannet, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GUINZBOURG Evguénia, *Le Ciel de la Kolyma* [1975], traduit du russe par Geneviève Johannet, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

HERLING Gustaw, *Un Monde à part*, traduit de l'anglais par William Desmond, préface de Jorge Semprun, Paris, Gallimard, 1995.

KERTÉSZ Imre, *Être sans destin* [1975], traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 1998.

KERSNOVSKAÏA Euphrosinia, *Coupable de rien. Chronique illustrée de ma vie au goulag*, traduit du russe par Sophie Benech, Plon, 1994.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Poche, 1987.

LEVI Primo, *La Trêve*, traduit de l'italien par Emmanuelle Joly, Paris, Grasset, 1966.

LEVI Primo, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, Arcades, 1989.

MORES Francine, *Une Française dans l'enfer du goulag*, Paris, Jourdan, 2015.

LIPPER Elinor, *Onze ans dans les bagnes soviétiques*, traduit de l'allemand par Guy Vinatrel, Paris, Nagel, 1950.

MALOUMIAN Armand, *Les Fils du Goulag* [1976], Paris, Presses de la cité, 1994.

MANDELSTAM Nadejda, *Contre tout espoir. Souvenirs* [1972], traduit du russe par Maya Minoustchine, préface de Joseph Brodsky, Paris, Gallimard, 2012.

MANDELSTAM Ossip, *Entretien sur Dante* précédé de *La Pelisse*, traduit du russe par Jean-Claude Schneider avec la collaboration de Vera Linhartová, préface de Florian Rodari, Genève, Éditions La Dogana, 2012.

MARGOLIN Julius, *Voyage au pays des Ze-Ka*, traduit du russe par Nina Berberova et Mina Journat, traduction révisée et complétée par Luba Jurgenson,

nouvelle édition établie et présentée par Luba Jurgenson, Paris, Le Bruit du temps, 2010.

NICOLAS Jean, *Onze ans au paradis*, Paris, Fayard, 1958.

ROHR Angela, *L'Exil éternel : j'étais médecin au Goulag*, traduit de l'autrichien par Jean-Jacques Briu, préface de Yves Hamant, Paris, Arènes, 2019.

ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire* [1946], préface d'Émile Copferman, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

ROUSSET David, *La Fraternité de nos ruines. Écrits sur la violence concentrationnaire (1945-1970)*, édition établie et présentée par Grégory Cingal, Paris, Fayard, 2016.

ROUSSET David, *Les Jours de notre mort* [1947], préface de Maurice Nadeau, Paris, Fayard, 2012.

SEMPRUN Jorge, *Quel beau dimanche !*, Paris, Gallimard, 1980. SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, NRF, Gallimard, 1994.

SENTAURENS, Andrée, *Dix-sept ans dans les camps soviétiques*, Paris, Gallimard, 1963. SINIAVSKI Andreï, *Une Voix dans le chœur*, Paris, Éditions du Seuil, 1974. SOLJENITSYNE Alexandre, *Une Journée d'Ivan Denissovitch* [1962], traduit du russe par Léon et Andrée Robel, Paris, France Loisirs, 1965.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *L'Archipel du Goulag, 1918-1956. Essai d'investigation littéraire* [1973], traduit du russe par Jacqueline Lafond, José Johannet, René Marichal, Serge Oswald et Nikita Sturve, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

### **3.2. Littérature mémorielle**

APPIGNANESI Lisa, *Losing the Dead*, London, Vintage, 2000.

BAKER Mark Raphael Baker, *The Fiftieth Gate*, Sydney, Flamingo, 1997.

BRETT Lily, *Too Many Men*, Sydney, Pan Macmillan, 1999.

FOER, Jonathan S., *Everything Is Illuminated*, London, Penguin Books, 2003.

GUTFREUND Amir, *Les Gens indispensables ne meurent jamais* [2000], traduit de l'hébreu par Katherine Werchowski, Paris, Gallimard, 2007.

JANECZEK Helena, *Traverser les ténèbres* [1997], traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2014.



KARPF Anne, *The War After: Living with the Holocaust*, London, Minerva, 1997.

SAGE Alex, *For Esther*, Sydney, Flamingo, 2000.

SIMON Andrea, *Bashert: A Granddaughter's Holocaust Quest*, Jackson, University Press of Mississippi, 2002.

ZABLE Arnold, *Jewels and Ashes*, Newham, Victoria, Scribe Publications, 1991.

### 3.3. *Autres œuvres littéraires liées au sujet*

AKHMATOVA Anna, *Requiem* [1963], traduit du russe par Sophie Benech, édition bilingue illustrée, Paris, Interférences, 2005.

ALEXIEVITCH, Svetlana, *La Fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, Arles, Actes Sud, 2013.

DANTE, « L'Enfer » de *La Divine comédie*, traduit de l'italien par Michel Orcel, Genève, La Dogana, 2018.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Souvenirs de la Maison des morts* [1862], traduit du russe par Louise Desormonts et Henri Mongault, préface de Claude Roy, Paris, Gallimard, 1977.

GROSSMAN Vassili, *Vie et destin* [1980], traduit du russe par Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, préface d'Efim Etkind, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

PLATONOV Andreï, *Le Chantier et Roman technique*, traduit du russe par Louis Martinez et Anne Coldefy-Faucard, Paris, Robert Laffont, 1997.

SEMPRUN, Jorge, *Netchaïev est de retour*, Paris, Poche, 1989.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *Le Pavillon des cancéreux* [1966], traduit du russe par Alfreda et Michel Aucouturier, Lucile et Georges Nivat, Jean-Paul Sémon, Paris, Fayard, 2007.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *Le Premier cercle* [1968], traduit du russe par Louis Martinez, Paris, Fayard, 2007.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *Études et miniatures*, traduit du russe par Lucile Nivat et Nikita Sturve, édition révisée par Georges Nivat et Daniel Struve,

postface de Georges Nivat, Paris, YMCA-Press, 2018.

STEPANOVA Maria, *Pamjati pamjati*, Moskva, Novoe izdatel'stvo, 2017.

TCHEKHOV Anton, *L'île de Sakhaline* [1893], traduit du russe par Lily Denis, préface de Roger Grenier, Paris, Gallimard, 2011.

## II) Ouvrages critiques

### 1. Sur les écrivains du corpus

#### 1.1. À propos de Varlam Chalamov

##### Monographies

BERUTTI Mireille, *Varlam Chalamov : chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma*, Paris, BoD, 2014.

ESIPOV Valeri, *Varlam Šalamov i ego sovremenniki* [Varlam Chalamov et ses contemporains], Vologda, Knižnoe nasledie, 2007.

ESIPOV Valeri, *Šalamov*, Moskva, Molodaja gvardija, « Žizn' zamečatel'nyh ljudej » [La Vie des personnes remarquables], 2012.

HALLIT-BALABANE Aïda, *L'Écriture du trauma dans les Récits de la Kolyma de Varlam Chalamov*, Paris, L'Harmattan, 1999.

