

LE MENDIANT OU LA MORT DE ZAND

Grand Théâtre

du 9 au 29 novembre 2007

du mercredi au samedi 20h30, mardi 19h30, dimanche 15h30 – relâche lundi

texte **Iouri Olecha**

mise en scène **Bernard Sobel**

en collaboration avec **Michèle Raoul-Davis**

texte français **Luba Jurgenson**

montage **Mikhaïl Levitine**

décor **Lucio Fanti**

costumes et maquillage **Mina Ly**

son **Bernard Vallery**

lumière **Alain Poisson**

assistante mise en scène **Mirabelle Rousseau**

assistante décor **Clémence Kazémi**

Le texte est paru aux éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne 1990.

Le spectacle est créé au Théâtre National de Strasbourg le 12 octobre 2007.

production Compagnie Bernard Sobel, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre National de la Colline, Théâtre de Gennevilliers – Centre dramatique national
avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.

remerciements au Théâtre National de Chaillot.

Les décors et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS.

service pédagogique **Armelle Stépien** 01 44 62 52 10 a.stepien@colline.fr

Anne Boisson 01 44 62 52 69 a.boisson@colline.fr

Gaëlle Collot 01 44 62 52 53 g.collot@colline.fr

SOMMAIRE

Dossier pédagogique établi par Michèle Raoul-Davis

I. IOURI OLECHA : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1) Mon temps, *par Iouri Olecha* p. 4
- 2) Chronologie p. 4

II. L'HOMME NOIR, *par Iouri Olecha* p. 5

III. À PROPOS DE **La Mort de Zand**, *par Kazimiera Ingdahl*

- Introduction p. 7
- Portrait de l'artiste p. 7
- De l'impressionnisme au réalisme socialiste p. 9

IV. OLECHA PAR LUI-MÊME, *fragments de Iouri Olecha*

- 1) Le mendiant, l'artiste, à l'époque de la construction du socialisme p. 15
- 2) La révolte de l'homme ancien contre l'homme nouveau p. 16
- 3) Sur l'écriture fragmentaire et l'inachèvement : le dédoublement p. 17
- 4) De la persistance du « vieil homme » : un thème constant chez Olecha p. 19
- 5) Matériaux pour l'écriture d'une pièce : inventaire thématique p. 19
- 6) Les sentiments de l'artiste p. 20
- 7) Olecha, représentant exemplaire de l'intelligentsia russe p. 21
- 8) Autoportrait p. 21
- 9) Impuissance p. 22
- 10) Le vieux et le jeune Olecha : le double, le miroir p. 23
- 11) Le génie réduit à l'impuissance p. 23
- 12) Défense du fragment p. 24
- 13) Olecha conclut p. 24

V. LES AQUARELLES DE IOURI OLECHA , <i>par Georges Nivat</i>	p. 25
VI. AUTOMUTILATION DE L'ARTISTE SOVIÉTIQUE , <i>par Georges Nivat</i> <i>Centre d'étude de la vie politique de l'université libre de Bruxelles</i>	p. 33
VII. « QU'ON ME DONNE LE DROIT AU DÉSESPOIR » , <i>par Vitali Chentalinsky</i>	p. 34

ANNEXES DOCUMENTAIRES

1. Lettre au Théâtre Académique d'Art de Moscou , <i>par Iouri Olecha</i>	p. 36
2. Le Mendiant ou la Mort de Zand , <i>extraits</i>	p. 36
a) Acte 1	
- 1. <i>L'anniversaire de Zand</i>	
- 2. <i>La chambre du vieillard</i> , scène 2	
b) Acte 2	
- 8. <i>Le cabinet du docteur Gourfinkel</i>	
c) Acte 3	
- 12. <i>Rencontre avec l'homme noir</i>	
3. L'argent , <i>par Karl Marx</i>	p. 39
4. Le forage des profondeurs , <i>par Victor Chklovski</i>	p. 42

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE DU SPECTACLE	p. 49
---	-------

I. IOURI OLECHA : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1) Mon temps

Iouri Olecha, extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006, p. 269-270.

Aujourd'hui, 30 juillet 1955, je commence à écrire l'histoire de mon temps.

Quand a-t-il commencé, mon temps ? Si je suis né en 1899, cela signifie qu'à ce moment il y avait la guerre entre les Anglais et les Boers ; en Russie, le Théâtre d'Art était déjà fondé. Tchekhov était au zénith de sa gloire, Nicolas venait d'être couronné tsar... Que se passait-il dans le domaine de la technique ? De toute évidence on n'avait pas encore la mine qui peut faire sauter subitement un cuirassé sans qu'il soit besoin de s'en approcher. Cette mine a été connue plus tard, pendant la guerre russo-japonaise. C'est au même moment qu'on a connu la mitrailleuse utilisée pour la première fois par les Japonais.

Donc, mon temps a commencé approximativement au moment où sont apparues la mine et la mitrailleuse. La destruction des cuirassés au cours d'une bataille navale, leurs silhouettes noires, inclinées sur le flanc, qui envoient dans l'espace de la nuit les rayons des projecteurs, voilà ce qui est collé dans le coin de la première page ou presque de ma vie. Tsoushima, Chemulpo, tels sont les mots qui bercent mon enfance.

La mine semblait une invention horrible, la pire chose susceptible d'être imaginée par un cerveau voué au mal, une émanation du démon.

La mine Whitehead.

Quelqu'un prononce ces mots au-dessus de mon oreille, un libre, peut-être... Elle glisse sur l'eau, la mine, pénètre de façon inconditionnelle, im-

pitoyable, et, au milieu de la nuit bleue, le cuirassé s'effondre sur le flanc, envoyant un rayon blanc qui évoque une supplication.

Voici le début de l'histoire de mon temps. Pour moi, il s'appelle pour l'instant Moukden, Laoyan, il s'appelle « Et papa, on ne le prendra pas à la guerre ? » [...]