JACCOTTET Philippe, *À partir du mot Russie*, Paris, Fata Morgana, 2003.

JURGENSON Luba, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

MIKHAÏLIK Elena, *Nezakonnaja kometa. Varlam Šalamov: opyt medlennogo čtenija* [La comète illégale. Varlam Chalamov : expérience de lecture lente], NLO, 2018.

NADEAU Maurice, *Grâces leur soient rendues. Mémoires littéraires. Paris 1990*, Paris, Albin Michel, 2011.

VOLKOVA Elena, *Tragičeskij paradoks Varlama Šalamova* [Le paradoxe tragique de Varlam Šalamov], Moskva, Respublika, 1998.

ŽARAVINA Larisa, *Varlam Šalamov v perspektive XXI veka* [Varlam Chalamov dans la perspective du XX<sup>e</sup> siècle], Moskva, Flinta / Nauka, 2016.

ŽARAVINA Larisa, *Èstetika i poëtika prozy Varlama Šalamova* [Esthétique et poétique de la prose de Varlam Chalamov], Moskva Flinta / Nauka, 2017.

### Articles

APANOVIČ Francišek, « Sošestvie v ad (Obraz Troicy v “Kolymskih rasskazah”) » [La descente en enfer (L’image de la Trinité dans les “Récits de la Kolyma”)], *Šalamovskij sbornik* [Recueil chalamovien], vyp. 3, Valerij Esipov (éd.), Vologda, Grifon, 2002, s. 129-143.

BOYM, Svetlana, « “The Banality of Evil”, Mimicry, and the Soviet Subject: Varlam Shalamov and Hannah Arendt », *Slavic Review*, vol. 67, n° 2, été 2008, p. 342-363.

BREWER Michael, « The Representation of Space and time in Camp Literature: “One Day in the Life of Ivan Denisovich” and “Kolyma Tales” », *GESLL*, n° 8, 1995, p. 92-100.

COQUIO Catherine, « La reconstruction de l’auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », in Emmanuel Bouju (dir.), *L’Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 373-387.

CONIO Gérard, « La crise du sujet et l’écriture romanesque de l’histoire, Chalamov contre Soljénitsyne », in Marc Weinstein (dir.), *La Geste russe*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2002.

DARK Oleg, « Mif o proze » [Mythe sur la prose], *Družba narodov*, n° 5-6, Moskva, 1992, s. 221-225.

JURGENSON Luba, « Dvojničestvo v rasskazah Šalamova » [“Le double” dans les récits de Chalamov], in Nora Buhks et Francis Conte (dir.), *Semiotika straha* [Sémiotique de la peur], Paris-Moscou, Sorbonne / Russkij institut « Evropa », 2005, p. 329-336.

JURGENSON Luba, « Voskrešenie dvojnika » [La résurrection du double], Valerij Esipov (éd.), *Šalamovskij sbornik* [Recueil chalamovien], n° 5, Moskva, Common place, 2017, s. 457-468.

KROTOVA Daria, « Priroda v mirovosprijatii V. Šalamova: recepcija klasičeskikh tradicij i poetičeskoe novatorstvo » [La nature dans la perception du monde de V. Chalamov : réception des traditions classiques et innovation poétique], *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Études philologiques. Questions théoriques et pratiques], Tambov, Gramota, vol. 8, n° 62, 2016, s. 21-25.

LOZOWY Éric, « Les Récits de la Kolyma de Varlam Chalamov : une œuvre ouverte », *Revue des études slaves*, vol. 74, n° 2-3, 2002, p. 531-545.

MIKHEEV Mikhaïl, « O “novoj proze” Varlama Šalamova » [Sur la “nouvelle prose” de Varlama Chalamov], *Voprosy literatury* [Questions littéraires], n° 4, 2011, s. 183-214.

NIVAT Georges, « Chalamov et Solženitsyne », *Histoire de la littérature russe*, t. 6, *Le XX<sup>e</sup> siècle. Gels et dégels*, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada (dir.), Paris, Fayard, 1990.

PAVEL Elena, « Varlam Chalamov, témoin des bourreaux du Goulag », *Labyrinthes*, n°12, 2002, p. 49-67.

PODOROGA Valerij, « Derevo mertvyh: Varlam Šalamov i vremja Gulaga. (Opyt otricatel'noj antropologii) » [L'arbre des morts : Varlam Chalamov et le temps du Goulag. Expérience d'anthropologie négative], *NLO*, n°120, juin' 2013, s. 193-224.

SUKHIKH Igor', « “Novaja proza” Varlama Šalamova: teorija i praktika » [La “nouvelle prose” de Varlam Chalamov: théorie et pratique], in Sergueï Solov'ëv (éd.), *Varlam Šalamov v kontekste mirovoj literatury i sovetskoj istorii* [Varlam Chalamov dans le contexte de la littérature mondiale et soviétique], Moskva, Litra, 2013, s. 222-227.

ZAV'JALOV Boris, « Kritičeskaja antropologija Varlama Šalamova » [L'anthropologie critique de Varlam Chalamov], *Materialy XV Vserossijskoj naučnoj konferencii* [Matériel de la XV<sup>e</sup> conférence scientifique], Vologda, Vologodskij Gosudarstvennyj Universitet [Université d'État de Vologda], 2017, s. 196-199.

### Thèses et mémoires

ANTIPOV Anton, *Novellističeskaja priroda "Kolymskih rasskazov" V. T. Šalamova* [La nature novellistique des *Récits de la Kolyma* de V. T. Chalamov], dissertacija, naučnyj rukovoditel' Jurij Šprygov, Magadan, 2006.

BREWER, Michael Meyer, *Varlam Shalamov's "Kolymskie rasskazy": the Problem of Ordering*, master's thesis, doctoral advisor Galina De Roeck, University of Arizona, 1995.

GANUŠAK, Nikolaj, *Tvorčestvo Varlama Šalamova kak hudožestvennaja sistema* [L'œuvre de Varlam Chalamov en tant que système artistique], dissertacija, naučnyj rukovoditel' Jurij Dvorjášin, Tjumen', 2003.

JURGENSON Luba, *L'indicible du réel chez Alexandre Soljenitsyne et Varlam Chalamov*, thèse de doctorat en Études slaves, sous la direction de Jacques Catteau, Paris IV, 2001.

HALLIT-BALABANE Aïda, *L'Écriture du trauma dans les Récits de la Kolyma de Varlam Chalamov*, thèse de doctorat en Psychologie, sous la direction de Paul-Laurent Assoun, Paris VII, 1997.

KLINÉ Laura, *Novaja Proza: Varlam Shalamov's "Kolymskie Rasskazy"* [La Nouvelle prose : les *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov], Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1998.

SOBCHENKO Iryna, *Minimalisme de l'écriture concentrationnaire : les cas de Varlam Chalamov et de Jean Cayrol*, thèse de doctorat en cours, sous la direction de Franca Franchi (Université de Bergame), Nathalie Solomon (Université de Perpignan-Via Domitia), Claire Davison et Catherine Lanone (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), *Loxias*, Doctoriales XIII, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8485>, mis en ligne le 15 septembre 2016, consulté le 08 janvier 2020.