2) Chronologie

1899 Naît à Elisavtgrad (origine polonaise).

1916 Premiers poèmes, publiés dans le *Bulletin d'Odessa*.

1917-1921 Travaille à la Iougrosta (agence de presse intégrée à l'agence Tass en 1935). Aux débuts de la NEP, travaille à Moscou dans le département d'information du *Sifflet* (organe de presse du syndicat des cheminots) ; écrit un feuilleton signé « Le Burin », en écrira plus de 500.

1922 Part pour Kharkov, écrit de courtes pièces et de la prose.

1924 Achève *Les Trois Gros*, conte pour enfants.

1927 Parution de *L'Envie*, roman qui peint la tragédie des générations et rend l'auteur célèbre.

Années 30 Écrit nouvelles, scénarii et pièces de théâtre (adaptation des *Trois Gros*, *La Liste des bienfaits* d'après *L'Envie*, *La Conspiration des sentiments*, toutes jouées au Théâtre d'Art de Moscou). Pour le cinéma, rédige divers scénarii dont *Le Jeune Homme sévère* en 1934, présenté à la Maison des écrivains de Moscou et adapté par Room à l'écran en 1936 : interdit à sa sortie (en raison de son pessimisme philosophique à l'encontre des idéaux communistes).

5 mai 1930 A entamé son journal ; suivent des années d'essais, des fragments naissent, les cahiers ne sont pas achevés. Olecha connaît pauvreté et déchéance.

1950-1960 Construit le plan d'un nouveau livre partant de son journal

(édition posthume sous le titre *Pas de jour sans une ligne* chez Sovetskaja Rossija en 1965 ; édition complète, établie par V. Goudkova, paru en français sous le titre *Le Livre des adieux*, traduction M. Gourg, Éditions du Rocher, 2006).

1960 Meurt à Moscou.

II. L'HOMME NOIR

J'ai l'impression d'être devenu idiot. Eh quoi, c'est sclérose, sans doute ! Pourtant mes idées créatrices sur ma future pièce sont en ordre. Mon abêtissement réside dans le fait que depuis longtemps déjà il ne me vient plus à l'esprit aucune idée d'ordre élevé ou sortant de l'ordinaire. Mais m'en est-il seulement jamais venu ? Comparée au torrent d'idées d'un Hegel ou d'un Freud, ma pensée vole au niveau d'une conversation dans le métro sur le thème « comment dois-je faire pour aller à tel ou tel endroit ? » et guère plus haut.

Il me faut écrire le récit d'une âme jetée dans le monde, jetée dans l'horreur et qui réclame l'optimisme ; il me faut écrire le récit de moi-même : en commençant encore une fois par mon premier jour au gymnase.

Iouri Olecha

Extrait de *Pas un jour sans une ligne*,
Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995, p. 61-62.

Je travaille à une pièce dans laquelle je veux réfléchir à la question de la création.

Le héros central de la pièce est l'écrivain Zand.

Il veut écrire une œuvre conséquente sur la construction de la société nouvelle, sur le prolétariat, sur l'homme nouveau, sur la vie de ce monde neuf. Il rêve de devenir l'écrivain de la classe montante.

L'écrivain Zand affirme que, pour devenir un écrivain en accord avec son époque, il est nécessaire de rejeter un certain nombre de thèmes. Ces thèmes qui, si intéressants soient-ils, sont inutiles pour notre époque. Plus que simplement inutiles, ils sont pernicious et réactionnaires, ne serait-ce que parce qu'ils sont pessimistes. Ils découragent le lecteur occupé

à la construction du monde nouveau. De tels thèmes doivent être rayés du carnet de notes de l'écrivain.

Mais biffer un thème, est-ce la solution ? Quittera-t-il la conscience ? Chassé du carnet de notes, il maintiendra l'esprit sous son joug et l'empêchera de créer. Refoulé, il restera tapi et finira par sortir en rampant sur le papier.

Si l'écrivain Zand se consacre à un nouveau thème important, fort, positif et « radieux », de toute façon, ça ne change rien – le lézard noir pointera sa queue puante ou sa tête empoisonnée dans sa nouvelle œuvre de création.

Que faire ? Comment détruire un tel thème ? Comment tuer le thème lézard... vous savez que les morceaux coupés d'un lézard repoussent. Ces thèmes sont nombreux, c'est tout un nid de lézards venimeux. Le thème du meurtre, par exemple, s'est emparé de Zand. Il veut tuer un certain homme. Il rêve qu'il le tue (pourquoi il veut le tuer est une question particulière à traiter dans la pièce). Comment Zand peut-il consacrer toute la puissance de son esprit à une œuvre de création dans laquelle notre vie nouvelle brillerait toute entière avec éclat alors que son esprit est empoisonné par la pensée de la mort, du déclin ?

Et alors il rencontre l'Homme Noir. Cet homme est une certaine sorte de graphologue, un chiromancien (un cynique, un charlatan et un empoisonneur).

C'est un homme dont l'idéologie est une parodie de Freud, Spengler et Bergson. Il sera peint comme une caricature du penseur européen de l'époque capitaliste déclinante, comme une parodie de ceux qui à notre

époque écrivent sur l'échec du progrès et la destruction de l'homme asservi à la machine, sur le déclin.

La pièce traite du combat de Zand avec l'Homme Noir, le combat de l'idée de mort dans le travail de création avec l'idée de la recréation du monde à travers l'art.

Iouri Olecha, Fragment de *The Complete plays*,
edited and translated by Michael Green et Jérôme Katsell.
Ann Arbor : Ardis Publishers, 1983.
Traduit de l'anglais par Michèle Raoul-Davis.

III. À PROPOS DE LA MORT DE ZAND

Kazimiera Ingdahl, extraits de *Un cimetière de thèmes, Genèse de trois œuvres clés de Iouri Olecha*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1994, traduit de l'anglais par Michèle Raoul-Davis.

Introduction

[...] Les œuvres de Iouri Olecha, on l'a souvent remarqué, constituent un tout, unique et cohérent. Des thèmes et des motifs se retrouvent, de *L'Envie* jusque dans ses dernières œuvres, et ce roman constitue une clé importante pour la compréhension de l'œuvre entière. Trois œuvres marquent les trois étapes majeures de sa biographie littéraire, depuis l'impressionnisme de *L'Envie* (1927), en passant par l'autobiographique *Noyau de cerise* (1929), jusqu'au réalisme socialiste d'*Un jeune homme sévère* (1934). Dans la nouvelle comme dans le scénario, il y a des échos du premier roman, tandis que dans *Un jeune homme sévère*, les problèmes esthétiques de *L'Envie* réapparaissent sous une forme inversée, conforme aux exigences utilitaristes de l'époque. [...]

Portrait de l'artiste

[...] « *La première chose qui sautait aux yeux était la casquette enfoncée jusqu'à la moitié des oreilles dont les lobes se retroussaient vers le haut. Cette manière de porter son couvre-chef conférait à l'homme un aspect pitoyable et honteux. La casquette, destinée à la saison d'été, était taillée dans de la grosse toile de couleur claire, mais à force d'être portée par toutes les saisons de l'année, elle avait foncé, s'était couverte de traînées et avait acquis une difformité de contours bien proche de l'aspect comique et boursoufflé des toques de cuisinier. L'homme était gros, mais, visiblement, de taille médiocre. Toute sa corpulence était concentrée dans son buste que ses deux bras joints dessous son ventre paraissaient retenir contre lui.*

Il gardait la tête rentrée dans les épaules, et il ne pouvait la tenir autrement, car ses épaules grasses s'étaient affaissées sur sa nuque, en sorte que sa tête s'était courbée et paraissait privée de cou, tandis que ses yeux étaient condamnés une fois pour toutes à regarder par en dessous.¹ »

Olecha situe lui-même cette description dans une tradition narrative réaliste. C'est significatif dans ce contexte, car ce fragment illustre ses tentatives pour opérer une transition vers une prose nouvelle, épique, naturaliste et psychologique. Il ne développe cependant pas cette forme de narration et son impressionnisme évolue au contraire vers le réalisme socialiste.

Olecha donne une description semblable mais plus crûment naturaliste du mendiant dans l'autoportrait fictionné de l'article « Le thème de l'intelligent » (1930) :

« Maintenant la façon dont je me représente mon avenir est très claire. Voilà, je me tiens comme un pauvre mendiant sur les marches d'une pharmacie, entre deux portes, les épaules tombantes, le menton sur la poitrine, gras, un homme sale qui danse les pieds nus sur des marches de bois, au milieu des échardes et des billets de tramway poinçonnés, la main posée sur le ventre et la casquette honteusement visée au milieu des oreilles. Voilà, tout ça se situe dans la région de ce qu'on appelle la littérature.² »

On ne sait pas avec certitude laquelle de ces « natures-mortes humaines » Olecha avait l'intention d'intégrer à ses *Leçons d'observation*. Il est évident

1. Iouri Olecha, « Dans le monde », extrait de *Nouvelles et Récits*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995, p. 87.

2. Les passages en italique sans indications sont inédits en français et ont été traduits « à livre ouvert » oralement par François Clavier.

cependant que *Le Vagabond* et *Le Mendiant* renvoient à deux portraits de l'artiste diamétralement opposés mais pourtant reliés sémantiquement. Le « vagabond » qu'il décrit dans *Le Noyau de cerise* (et dans *Leçons d'observation*) représente l'esthète, le collectionneur impressionniste et insatiable d'impressions sensorielles, errant à travers le « pays invisible ». Le « mendiant », lui, est réduit à un corps en vie, une forme corporelle amorphe se défaisant ou une statue pétrifiée (voir plus bas).

Qu'Olecha veuille intégrer ces portraits incompatibles de l'artiste à *Leçons d'observation* n'est pas aussi surprenant qu'il peut le paraître à première vue. L'histoire devait évidemment prendre la forme d'un testament artistique, rôle assumé en fait par *Le Noyau de cerise*. Les fragments conservés indiquent, après tout, que *Leçons d'observation* devait traiter des tentatives ratées de l'auteur pour unir l'art et la vie. À la fin des années 20, cependant, Olecha était obsédé par le thème du mendiant, comme on peut le voir non seulement d'après le projet de roman *Le Mendiant*, conçu dès 1928, mais aussi dans ses écrits de journaliste.

Le Mendiant devait introduire un élément autobiographique extrêmement personnel dans *Leçons d'observation* et aussi mettre en évidence l'universalité du portrait de l'artiste. L'image du mendiant, bien sûr, est liée à l'hypostase romantique classique de l'artiste. Elle est aussi chargée de connotations christiques et d'une matière évidemment inspirée par la peinture religieuse. Olecha lui-même cherche l'origine de l'image dans le souvenir du *lubki* de son enfance ; et la peinture d'icône est une autre source possible d'inspiration :

« L'image du mendiant me trouble depuis l'enfance. Peut-être ai-je été marqué par quelque gravure populaire, je ne me souviens pas. La terre aride, le soleil, un paysage désert, un personnage en «laptis» – sorte de Dmitri Donskoï – tend la main vers un mendiant à genoux. Des mots m'ont marqué : guenilles, percepneur. Et quelqu'un a pris certain percepneur en pitié. Guérison.³ »

Quand Olecha raconte une rencontre avec un vrai mendiant dans « Dans le monde », il l'associe à la fois à une statue et une icône de saint :

« Je me promenais, un jour de cet hiver, sur la perspective Nevski. Un mendiant se tenait à genoux en haut d'un escalier qui conduisait à un magasin en sous-sol, brillamment éclairé.

Je n'ai pas vu le mendiant tout de suite. Ma main a passé à hauteur de ses lèvres, comme si j'avais voulu qu'il la saisisse pour l'embrasser. Il se tenait à genoux, le torse très droit, noir, immobile comme une statue. Du coin de l'œil, en passant, j'ai pris sa silhouette pour celle d'un lion de pierre et j'ai pensé : « Mais où est le deuxième lion ? » Je me suis retourné : c'était un mendiant.