#### Ressources numériques, émission

BONDARENKO, Sergueï, « Ironija v poëtike "Kolymskih rasskazov" Varlama Šalamova » [L'ironie dans la poétique des "Récits de la Kolyma" de Varlam Chalamov], <https://shalamov.ru/research/293/>, art. non daté, consulté le 22 avril 2019.

ESIPOV Valeri (réd.), <https://shalamov.ru/>, site sur l'œuvre et la biographie de Varlam Šalamov, créé en 2007, consulté le 11 mai 2020.

NIVAT Georges, « Au goulag, Varlam Chalamov a vu le visage de la Gorgone », *Le Temps*, n°129, <https://www.letemps.ch/culture/livres-temoignage-goulag-varlam-chalamov-visage-gorgone>, publié le 30 septembre 2000, consulté le 12 décembre 2020.

NIVAT Georges, « Chalamov Varlam (1907-1982) » et « *Récits de la Kolyma*, Varlam Chalamov. Fiche de lecture », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/varlam-chalamov/>, consulté le 18 mai 2019.

NIVAT Georges, « Soljenitsyne / Chalamov. Art et combat » (épisode 2/4), *La Compagnie des auteurs*, France Culture, émission du 08 janvier 2019.

## 1.2. À propos de Jacques Rossi

### Articles

JURGENSON Luba, « Jacques Rossi : les mots du Goulag véhicule de transmission », in Luba Jurgenson, Claudia Pieralli (dir.), *Lo Specchio del Gulag in Francia e in Italia. La ricezione delle repressioni politiche sovietiche tra testimonianze, narrazioni, rappresentazioni culturali (1917-1987)*, Pisa, Pisa University Press, 2019, p. 145-164.

LEIWAND Aleksandra, « L'adieu de Jacques Rossi à l'utopie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, BDIC, n°73, 2004, p. 41-43.

PIKE David W., « David Rousset and Jacques Rossi : Two Important Onlookers on the European Stage of 1936-1937 », *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains*, n°190, 1998, p. 143-146.

RAPETTI Sergio, « Il sistema Gulag : 1918-1991. Jacques Rossi e il suo straordinario "registro della memoria" » [Le système Goulag : 1918-1991. Jacques Rossi et son extraordinaire "registre de la mémoire"], in Gabriele Nissim, Sergio Rapetti, *Storie degli uomini giusti nel Gulag*, Milan, 2004, p. 49-69.

### Ressources numériques, émission

BAISSAT Bernard, PENNETIER Claude (présentation), « Témoin du Goulag », entretien avec Jacques Rossi, émission Passé-Présent, diffusée sur Canal Web, 21 février 2001, <https://www.youtube.com/watch?v=3sgX-rHOvTw>, consulté le 22 mars 2020.

PIVOT Bernard, entretien avec Jacques Rossi, émission Bouillon de Culture, France 2, 22 décembre 2000.

SARDE, Michèle, « Jacques Rossi: An Education in the Gulag », intervention dans le cadre de la conférence internationale « The Soviet Gulag : New Research and New Interpretations », Georgetown University, 25 avril 2013.

« Association des Amis de Jacques Rossi », Marie-Cécile Antonelli (réd.), site consacré à l'auteur, <http://www.jacques-rossi-goulag.org>, consulté le 30 mars 2020.

« Jacques Rossi Memorial Fund for Gulag Research », site consacré aux recherches contemporaines sur l'auteur, Département d'Histoire de l'Université de Georgetown, <https://history.georgetown.edu/gigh/russian-series/rossi-gulag-research-fund/>, consulté le 14 avril 2020.

### ***1.3. À propos de Sergueï Lebedev***

#### Articles

FOURÈS Jean-Marc, « Une cité entre taïga et toundra, *La limite de l'oubli* de Sergueï Lebedev », *Géographie et cultures*, n°91-92, 2014, p. 282-284.

FRANK Susi K., « Ice as a Literary Motif in Soviet Arctic Modernities », in Heidi Hansson, Anka Ryall, (dir.), *Arctic Modernities: The Environmental, the Exotic and the Everyday*, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 16-38.

FRANK Susi K., « Natural Archives as Counter Archives: Gulag Literature from Witness to Postmemory », in Susi K. Frank, Kjetil A. Jakobsen (dir.), *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2019, p. 285-310.

#### Ressources numériques

ASOKAN Ratik, « Sergei Lebedev's "Oblivion" », *Words Without Borders*, <https://www.wordswithoutborders.org/book-review/sergei-lebedevs-oblivion-antonina-w-bouis-ratik-asokan>, mis en ligne en février 2016, consulté le 12 mars 2016.

BÉDARIDA Catherine, « Mythes soviétiques, entretien avec Sergueï Lebedev », *Mouvement*, <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/mythes-sovietiques>, mis en ligne, 2 juin 2016, consulté le 13 avril 2019.

JULIA Aurélie, « URSS : voyage dans l'outre-tombe soviétique », *La Revue des Deux Mondes*, mis en ligne le 20 septembre 2019, consulté le 13 mars 2020.

KAZANDZI Kristina, « Sovetskoe prošloe v "Predele zabvenija" Sergeja Lebedeva : obraz Vtorogo deda i lagernaja pamjat' » [Le passé soviétique dans "La Limite de l'oubli" de Sergueï Lebedev : l'image de l'Autre Grand-Père et la mémoire du camp], Center For Russia and Eastern Europe Research (Geneva), <https://creergeneva.org>, mis en ligne le 5 juillet 2019, consulté le 25 octobre 2019.

KNAUSGAARD Karl Ove, « A Literary Road Trip Into the Heart of Russia », *The New York Times Magazine*, <https://www.nytimes.com/2018/02/14/magazine/a-literary-road-trip-into-the-heart-of-russia.html>, mis en ligne le 14 février 2018, consulté le 20 mars 2019.

PIERALLI Claudia, « Abandonologie », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, Philippe Mesnard (réd.), <http://memories-testimony.com/notice/abandonologie/>, mis en ligne le 23 mai 2016, consulté le 07 février 2020.

SIROTIN Sergueï, « Konec zabvenija Sergeja Lebedeva » [La fin de l'oubli de Sergej Lebedev], *God literatury*, <https://godliteratury.ru/projects/konec-zabveniya>, mis en ligne le 03 juillet 2017, consulté le 04 mai 2018.

WELLER Nina, « Erinnerungslandschaften – Spurensuchen. Die Schatten des Gulag » [Paysages du souvenir – recherche de traces. Les ombres du Goulag], *Erinnerungskulturen* [Cultures de la mémoire], <https://erinnerung.hypotheses.org/910>, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 09 novembre 2018.