Il attendait, le visage relevé, visage dont les traits, tirés par l'obscurité, s'ordonnaient en quelque chose qui rappelait le tableau noir d'une icône. J'ai pris peur.⁴ »

Ainsi le portrait de l'artiste est symboliquement polysémique, il consiste en différentes strates sémantiques dans lesquelles les images de mendiant venues de la fiction, de la peinture, de la réalité et de l'autobiographie fusionnent en une étroite synthèse. Le « mendiant » combine de façon dramatique le héros tragique et le grotesque, c'est l'image la plus adéquate de la réalité à la fois absurde et cruelle de l'époque. Nous ne pouvons maintenant faire plus longtemps de différence entre l'autobiographie et la fiction, entre l'auteur et son héros.

3. Iouri Olecha, « Dans le monde », extrait de *Nouvelles et Récits*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995, p. 84-85. Allusion à l'histoire de Zachée, Luc, XIX, 2-9, l'histoire d'un homme riche mais petit et pécheur. Mais c'est chez lui que Jésus choisit de loger à Jéricho. Zachée donne la moitié de ses biens et sauve son âme.

4. Iouri Olecha, « Dans le monde », extrait de *Nouvelles et Récits*, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1995, p. 85.

DE L'IMPRESSIONNISME AU RÉALISME SOCIALISTE

Le thème de l' « Homme noir »

Comme il ressort de ce qui a été analysé dans les chapitres précédents, Olecha est complètement dominé par sa perception sensorielle de la réalité, et cela ne lui a pas seulement causé des problèmes esthétiques mais aussi idéologiques. Le résultat de ce type de vision – un kaléidoscope d'illuminations impressionnistes décrites dans un langage suggestif – Olecha l'appelle « connaissance inutile » du monde. Dans une variante du *Noyau de cerise*, le narrateur se demande si son esthétique de l'image, et avec elle l'art en général, ont le droit d'exister dans une société rationnelle en construction, dans laquelle toutes les activités doivent remplir des fonctions utilitaires. Il parle alors de l'essence de l'art et du rôle et de la mission de l'artiste dans des termes nietzschéens, une façon de voir qui traduit de façon ambiguë le système de valeurs de la nouvelle époque :

« Si les mots existent pour que les gens puissent se comprendre et qu'une société puisse se constituer, alors pourquoi existe-t-il des signes tels que «chêne» ou «pré qui verdit» – des formes qui surgissent en moi seulement ? Avec de tels signes, avec qui puis-je créer des liens ? On ne peut pas créer une société sur la base de relations avec des formes comprises par une seule personne particulière. Qu'est-ce que c'est qu'une société de surhommes ? une société de maniaques. Ce repliement sur soi, c'est le chemin du monde invisible. »

Olecha se rend compte lui-même que son originalité et sa force en tant qu'artiste résident dans sa contemplation phénoménologique des choses, dans sa capacité à emprisonner dans une image l'écoulement continu du temps – la durée de Bergson. La mémoire – dans laquelle le passé continue de vivre dans le présent – est aussi une source inépuisable de sa création artistique.

En même temps, cependant, Olecha veut se libérer du pouvoir de ses sens et faire éclater l'intemporalité du moment perçu pour participer avec son art à la construction de la société communiste. À de nombreuses occasions il a exprimé son désir le plus profond de devenir le « Schiller » de la classe nouvelle, celui qui écrirait une œuvre importante fondée sur le contexte historique et qui « bouleverserait le prolétariat de la même façon que le drame de Schiller (*Cabale et Amour*) avait bouleversé la bourgeoisie ». Significatif alors son article de 1932, « La nécessité de reconstruire est claire pour moi », dans lequel d'un côté il défend son esthétique avec une référence à la remarque de George Sand sur le rôle fondamental de la mémoire dans la création artistique, et d'un autre côté il se déclare prêt à changer et à contribuer à la construction du « Magnitostroi (bâtiment de fer) de la littérature ».

L'optimisme révolutionnaire d'Olecha constitue pareillement une antithèse à sa conception profondément pessimiste du rôle de l'art et de l'*intelligentsia* dans le nouvel état. Dans « Le thème de l'intelligent », il parle explicitement de l'incapacité du prolétariat à comprendre l'art dans le vrai sens du mot et de l'écart infranchissable entre le travailleur et l'écrivain :

« Mon regard sur la situation de l'intelligentsia est extrêmement morose. Il faut dire une fois pour toutes ce qui va suivre : le prolétariat n'a absolument pas besoin de ce que nous appelons l'intellectualité, au sens de la capacité d'atteindre des hauteurs de goût et de compréhension de l'art, des nuances de la pensée, des allusions, des connivences de l'esprit. Ça, le prolétariat n'en a absolument pas besoin. Il n'a rien de commun avec ce que nous appelons notre finesse. Tout ça, pour le prolétariat, c'est quelque chose de seigneurial. Si on dit au prolétaire : « Tolstoï est un grand artiste », c'est de la conversation de seigneur avec un prolétaire. On péroré au sujet des brigades d'écrivains, des interventions d'écrivains pendant la pause pour le déjeuner à midi dans les

usines. Je ne sais pas à quoi peut servir à un travailleur d'écouter des extraits de romans après le déjeuner. C'est quoi ce siècle d'or ? Cela s'appelle « alliance des écrivains avec les organisations sociales ouvrières de masse. » (...) Personne dans les usines n'a besoin d'intervention d'écrivain et d'analyses psychologiques pendant les pauses déjeuner. Mais chercher un nom à donner à de nouvelles villes, de nouvelles rues, de nouvelles places, se prononcer au sujet des plans de reconstruction de ces villes du point de vue des rêves, de l'imagination, c'est à ça que peuvent servir les écrivains. »

La dualité d'Olecha se reflète dans la tentative de Fedia pour unir l'art et la vie, comme le décrit son monologue dans *Leçons d'observation*. D'un côté, il se définit indirectement lui-même comme un « esthète » et un « observateur » qui vit dans un monde clos d'impressions sensorielles subtiles. D'un autre côté, il insiste sur le fait que, même si cette vision rejette le monde, elle peut remplir un rôle important dans la société. Quand il explique sa perception esthétique à ses lecteurs, c'est dans la croyance qu'il peut les libérer d'une vision conventionnelle « petite-bourgeoise » des choses et élargir leurs horizons pour embrasser non seulement la dimension sociale ou politique de la réalité mais aussi bien sa dimension esthétique.

Dans *Leçons d'observation*, le contenu utilitaire de la « doctrine de l'art » est miné par l'idée de « l'amour de l'art pour l'art » exprimée implicitement dans le texte. C'est probablement cette absence frappante de convergence esthétique – en effet, l'histoire est en réalité un « catalogue d'images » qui pourraient être interprétées comme une parodie de littérature socialement engagée – qui persuada Olecha d'abandonner le concept de *Leçon d'observation* et d'écrire à la place *Le Noyau de cerise*. Son double but se manifeste sous une forme moins abrupte que dans *Leçon*

d'observation et est caché dans la structure hybride du texte. La thèse qui dans le monologue de Fedia affirme la valeur autonome et la pertinence contemporaine du mode de vision impressionniste s'oppose dans l'histoire avec l'antithèse avancée par Babel qui l'écarte comme « délire idéologique ». La synthèse, comme nous l'avons dit ci-dessus, se réalise dans la rationalisation et la « socialisation » de l'acte de création par Olecha.

Beaucoup d'écrivains dans les années 1920 et 1930 ont été confrontés à la question de comment écrire dans une société en pleine transformation révolutionnaire exigeant de l'art un engagement idéologique actif. Ils réagirent de différentes façons à ces injonctions. Pasternak, par exemple, se mit à écrire de la prose. Babel devint complètement muet après plusieurs essais infructueux pour s'adapter. Quant à Olecha, il choisit d'essayer de résoudre le problème au moyen du nouveau genre de l'autobiographie artistique. *Le Noyau de cerise*, alors, marque la transition. En même temps, cependant, Olecha essaye (en vain) de peindre sous forme fictionnelle le dilemme de l'artiste des temps nouveaux. On peut le voir dans la pièce *La Liste des bienfaits* (1931), et le projet dramatique inachevé aux divers titres prophétiques *La Mort de Zand* et *l'Homme noir*, auquel Olecha travailla en 1929-1933, ainsi qu'à la nouvelle, elle aussi inachevée, *Le Mendiant* cité ci-dessus. Dans ces œuvres, il abandonne la perception esthétique pour le problème de l'artiste, à présent éclairé à partie d'un point de vue psychologique différent. Le thème commun qui sous-tend tous ces textes est celui de la collision tragique entre le héros et l'histoire. Dans des notes et des déclarations d'Olecha datant de ces mêmes années, l'art est en même temps décrit comme une force destructrice qui anéantit l'artiste qui n'a pas rempli sa mission. Il revient ainsi au point de départ de son œuvre – le thème du destin dans *L'Envie*.

Le Noyau de cerise et *Leçons d'observation* peuvent être lus comme des dialogues entre différentes voix à l'intérieur d'Olecha lui-même, et leurs héros peuvent être interprétés comme ses doubles, différentes projections de son moi artistique. Ainsi que je l'ai signalé plus haut, cette proximité frisant l'identification entre l'auteur et son héros peut être observée dès *L'Envie* (particulièrement ses variantes). Les essais littéraires mentionnés plus haut sont plus ou moins ouvertement autobiographiques par nature. Dans ces essais, Olecha peint le déchirement intérieur que provoque le surgissement chez l'artiste de l'aspiration ambivalente pour dépouiller sa peau et se transformer en poète du prolétariat. Toutes ces tentatives pour abandonner la forme esthétique au profit d'un contenu idéologique actuel et faire de l'art un miroir de la vie de la collectivité, cependant, étaient vouées à finir par l'échec et la ruine du héros.

Le déchirement intérieur de l'actrice Lelia (elle est l'Hamlet des temps nouveaux) se reflète dans la liste des crimes et bonnes actions de la Révolution qu'elle a dressée dans *Une liste des bienfaits*. Elle voyage en France pour travailler en paix et échapper aux contrôles imposés par les porte-parole de la société. Elle ne veut plus vivre dans son propre pays devenu une utopie futuriste dans laquelle on discute de la réalité seulement au temps futur, jamais au présent. La voici condamnée. Selon Olecha lui-même, le sujet du drame est « l'Europe de l'esprit », mais l'expression est évidemment un euphémisme pour « la liberté de l'esprit artistique » symbolisée par la France qui, dans sa conscience, s'identifie avec l'esthétique des sensations.

La confrontation de Lelia avec la France, cependant, est un choc profondément décevant, et elle décide de rentrer chez elle. Pour exprimer publiquement son aversion du capitalisme et sa solidarité avec le prolétariat,

elle participe à une manifestation de travailleurs au cours de laquelle elle est assassinée par un émigré russe.

D'après de nombreuses variantes publiées, le destin de l'artiste devait être dépeint d'une façon plus élaborée dans la pièce *L'Homme noir/ La Mort de Zand*.

Dans celle intitulée *L'Homme noir*, l'écrivain Zand travaille à un drame sur un crime passionnel (donc le même thème que celui qu'Olecha avait développé dans les précédentes variantes de *L'Envie*). Pour ancrer les événements dans la nouvelle réalité, il rend visite à un ouvrier qui a été convaincu de tentative de meurtre sur la personne du premier mari de sa femme. La rencontre de l'écrivain et de l'ouvrier alcoolique intellectuellement limité, cependant, n'aboutit qu'à une conversation vide. Le mobile de la tentative de meurtre s'avère être un instinct trivial et primitif, sans la moindre complexité psychologique.