## Émissions



FREDRIKSSON Carl Henrik (présentation), « Als unsere Gegenwart begann » [Quand notre passé a commencé], Europäische Literaturtage [Jours de la Littérature européenne], entretien avec les écrivains Elisabeth Åsbrink et Sergueï Lebedev, [https://www.youtube.com/watch?v=7Ciwe\\_HBEhI](https://www.youtube.com/watch?v=7Ciwe_HBEhI), mis en ligne le 10 janvier 2018, consulté le 13 février 2018.

MEDVEDEV Sergueï (présentation), « Pisatel' Sergej Lebedev o knige "Predel zabvenija" » [L'écrivain Sergueï Lebedev à propos de son livre "La Limite de l'oubli"], entretien avec l'auteur, Saharovskij Centr, <https://www.youtube.com/watch?v=edke24AqNtw>, mis en ligne le 5 février 2018, consulté le 13 février 2018.

FANAJLOVA Elena (présentation), « Pamjat', govori » [Parle, mémoire], entretien avec les écrivains Maria Stepanova et Sergueï Lebedev, Radio Svoboda, <https://www.youtube.com/watch?v=QuZN829KH9g&t=28s>, mis en ligne le 15 avril 2018, consulté le 30 avril 2018.

## **2. Sur les camps**

### **2.1. Littérature et « culture » des camps**

#### Monographies

BALDAEV Dantsig / ANSTETT Élisabeth, JURGENSON Luba (dir.), *Gardien de camp, tatouages et dessins du Goulag*, traduit par Luba Jurgenson, Genève, éditions des Syrtes, 2013.

BRUNET Roger, « Géographie du Goulag », *L'Espace Géographique*, n°3, 1981, p. 215-232.

JURGENSON Luba, *Création et Tyrannie. URSS 1917-1991*, Cabris, Éditions Sulliver, 2009.

HELLER Michel, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.

NIVAT Georges, *Sur Soljenitsyne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Slavica », 1974.

NIVAT Georges, *Soljenitsyne*, Paris, Le Seuil, 1980.

NIVAT Georges, « La littérature russe, témoin de l'inhumain », in Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX<sup>e</sup> siècle*, t. 3, Fayard, Paris, 1990.

NIVAT Georges, *Le Phénomène Soljénitsyne*, Paris, Fayard, 2009.

NIVAT Georges, (dir.), *Alexandre Soljenitsyne. Le courage d'écrire*, catalogue de l'exposition, Genève, Éditions des Syrtes, 2011.

NIVAT Georges, AUCOUTURIER, Michel (dir.), *Soljenitsyne*, Paris, Éditions de l'Herne, 2018.

PARRAU Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.

PIRON Geneviève, *Goulag. Le peuple des zeks*, catalogue de l'exposition, Genève / Gollion, Musée d'Ethnographie de Genève / Infolio, 2004.

PODOROGA Valerij, *Vremja posle. Osvencim i Gulag: myslit' absolutnoe Zlo* [Le Temps d'après. Auschwitz et le Goulag : penser le Mal absolu], Moskva, Ripol, 2017.

TODOROV Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

TODOROV Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.

TOKER Leona, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

### Articles

ANSTETT Élisabeth, JURGENSON Luba, « Une histoire graphique du goulag », entretien par Aurélie Julia, *Revue des Deux Mondes*, octobre 2013, p. 78-90.

BECKER Annette, « Exterminations : le corps et les camps », in Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps*, t. 3, *Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 321-339.

GULLOTTA Andrea, « A new perspective for Gulag literature studies: the

Gulag Press », *Studi Slavistici*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 95-111.

GULLOTTA, Andrea, « Gulag Humour: Some Observations on Its History, Evolution, and Contemporary Resonance », in *Punishment as a Crime? Perspectives on Prison Experience in Russian Culture*, Julie Hansen, Andrei Rogachevskii (éd.), Ödeshög, Sweden, Danagårdlitho AB, 2014, p. 89-110.

JURGENSON Luba, « Le corps concentrationnaire : exemple de Chalamov », in Galina Kabakova et Francis Conte (dir.), *Le Corps dans la culture russe et au-delà, Cahiers slaves*, n° 9, 2008, p. 401-407.

OLEINIK Anton, « Un double monstrueux : la culture criminelle en Russie post-soviétique », *Cultures & Conflits*, vol. 2, n°42, « Le crime organisé en Russie : nouvelles approches », été 2001, p. 94-138.

TOKER Leona, « Toward a Poetic of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies », *Poetics Today*, vol. 18, n° 2, été 1997, p. 216.

TOKER Leona, « Les mémoires tardifs du Goulag ou l'amendement de contextes historiques », in Anne-Marie Pailhès (éd.), *Mémoires du Goulag. Déportés politiques européens en URSS*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2004, p. 97-130.

### Ressource numérique

JURGENSON Luba, « La représentation de la limite dans quelques récits des camps », *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/jurgensonRL.html>, 2006, consulté le 10 janvier 2020.

### Films documentaires, émissions, photographies

AYME François (scénario), ROTMAN Patrick (réalisation et scénario), WERTH Nicolas, *Goulag, une histoire soviétique*, Kuiv Productions, Arte France, 2020.

DUFOURG Bernard, D'OIRON Thibaut, *Les Français du Goulag*, série documentaire en trois épisodes, Transparences Productions, France 3, 1994.

GOLDOVSKAJA Marina, *Vlast' soloveckaja. Svidetel'stva i dokumenty* [Le pouvoir de Solovki. Témoignages et documents], documentaire, URSS, Mosfilm Studios, 1988.

KIZNY Tomasz, *Goulag*, Paris, Solar, 2003.

PIVOT, Bernard (présentation), entretien avec Alexandre Soljénitsyne, *Apostrophe*, émission du 11 avril 1975, images d'archive INA, <https://www.youtube.com/watch?v=p9-fZfsijdc>, consulté le 18 août 2019.

PIVOT, Bernard (présentation), entretien avec Alexandre Soljénitsyne (Vermont), *Apostrophe*, émission du 09 décembre 1983, Images d'archive INA, <https://madelen.ina.fr/programme/alexandre-soljenitsyne-0>, consulté le 18 août 2019.

PROŠKIN Aleksandr, *Holodnoe leto pjat'desjat tret'ego* [L'été froid de l'année 1953], Mosfilm, 1988.

## 2.2. *Sur le témoignage*

### Monographies

ALTOUNIAN Janine, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.

BERNARD-NOURAUD Paul, JURGENSON Luba (dir.), *Témoigner par l'image*, Paris, Pétra, collection « Usages de la mémoire », 2015.

COQUIO Coquio (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Albin Michel, 1999.

DORNIER Carole et DULONG Renaud (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

DULONG Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, Paris, 1998.

KEGLE Christiane (dir.), *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, avec la collaboration de Richard Godin et la participation de Claudie Gagné, Karine Fortin et Émilie Martz Kuhn, postface de Raymond Lemieux, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2007.

MESNARD Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.

MESNARD Philippe, *Primo Levi. Le Passage d'un témoin*, Paris, Pluriel, 2011.

MESNARD Philippe (dir.), *La Littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Lucie Éditions, collection

« Poétiques comparatistes », 2017.

WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

### Articles

CAYROL Jean, « Témoignage et littérature », *Esprit*, n° 21, avril 1953, p. 573-578.

COQUIO Catherine, « Les bourreaux en héritage : réflexions sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* de Jonathan Littel », in Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (éd.), *Des témoins aux héritiers : l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Pétra, 2012, p 337-368.

DAYAN-ROSENMAN Anny, « Entendre le témoin », *Mots*, n° 56, Anne Croll et Annette Wiewiorka (dir.), « La Shoah : silence... et voix », septembre 1998, p. 5-14.

MESNARD Philippe, « La représentation des bourreaux », *Vacarme*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 64-65.

### Ressources numériques

JABLONKA Ivan, « L'historien comme écrivain et comme témoin », *Vox Poetica*, entretien par Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intJablonka.html>, mis en ligne le 16 mai 2014, consulté le 05 décembre 2019.

## **2.3. Sur la mémoire**

### Monographies

ASSMANN Jan, « Communicative and Cultural Memory », in Astrid Erll et Angsar Nünning (dir.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010, p. 109-118.

ALLOA Emmanuel, BAYARD Pierre, PHAY Soko (ed.), « Figurations of Postmemory », *Journal of Literature and Trauma Studies*, University of Nebraska Press,

vol. 4, n°1-2, 2015.

BECHTEL Delphine, JURGENSON Luba (dir.), *Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS*, Paris, Kimé, 2016.

– « La mémoire du Goulag dans les musées régionaux de Russie », Cédric Pernet, p. 39-56.

– « Construire la mémoire de la Kolyma », Ivan Panikarov, p. 75-86.

– « Les lieux cachés de la Grande Terreur », Nicolas Werth, p. 89-105.

– « La victime et le bourreau en quête d'un héros historique : le paradigme muséal des expositions sur la Terreur et le Goulag en Russie », Irina Flige, p. 127-149.

BROSSAT Alain, COMBE Sonia, MOUKHINE Leonid (dir.), *Ozerlag, 1937-1964. Le Système du goulag : traces perdues, mémoires réveillées d'un camp sibérien*, Paris, Autrement, collection « Mémoires », 1991.

COQUIO Catherine (éd.), *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, Éditions L'Atalante, 2003.

COQUIO Catherine, *Le Mal en vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

HALBAWHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, PUF, 1925.

NIVAT Georges (dir.), *Les Sites de la mémoire russe*, t. 1, *Géographie de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2007.

NIVAT Georges (dir.), *Les Sites de la mémoire russe*, t. 2, *Histoires et mythes de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2019.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire* [1984-1992], Paris, Gallimard, 2001.

SCHAMA Simon, *Landscape and Memory*, New York, Vintage, 1996.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire* [1995], Paris, Arléa-Poche, 2015.

TRAVERSO Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille*, Paris, La Découverte, 2011.

### Articles

ASSMANN Jan, « Globalization, universalism, and the erosion of cultural memory », in Aleida Assmann, Sebastian Conrad (éd.), *Memory in a Global Age*.

*Discourses, Practices and Trajectories*, Palgrave Macmillan Memory Studies, New York, 2010, p. 121-137.

COQUIO Catherine, « La mémoire des “camps” en Europe : surdité et chassés croisés », *Hermès*, vol. 3, n° 52, 2008, p. 119-126.

COQUIO, Catherine, « “L’intimité du camp”. Littérature, politique, astrologie », *Lignes*, vol. 2, n° 2, 2000, p. 47-70.

COQUIO Catherine, « La littérature selon Lazare », in Pierre Bayard (dir.), *Écrire l’extrême. La littérature et l’art face aux crimes de masse*, Europe, n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 16-33.

FERRETTI Maria, « La mémoire refoulée. La Russie devant son passé stalinien », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 50, n° 6, 1995, p. 1237-1257.

FERRETTI Maria, « La mémoire impossible », *Cahiers du monde russe*, n° 58, vol. 1-2, janvier-juin 2017, p. 203-240.

GENSBURGER Sarah, « Réflexions sur l’institutionnalisation récente des *memory studies* », *Revue de Synthèse*, Springer Verlag, vol. 132-VI, n° 3, 2011, p. 1-23.

JURGENSON Luba, « L’œil comme outil de l’incertitude », *Revue des Deux Mondes*, « Spécial Russie », mars 2005, p. 141-147.

JURGENSON Luba, « Paysages du désastre », *Revue des Deux Mondes*, « Les espaces de la Russie », octobre 2010, p. 123-134.

NANCY Jean-Luc, « La représentation interdite », in Jean-Luc Nancy (dir.), *L’Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

NIVAT Georges, « Éclats de mémoire », in *Le Courrier des pays de l’Est*, 2008, vol. 3, n° 1067, p. 8-12.

TCHOUÏKINA Sofia, « Les musées d’histoire et de la littérature soviétique face à la perestroïka », *Revue d’études comparatives Est-Ouest*, vol. 3, n° 42, 2011, p. 89-114.

TCHOUÏKINA Sofia, « Kak rasskazat’ o GULAGE jazykom istoričeskoj vystavki: “Pravo perezpiski” v moskovskom “Memoriale” » [Comment parler du Goulag dans la langue des expositions historiques : “Le droit de correspondance” au Memorial de Moscou], *Laboratorium*, 2015, vol. 7, n° 1, p. 158–183.

WINTER Jay, « The Generation of memory : Reflections on the memory boom in contemporary historical studies », *GHI Bulletin*, n° 27, 2000, p. 69-92.

## Thèse

MORENKOVA Elena, *Mémoire et politique : les représentations du passé soviétique en Russie*, Thèse en Science politique, sous la direction de Jacques Chevallier, Université Paris II Panthéon-Assas, juin 2014.

## Revue

MESNARD Philippe (éd.), *Mémoires en jeu*, éditions Kimé, en particulier :  
– n° 1, « Soljenitsyne / Chalamov : deux visions du Goulag », septembre 2016, p. 49-92.  
– n° 3, « Tourisme mémoriel : la face sombre de la terre ? », mai 2017, p. 43-101.  
– n° 5, « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine », décembre 2017, p. 41-100.  
– n° 7, « La mémoire se fond-elle dans le paysage ? », été-automne 2018, p. 41-121.

## Ressources numériques

COUEILLE Clotilde, « Mémoire culturelle », *Encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire*, Philippe Mesnard (dir.), <http://memories-testimony.com/notice/memoire-culturelle/>, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 13 mai 2020.

Memorial, Association de défense des Droits de l'Homme, <http://www.memo.ru>, consulté le 24 mai 2020.

Fondation Sakharov (témoignages sur les camps), <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=list>, consulté le 24 mai 2020.

Musée virtuel du Goulag, organisation Al't-Soft, <http://www.gulagmuseum.org/start.do>, consulté le 24 mai 2020.