Zand cependant – en partie sous l'emprise du crime de Raskolnikov – est fasciné par de tels meurtres en tant qu'ils sont l'expression d'un état psychique ou d'une position philosophique particuliers. Il se demande comment et où ce pouvoir se manifeste : est-il présent seulement chez les génies, ou bien le meurtre commis par de tels individus extraordinaires est-il plutôt une marque de faiblesse ? Il conclut finalement que cette capacité est caractéristique de gens ordinaires, dont l'ouvrier qui veut assassiner un homme pour l'amour d'une femme est une illustration exemplaire. La conclusion de Zand est bien sûr correcte. Il est évidemment sous l'emprise des idées de Nietzsche sur le surhomme, mais en même temps il essaye de s'en libérer et de les remplacer par la notion de puissance innée du prolétariat.

Les difficultés de Zand (et d'Olecha) à écrire sont ainsi liées à ses tentatives infructueuses pour composer une œuvre dans l'esprit du cinquième Plan, c'est-à-dire, pour abandonner le langage et la structure comme outils esthétiques, en fait pour abandonner l'art lui-même. Ce que confirme le graphologue Brzhozovskii, que Zand affronte au domicile de l'ouvrier et de sa femme dans la scène finale du fragment. Brzhozovskii examine les lignes de la main de Zand et déclare que la chose la plus importante en art est la forme. En même temps, il révèle que Zand a « la main d'un meurtrier et d'un génie ».

Dans une note, Olecha déclare que le thème de l'œuvre est « *la lutte de Zand avec l'Homme noir, la lutte des idées de mort dans la création avec les idées de récréation du monde par le moyen de la création artistique.* » L'écrivain Zand, écrit Olecha, est obsédé par le thème de la mort, car il veut tuer quelqu'un lui-même. La pensée de la mort l'empêche de se consacrer à un thème optimiste qui refléterait la construction de la société communiste. Le graphologue incarnant l'Homme noir est décrit par Olecha comme un « cynique », un « charlatan », un « empoisonneur » dont l'idéologie parodie l'enseignement de Sigmund Freud, Oswald Spengler et Bergson.

Ici Olecha offre une autre variante de son thème du double. L'Homme noir renvoie à deux contextes littéraires significatifs. L'un est le poème de Serge Essenine qui porte le même titre, écrit l'année même de son suicide, l'autre est le *Mozart et Salieri* de Pouchkine. Cette image symbolique, alors, révèle un large contexte culturel qui inclut la notion d'inconscient de Freud, en particulier l'idée que les hommes sont mus par leurs seuls instincts et fondamentalement immuables, la théorie de Spengler sur l'évolution cyclique des différentes cultures et sa prédiction de l'écroulement imminent de la civilisation européenne, et la conception bergson-

nienne de l'intuition et sa philosophie de l'écoulement du temps, la *durée*. C'est cet héritage cumulé qui a laissé sa marque sur la conscience de Zand et divise son Moi « noir ». Dès lors, il doit détruire son double, qui est synonyme de mort, car il se dresse sur le chemin de sa transformation en apologiste de la société nouvelle (il faut noter que celui que le travailleur essaye de tuer n'est autre que le graphologue). Ce n'est pas une coïncidence si Olecha choisit de parodier Freud, Spengler et Bergson dans *L'Homme noir*, car le nouvel état rejetait ces penseurs en tant que représentants de l'idéalisme et du déterminisme bourgeois, en désaccord avec une utopie futuriste fondée sur une refonte complète de l'individu et de la société.

Olecha développe le thème du double dans une autre variante de la pièce titrée *La Mort de Zand*, qui en raison de sa forte charge satirique ne fut pas publiée avant 1985. Ici, l'alter ego de l'écrivain Zand, Fedor Mitskevitch, souscrit ouvertement à la philosophie de l'Homme noir. Il fait écho à Freud quand il déclare que l'individu ne peut jamais changer radicalement en dépit du progrès de l'évolution technique, parce que la nature humaine est immuable. Les hommes ne sont pas gouvernés seulement par la raison mais tout autant par des instincts animaux inconscients, parmi lesquels le plus fort est l'instinct sexuel. Le mariage de Zand illustre la conception de Fedor quant à l'influence cruciale du sexe sur l'individu. Zand est marié à Macha, une relation qui se nourrit plus d'affinité physiologique que d'intimité émotionnelle. Quand il découvre que Macha a un amant avec lequel elle s'unira plus tard, il a une dépression nerveuse. Avant de partir en campagne pour « liquider l'arriération mentale », il se sent obligé de rendre visite à Macha, mais seulement pour satisfaire son instinct sexuel. C'est nécessaire, dit Zand, pour « travailler » et être « en bonne santé ».

Dans un esprit authentiquement romantique, Fedor conclut un pacte avec Zand, selon lequel il assumera le rôle du moi secret de Zand, de son « inconscient », et agira dans les cas où Zand doit soumettre ses désirs « physiologiques » au contrôle de sa raison. La mission de Fedor est de venger Zand en assassinant son rival, l'amant de Macha (la réactivation du thème romantique du double est ici soulignée non seulement par le nom de Fedor qui bien sûr rappelle surtout Dostoïevski, mais aussi Adam Mickiewicz).

Fedor, cependant, ne fonctionne pas seulement en tant qu'« inconscient » de l'âge rationnel, il est aussi décrit comme « Diogène moderne ». Zand, qui préside une « commission de purge », l'a licencié de son travail pour « comportement asocial », c'est-à-dire, pour son « génie », comme le fait sarcastiquement remarquer un des personnages. Quand Fedor choisit le rôle d'un « mendiant » et trouve refuge jour et nuit à la porte d'une pharmacie de Moscou, il se place lui-même en dehors des normes utilitaristes de la société, à l'image du philosophe grec. Comme Diogène, il se permet démystification et remarques idéologiquement provocatrices en soulignant les paradoxes de la réalité soviétique et en ironisant sur l'absurdité que représente le fait de rejeter l'héritage philosophique du passé. Ce n'est pas une coïncidence s'il défend la philosophie de Kant, en particulier son éthique, qu'il oppose à l'absence de norme de l'état socialiste.