Projet « Gulag Online », coordonné par Štěpán Černoušek (Gulag.cz Association), <http://www.gulag.online/?locale=ru>, lancé en 2009, consulté le 24 mai 2020.

Projet « Archives sonores – Mémoires européennes du Goulag », coordonné par Alain Blum, Marta Craveri et Valérie Nivelon, <http://museum.gulagmemories.eu>, lancé en 2011, consulté le 13 avril 2020.

## 2.4. *Sur la postmémoire*

### Monographies

AARONS Victoria, BERGER L. Alan (dir.), *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Lexington Books, 2016.

CARUTH Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, 1996.

EPSTEIN Helen, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, London, Penguin Books, 1979.

ETKIND Alexander, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

FELMAN Shoshana, LAUB Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York / London, Routledge, 1992.

HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia, Columbia University Press, 2012.

JILOVSKY Esther, *Remembering the Holocaust: Generations, Witnessing and Place*, London / New York, Bloomsbury Academic, 2015.

JILOVSKY Esther, SILVERSTEIN Jordana, SLUCKI David (dir.), *In the Shadows of Memory. The Holocaust and the Third Generation*, Elstree / Portland, Vallentine Mitchell & Co, 2015.

LACAPRA Dominick, *History and memory after Auschwitz*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1998.

LUCKHURST Roger, *The Trauma Question*, London / New York, Routledge, 2008.

SCHAUMANN Caroline, *Memory Matters: Generational Responses to Germany's Nazi Past in Recent Women's Literature*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2008.

SONTAG Susan, *On Photography*, New York, Rosetta Books, 1978.

### Articles

ALPHEN VAN Ernst, « Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory », *Poetics Today*, Duke University Press, vol. 27, n° 2, Summer 2006, p. 486-487.

DELAGE Agnès, GAULTIER Maud, « Le concept de trauma. De la théorie littéraire à la trauma-culture globale. Relectures du genre du "testimonio" en Amérique Latine (2000-2015) », *Archives ouvertes*, <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01455858/document>, 2015.

DUNLOP Rosemary, ROWLAND-KLEIN Dani, « The Transmission of Trauma across Generations: identification with parental trauma in children of Holocaust survivors », *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 32, n° 3, 1998, p. 358-369.

ESTAY STANGE Verónica, « Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire »,

*Esprit*, « Hantés par la mémoire », octobre 2017, p. 62-72.

JILOVSKY Esther, « Recreating Postmemory? Children of Holocaust Survivors and the Journey to Auschwitz », *Colloquy: Text, Theory, Critique*, n° 15, Monash University, 2008, p. 145-162.

SCHAUMANN Caroline, « Tanja Dücker's *Himmelskörper*: A Third-Generation World War II Narrative », Paul Michael Lützeler, Stephan K. Schindler (dir.), *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*, n° 4, 2005, p. 259-280.

WEISSMAN Gary, « Against Generational Thinking in Holocaust Studies », in Victoria Aarons (dir.), *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Lexington Books, 2016, p. 159-184.

## Ressources numériques

O'DONOGHUE Samuel, « Postmemory as Trauma? Some Theoretical Problems and Their Consequences for Contemporary Literary Criticism », *Politika*, <https://www.politika.io/en/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary>, 1<sup>er</sup> mai 2019, consulté le 22 avril 2020.

### **3. Littérature générale, poétique, linguistique**

#### Monographies

AMOSSY Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BOUVERESSE Jacques, *Le Mythe de l'intériorité*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

BRUNEL Pierre, PICHOS Claude, ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 2000.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* [1942], Paris, Gallimard, 2003.

CHEVREL Yves, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 2016.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

DECHÊNE Antoine, DELVILLE Michel (éd.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LIKHATCHOV Dmitri, *Poétique historique de la littérature russe : X<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, traduit du russe, préfacé et annoté par Françoise Lesourd, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Slavica », 1988.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

MORETTI Franco, *L'Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

NIVAT Georges, *Russie-Europe : la fin du schisme. Études littéraires et politiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Slavica », 1993.

NIVAT Georges, *Vivre en Russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Slavica », 2007.

NIVAT Georges, *Les Trois Âges russes*, Paris, Fayard, 2015.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman [1956]*, Paris, Gallimard, 1987.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

### Articles

CAMUS Albert, « L'Avenir de la tragédie », in *Théâtre, récits, nouvelles* d'Albert Camus, textes établis et annotés par Roger Quillot, préface de Jean Grenier, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1962.

COHN Dorrit, « Narrative Monologue : Definition of a Fictional Style », *Comparative Literature*, 18, 1966, p. 37-112.

COLDEFY-FAUCARD Anne, « Géographie du Mythe », *Revue des Deux Mondes*, « Les espaces de la Russie », octobre 2005, p. 146-156.

HELLER Leonid, « Le mirage du vrai. Remarques sur la littérature

factographique en Russie », in Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), *Communications (le Parti pris du document)*, n°71, Paris, EHESS/Seuil, octobre 2001, p. 143-178.

JURGENSON Luba, « La littérature factographique. Propagande et débats sur le statut de l'œuvre d'art en URSS à la fin des années 1920 », in Luba Jurgenson et Philippe Mesnard (dir.), *Témoigner – entre histoire et mémoire*, n°111, « Art & propagande : jeux interdits », décembre 2011, p. 35-48.

#### **4. Histoire de l'Union Soviétique et du stalinisme**

##### Monographies

APPLEBAUM Anne, *Gulag: A History*, New York, Anchor Books edition, 2004.

APPLEBAUM Anne, *Gulag Voices: An Anthology*, New Haven, Yale University Press, 2000.

CADIOT Juliette, ELIE Marc, *Histoire du Goulag*, Paris, La Découverte, 2017.

COURTOIS Stéphane (dir.), *Le Livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Paris, Robert Laffont, 1997.

CŒURÉ Sophie, *La grande lueur à l'Est : les Français et l'Union Soviétique, 1917-1939*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

CŒURÉ Sophie, MAZUY, Rachel (dir.), *Cousu de fil rouge. Voyages des intellectuels français en Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

CONQUEST Robert, *Kolyma, The Arctic Death camps*, Londres, McMillan, 1978.

DAVID-FOX Michael (éd.), *The Soviet Gulag: Evidence, Interpretation, and Comparison*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2016.

DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, Paris, La Découverte, 2009.

FIGES Orlando, *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*, London, Picador, 2008. FITZPATRICK Sheila, *Stalinism : new directions*, London, Routledge, 2000.

FURET François, *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy / Robert Laffont, 1995.

HELLER Michel, *La Machine et les rouages*, Paris, Gallimard, 1985.

HOBBSAWM Éric, *L'Âge des extrêmes. Le court XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles / Paris, Complexe, 1999.

KHLEVNIUK Oleg, GORLICKIJ Joram, *Holodnyj mir. Stalin i zaveršenie stalinskoj diktatury* [Le monde froid. Staline et l'achèvement de la dictature stalinienne], Moskva, Rosspen, 2011.

LEWIN, Moshe, *Le Siècle soviétique*, Paris, Fayard / Le Monde diplomatique, 2003. MAZUY Rachel, *Croire plutôt que voir ? Voyages en Russie soviétique, 1919-1939*, Paris, Odile Jacob, 2002.

MIRONENKO Sergueï, WERTH Nicolas, (réd.), *Istorija stalinskogo Gulaga v semi tomah* [Histoire du Goulag stalinien en 7 volumes], Moskva, Rosspen, 2004.

MOULLEC Gaël, WERTH Nicolas, *Rapports secrets soviétiques. La société russe dans les documents confidentiels*, Paris, Gallimard, 1995.

PAILHES, Anne-Marie (dir.), *Mémoires du Goulag : déportés politiques européens en U.R.S.S.*, Paris, Université Paris X, Manuscrit Université, 2004.

ROUSSET David, BERNARD Théo, ROSENTHAL Gérard, *Pour la vérité sur les camps concentrationnaires*, London, Ramsay, 1990.

WERTH, Nicolas, *La Terreur et le désarroi : Staline et son système*, Paris, Tempus, 2007. WERTH, Nicolas, *La Route de la Kolyma. Voyage sur les traces du goulag*, Paris, Belin, 2012.

WERTH, Nicolas, *L'Île aux cannibales : 1933, une déportation-abandon en Sibérie*, Paris, Perrin, 2008.

WERTH Nicolas, JURGENSON Luba, *Le Goulag : témoignages et archives*, Paris, Robert Laffont, 2017.

### Articles

BARENBERG Alan, « Forced Labor in Nazi Germany and the Stalinist Soviet Union », in David Eltis (ed.), *The Cambridge World History of Slavery*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 610-632.

BEYRAU Dietrich, « Camp Worlds and Forced Labor: A Comparison of the National Socialist and Soviet Camp Systems », in Michael David-Fox (éd.), *The Soviet Gulag: Evidence, Interpretation, and Comparison*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2016, p. 224-249.

HELLER Michel, « Pamjat' : de l'histoire en contrebande », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 23, n°3-4, 1982, p. 371-390.

MAIER Charles, « Mémoire chaude, mémoire froide. Mémoire du fascisme, mémoire du communisme », *Le Débat*, n°122, 2002, p. 109-117.

WERTH Nicolas, entrée « Goulag », *Dictionnaire historique et géopolitique du XX<sup>e</sup> siècle*, La Découverte, 2002.

WERTH Nicolas, BLUM, Alain (dir.), « La Grande Terreur des années 1937-1938. Un profond renouveau historiographique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 107, 2010, p. 3-19.

## 5. Philosophie

### Monographies

ADORNO Theodor, « Critique de la culture et société » [1951], in *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.

APPELFELD Aharon, *L'Héritage nu*, traduit de l'anglais par Michel Gribinski, Paris, L'Olivier, 2006.

ARENDT Hannah, *La Condition de l'homme moderne* [1958], traduit de l'anglais par Georges Fradier, préface de Paul Ricoeur, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* [1963], traduit de l'anglais par Anne Guérin, édition revue par Martine Leibovici, Paris, Gallimard, 1991.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire* [1896], présentation par Denis Forest, Paris, Gallimard Flammarion, 2016.

BERGSON Henri, *L'Intuition philosophique* [1911], Paris, PUF, 2011.

BOUVERESSE Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

BROSSAT Alain, *L'Épreuve du désastre. Le XX<sup>e</sup> siècle et les camps*, Albin Michel, 1996.

FREUD Sigmund, *Mémoire, souvenirs, oublis* [1910], traduit de l'allemand par Yves Le Lay et Samuel Jankélévitch, préface de Jean Maisondieu, Paris, Payot, 2017.

FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie* [1917], traduit de l'allemand par Aline Oudoul, préface de Laurie Laufer, Paris, Payot, 2011.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, 2013. NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain* [1878], traduit de l'allemand par Henri Albert, introduction de Angèle Kremer-Marietti, Paris, Poche, 1995.

RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

### Article

CAMUS Albert, « Ni victimes ni bourreaux » [1946], in *Actuelles I. Écrits politiques, (Chroniques 1944-1948)*, Paris, Gallimard, 1950.

## **6. Sociologie, anthropologie, géographie culturelle**

### Monographies

ANSTETT Élisabeth, JURGENSON Luba (dir.), *Le Goulag en héritage. Pour une anthropologie de la trace*, Paris, Pétra, 2009.

BÉRARD Ewa, JURGENSON Luba, *Une histoire sans traces ? Le patrimoine matériel russe et la culture mémorielle actuelle*, Paris, Pétra, collection « Usages de la mémoire », 2017.

– « Comment rendre visible l'effacement des traces », Philippe Mesnard, p. 111-130.



– « Conserver l'héritage des systèmes répressifs : la mémoire des camps du Goulag », Luba Jurgenson, p. 131-154.

BLUM Alain, *Naître, vivre et mourir en URSS*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Payot et Rivages, 2004.

BLUM Alain, CRAVERI Marta, NIVELON Valérie (dir.), *Déportés en URSS. Récits d'Européens au goulag*, Paris, Éditions Autrement, collection « Mémoire / Histoire », 2012.

COSGROVE Denis E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, London / Sydney, Croom Helm, 1984

COSGROVE Denis, DANIELS Stephen (dir.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

GESSAT-ANSTETT Élisabeth, *Une Atlantide russe. Anthropologie de la mémoire en Russie post-soviétique*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2007.

RIGOULOT Pierre, *Des Français au goulag (1917-1984)*, avec la collaboration de Geoffroi Crunelle, Paris, Fayard, 1984.

RIGOULOT Pierre, *Les Paupières lourdes. Les Français face au goulag, aveuglements et indignations*, préface de Jean-François Revel, Éditions Universitaires, 1991.

WYLIE John, *Landscape*, London / New York, Routledge, 2007.

### Articles

ANSTETT Élisabeth, « La longue vie des fosses communes : enjeux symboliques et sociaux du traitement des restes humains du Goulag en Russie postsoviétique », in Élisabeth Anstett et Jean-Marc Dreyfus (dir.), *Cadavres impensables, cadavres impensés. Approches méthodologiques du traitement des corps dans les violences de masse et les génocides*, Paris, Pétra, 2013, p. 119-132.

LOWENTHAL David, « Past Time, Present Place: Landscape and Memory », *The Geographical Review*, vol. 65, n° 1, January 1975.

ZEMSKOV Viktor, « GULAG (istoriko-sociologičeskij aspekt) » [GULAG (aspect historico-social)], *Sociologičeskie issledovanija* [Études sociologiques], n° 6,

1991, s. 10-27.

### Ressources numériques

ANSTETT Élisabeth, « Mémoire des répressions politiques en Russie postsoviétique. Le cas du Goulag », Réseau de recherche « Violence de masse et Résistance », Institut d'études politiques de Paris, <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/memoire-des-repressions-politiques-en-russie-postsovietique-le-cas-du-goulag>, mis en ligne le 17 juillet 2011, consulté le 03 janvier 2020.