Dans une note du fragment *L'Homme noir*, Olecha déclare :

« Je suis convaincu que de ma plume ne peut sortir une œuvre réactionnaire. Parce que ma dialectique est faite pour ceux qui reconstruisent le monde. »

Ainsi Olecha disait qu'il était convaincu que la pièce sur Zand lui servirait de catharsis pour sortir de sa crise créative et permettre à l'artiste prolé-

tarien de triompher de « l'esthète ». La forme la plus adéquate pour peindre le combat entre ces deux Moi artistiques antithétiques était bien sûr la forme dramatique. Le choix par Olecha de ce genre semble même être une nécessité psychologique, car c'était là qu'il pouvait mettre en scène son conflit intime et fictionner ses voix personnelles contradictoires.

Dans des variantes du drame examinées plus haut, on est frappé par la façon dont les intentions d'Olecha d'écrire une œuvre sur la métamorphose d'un artiste en communiste conscient est constamment contrecarrée par l'explosivité foncière de la polysémie caméléonesque de forme et de contenu inhérente à son matériau esthétique. Il est incapable d'écrire le combat de Zand avec son double. La confrontation verbale de Zand avec Brzhozovskii sur laquelle s'achève *L'Homme noir* est schématique et dénuée de tension dramatique. Dans *La Mort de Zand*, il n'y a pas de dialogue dialectique entre Zand et Fedor Mitskevitch. En d'autres termes, Olecha est incapable de fournir à Zand des arguments idéologiquement convainquants pour défendre sa voie vers la transformation. Ce sont les voix de Brzhozovskii et de Fedor qui sont polémiqement frappantes et artistiquement vraies.

Les doubles de Zand, Brzhozovskii et Fedor Mitskevitch, représentent le monde idéal qui est à la source de l'esthétique de la perception d'Olecha, fondée sur le rôle décisif de l'inconscient et de l'intuition tels que formulés par Freud et Bergson. La double présence de Spengler et de Nietzsche signale la dimension tragique de ces deux hypostases et montre comment l'image qu'Olecha a de l'artiste a été modifiée, affinée et inspirée par son expérience de la révolution. L'image de Diogène est l'étape finale dans cette évolution depuis l'observateur et poète (Kavalero) jusqu'au philosophe qui débat de questions existentielles. Bien que Fedor soit présenté

comme un mendiant et un excentrique, son portrait n'a rien de grotesque et son destin tragique occupe le premier plan.

Le combat de Zand avec l'« homme noir » est le combat d'Olecha avec sa propre fiction et le pouvoir créateur inépuisable de son imagination. Olecha ne contrôle pas le flot de mots qui le domine et le conduit vers des thèmes et dans des labyrinthes d'images complètement insoupçonnés. Sa trahison de sa fiction lui coûte cher. Elle se venge en le forçant à obéir à ses propres lois et à suivre ses visions propres loin de ses plans et de ses intentions à lui, car le texte vit une vie indépendamment de son auteur. Comme il le dit dans un commentaire de *l'Homme noir* :

« Si l'écrivain Zand veut s'emparer d'un thème «radieux», nouveau, grand, vivant, positif, d'une façon ou d'une autre, ça ne fait pas de différence – ce noir thème lézard ressortira dans l'œuvre nouvelle de Zand avec une queue puante et une tête empoisonnée. »

Dans « Le thème de l'intelligent », il admet la haine et l'impuissance qu'il ressent quand il est confronté aux exigences de la fiction :

« Je hais la littérature par toutes les fibres de mon âme. Et c'est consciemment que je recours à cette expression – fibres – de manière à rendre trivial tout ce qui peut être en relation avec la littérature. Elle se venge, elle rejaillit de l'ombre de ma plume, elle dépasse du moindre « vous », elle veut même crier à n'importe qui que ce « vous » est pareil à un coup de poing ou comme le sourcil levé au-dessus de l'œil d'un chat. Elle va plus loin encore, elle me précède pour signer... »

À l'issue de ce combat émerge la notion de l'art comme tyran, démon même, exigeant une totale obéissance. Olecha écrit dans ses notes :

« Je ne serai plus écrivain. De toute évidence, dans mon corps vivait un artiste de génie que je n'ai pas pu soumettre à ma force vitale. C'est ma tragédie et, pour tout dire, elle m'a fait vivre une vie horrible qui a fait de moi un pauvre et un ivrogne. Et maintenant je suis très fermement décidé à cesser toutes mes tentatives de lutte avec cette partie inconnue à moitié muette et informe de génie qui a pris place dans mon âme. Effectivement il m'est inconnu. Qui est-il ? Peut-être un musicien, peut-être un sculpteur, peut-être un acteur, peut-être un réformateur de la société, quelqu'un d'extrêmement exigeant, intolérant, anguleux comme une statue brisée. »

Les tentatives obstinées d'Olecha pour décrire l'avancée de la société communiste le conduit à la stérilité artistique. Dans ses notes il parle de son combat à sa table de travail et d'une compulsion à écrire inversement proportionnelle aux résultats :

« Je me suis mis à ma table sur laquelle il y avait un paquet de feuilles. J'ai pris une feuille, j'ai écrit une ou deux lignes que j'ai tout de suite rayées. Puis j'ai recommencé le même commencement avec quelques petits changements et à nouveau j'ai tout rayé, et pas seulement rayé, j'ai presque fait comme un dessin. Les lignes étaient si joliment rayées qu'elles semblaient vivantes, recouvertes par une grille. [...]