LEVADA Jurij, Centre de sociologie et données statistiques : <https://www.levada.ru/>, consulté le 24 mai 2020.

## **7. Mythologie, religion, conte russe**

AENEAS Bastian, BRUNEL Pierre, *Sisyphé*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004. BATAILLE Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1986.

BOTTÉRO Jean, *L'Épopée de Gilgamesh : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, traduit de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro, Paris, Gallimard, 1992.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane* [1965], Paris, Gallimard, 1988.

GRUEL-APERT Lisa, *Le Monde mythologique russe*, Paris, Imago, 2014.

JÜNGER Friedrich Georg, *Les Titans et les dieux. Mythes grecs* [1943], traduit de l'allemand par et présenté par François Poncet, avec la collaboration d'Alain de Benoist, Krisis, 2013.

MELETINSKI Evgueni, *L'Étude structurale et typologique du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

PARIZET Sylvie (dir.), *Mythe et littérature*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Lucie Éditions, collection « Poétiques comparatistes », 2008.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

PROPP Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux* [1946], traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

## Table des matières

Introduction .....	1
1. Lebedev, héritier de Chalamov .....	6
2. Contexte : la mémoire lacunaire du Goulag en Russie.....	9
3. État de l'art, méthodologie, état de la critique, annonce du plan.....	20
PARTIE I. PLACE DE L'HÉRITIÉR, PLACE DU TÉMOIN.....	36
Chapitre I. Qui prend la parole ?.....	37
1. Le narrateur postmémoriel de Lebedev.....	37
2. Ce que signifie « témoigner » .....	50
3. Figures du témoin et de l'héritier .....	75
Chapitre II. La recherche d'une nouvelle langue .....	91
1. Un langage qui se dérobe .....	91
2. La dimension graphique du témoignage .....	102
PARTIE II. VARIATIONS SUR L'EXPÉRIENCE DE LA SOUFFRANCE .....	124
Chapitre I. Représentations du corps dans les témoignages et le récit postmémoriel .....	125
1. L'obsession du corps souffrant .....	125
2. Le « corps-mémoire » .....	139
Chapitre II. Face à la souffrance, des réponses littéraires .....	155
1. L'humour nécessaire ou sacrilège.....	156
2. Le récit postmémoriel : un récit de l'angoisse .....	173
Chapitre III. Regard vers l'extérieur, regard vers l'intérieur .....	185
1. Les descriptions dans le récit testimonial.....	185
2. L'introspection du récit postmémoriel.....	199
Chapitre IV. « Je » face à autrui .....	206
1. L'autre comme être faible : empathie et compassion.....	206
2. L'autre comme danger : monstres du camp, monstres hérités .....	217
3. L'animal comme présence et comme symbole.....	222
PARTIE III. DES CATABASES LITTÉRAIRES .....	242
Chapitre I. Espaces réels, espaces mythiques .....	243
1. Le camp comme autre monde .....	243

2. Enfer : descente et remontée .....	255
3. Résurgences du mythe.....	272
4. Deux figures pour parler du camp : Sisyphe et Gilgamesh.....	283
Chapitre II. Le « retour » dans le Grand Nord.....	297
1. Le voyage de l'héritier .....	297
2. Une nature contaminée par le camp .....	309
3. Glace et pierre : la nature comme archive.....	319
Conclusion .....	338
Annexes .....	348
Annexe 1. ....	348
Annexe 3. ....	351
Annexe 4. ....	352
Annexe 5. ....	354
Annexe 6. ....	359
Annexe 7. ....	367
Index .....	373
Bibliographie .....	377



Julie GERBER

ÉCRITURES DU GOULAG :  
DU TÉMOIGNAGE À L'EXPÉRIENCE CONTEMPORAINE  
(Varlam Chalamov, Jacques Rossi, Sergueï Lebedev)

Résumé

Ce travail met en relation un roman de fiction postmémoriel, *La Limite de l'oubli* de Sergueï Lebedev (2011), avec deux témoignages sur le Goulag : les *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov (1978) et *Qu'elle était belle, cette utopie !* (2000) de Jacques Rossi. Sergueï Lebedev se considère comme l'« héritier » d'une mémoire transmise par les témoignages littéraires. Cette transmission n'est pas linéaire et unilatérale, mais fait l'objet d'une négociation pour celui qui en hérite, à travers sa réception et ses projections. L'enjeu est de mettre en lumière le processus dynamique par lequel une nouvelle œuvre réinterprète les œuvres du passé et reconstruit l'expérience relatée par les témoins avec les outils littéraires de son époque. La thèse se constitue de trois grandes parties divisées en deux ou quatre chapitres. La première partie définit la place de l'héritier et celle du témoin. Elle soulève les difficultés liées au langage pour restituer ou reconstituer l'expérience concentrationnaire, et s'intéresse aux stratégies mises en oeuvre pour les dépasser, comme le recours au dessin et à la photographie. La deuxième partie porte sur l'expérience de la souffrance dans les récits testimoniaux et mémoriels. Elle met en évidence les représentations du corps souffrant, les rapports entre corps et mémoire et l'angoisse métaphysique générée chez le narrateur contemporain par le « souvenir » de la violence extrême. La troisième partie considère ces textes en tant que catabases littéraires. La récupération postmémorielle du *topos* de l'enfer et d'autres références mythologiques est analysée. La nature sibérienne, décor infernal, apparaît à la fois comme lieu d'oppression et lieu de mémoire.

**Mots-clés :** Goulag – Postmémoire – Témoignage – Corps – Nature – Mythe.

Resume

This work links a postmemorial fictional novel, *Oblivion* by Sergei Lebedev (2011), with two literary testimonies related to the Gulag: *Kolyma Tales* by Varlam Shalamov (1978) and *Fragments of lives* (2000) by Jacques Rossi. Sergei Lebedev considers himself as the “heir” of a memory transmitted by these literary testimonies. This transmission is not linear and one-sided, but is negotiated by the one who inherits it, through its reception and its projections into the past. The challenge is to shed light on a dynamic process by which a new work reinterprets works from the past and reconstructs the experience as recounted by witnesses using the literary tools of the time. This thesis consists of three main sections divided into two or four chapters. The first section identifies the role of the heir and that of the witness and raises the language-related difficulties of telling or reconstructing the concentration camp experience. It also investigates the strategies employed to overcome them, such as the use of drawing and photography. The second part addresses the experience of suffering in testimonial and memorial texts. It analyzes the representations of the suffering body, the relationship between the body and memory, and the contemporary narrator's metaphysical angst caused by his “remembering” of extreme violence. The third part considers these texts as literary katabasis, through the *topos* of hell and other mythological references. The final part examines the representations of Siberian nature as both a place of oppression and a place of memory.

**Keywords:** Gulag – Postmemory – Memory – Testimony – Body – Nature – Myth