Ma capacité de travail était absolument énorme. J'aurais pu rester assis derrière ma table pendant douze heures, projetant des pages dans tous les coins. Et ça aurait pu durer plusieurs mois au cours desquels il m'aurait semblé que je travaillais sur une pièce ou sur un récit. Et soudain est arrivée cette fatigue mortelle. Un matin est arrivé où je me suis senti saisi par l'angoisse à la seule pensée qu'il fallait que je m'assoie à ma table. Tout ce que j'ai écrit est resté sur la table, ouvert, sinistre, comme les propriétés d'un indien mourant de la peste. »

Il y a une signification symbolique dans ces images de l'écrivain qui constamment « emprisonne » les phrases vivantes qu'il a engendrées et celle du texte comme monstre mort. Des images naturalistes semblables, saturées de métaphores de prisons, de maladie et de mort, commencent alors à devenir récurrentes dans des contextes différents conduisant à l'impasse créative d'Olecha. Dans « La nécessité de restructuration est claire pour moi », il décrit les thèmes « bourgeois » inutiles comme des « corps individualistes pourrissants » enterrés dans un « cimetière de thèmes ». Dans « L'écrivain à son manuscrit. En marchant dans le jardin » (1933), il explique la paralysie artistique des dernières années comme le résultat de la puissance destructrice « cannibale » de sa propre imagination :

« *Je ne peux pas continuer et d'autant moins achever ce qui a été commencé parce qu'un seul thème va en nourrir un autre, parce que j'ai le cancer de l'imagination. Voilà ce qui se passe pour moi : j'ai réfléchi, j'ai bien médité un thème, il est encore vivant, ses cellules respirent encore, il est prêt à grandir, à se développer... et tout d'un coup commence à s'insinuer un nouveau dessin, et les nouvelles cellules mangent les vieilles et je ne peux pas, moi, faire grandir le corps et j'ai parfaitement conscience que j'ai dit des choses pendant deux ans et que je n'ai rien publié.* »

IV. IOURI OLECHA PAR LUI-MÊME (fragments)

1) Le mendiant, l'artiste, à l'époque de la construction du socialisme

Extraits du *Discours prononcé par Iouri Olecha devant le Ier congrès des écrivains soviétiques en 1934*, paru dans *Nouvelles et récits*, traduit du russe et annoté par Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.

[...] Il y a six ans, j'ai écrit un roman : *L'Envie*. Les teintes, les couleurs, les images, les comparaisons, les métaphores et les déductions de Kavaleroï m'appartenaient. Et c'étaient les couleurs les plus fraîches, les couleurs les plus vives que je voyais. Nombre d'entre elles me venaient de l'enfance, avaient été tirées du recoin le plus intime de ma mémoire, du tiroir des observations inimitables.

En tant qu'artiste, j'avais montré dans Kavaleroï la force la plus pure, la force de la première œuvre, la force du récit des premières impressions. Et on a dit alors que Kavaleroï était un être trivial et une nullité. Sachant que Kavaleroï tenait beaucoup de ma propre personne, j'ai pris sur moi cette accusation de trivialité et d'insignifiance, et elle m'a bouleversé.

Je n'y ai pas cru et j'ai fait le mort. Je n'ai pas cru qu'un homme doué de fraîcheur d'observation, doué du talent de voir le monde à sa propre manière pût être un être trivial et une nullité. Je me suis dit : « Par conséquent tout ce talent, tout ce savoir qui n'appartient qu'à toi, tout ce que tu considères comme une force, n'est qu'insignifiance et trivialité. » Était-ce bien exact ? J'avais envie de croire que les camarades qui me critiquaient (c'étaient des critiques communistes) avaient raison, et j'ai fini par les croire. Je me suis mis à penser que ce qui me paraissait un trésor n'était en réalité qu'indigence.

Ainsi est née en moi l'idée du mendiant. Je me suis imaginé en mendiant. Je me suis imaginé une vie très difficile, très affligeante : la vie d'un homme auquel on a tout pris. L'imagination de l'artiste est venue à mon secours, et sous son souffle l'idée toute nue d'inutilité sociale s'est métamorphosée en projet, et j'ai décidé d'écrire une histoire qui parlerait du mendiant.

J'étais jeune, je possédais une enfance et une adolescence. À présent je vis, inutile à quiconque, trivial et insignifiant. Que dois-je donc faire ? Je deviens mendiant, le plus authentique mendiant. Je me tiens debout sur les marches d'une pharmacie, je demande la charité, et j'ai pour surnom « l'Écrivain ».

C'est une histoire affreusement attendrissante pour soi-même, il est affreusement agréable d'avoir pitié de sa propre personne. [...]

J'ai compris que la raison de pareille conception était le désir de prouver que je détenais la force des couleurs et qu'il serait absurde que ces couleurs ne fussent pas employées.

Cette histoire du mendiant, je ne l'ai pas écrite. Je ne comprenais pas alors pourquoi c'était ainsi, pourquoi j'étais incapable de l'écrire. Je ne l'ai compris que plus tard. J'ai compris que le problème n'était pas en moi, mais dans ce qui m'entourait. Je n'ai pas perdu ma jeunesse. Je n'ai pas besoin de penser à son retour, parce que je suis un artiste. Mais chaque artiste ne peut écrire que ce qu'il est en état d'écrire.

Pendant que je réfléchissais au thème du mendiant, pendant que je recherchais ma jeunesse, le pays construisait des usines. C'était le premier plan quinquennal, voué à la création d'une industrie socialiste. Ce n'était pas mon sujet. Je pouvais aller sur les chantiers, vivre à l'usine parmi les ouvriers, les décrire dans des esquisses, même dans un roman, ce n'était pas mon sujet, ce n'était pas un thème qui procédât de mon système sanguin, de ma respiration. Je n'étais pas en ce sujet un véritable artiste.

J'aurais menti, inventé de toutes pièces ; je n'aurais pas eu ce qu'on appelle l'inspiration, j'ai du mal à comprendre le type de l'ouvrier, le type du héros révolutionnaire. Je ne peux pas être lui.

C'est au-dessus de mes forces, au-dessus de mon entendement. C'est pourquoi je n'écris pas sur ce sujet. J'avais pris peur et je m'étais mis à penser que je n'étais utile à personne, qu'il n'était rien à quoi mes particularités d'artiste pussent s'appliquer, et c'est pourquoi l'atroce image du mendiant avait grandi en moi, et cette image me tuait. [...] (p. 10-12)

2) La révolte de l'homme ancien contre l'homme nouveau

Extrait de *L'Envie*, traduit du russe par Irène Sokologorski, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

— ... Toute une série de sentiments humains me paraissent appelés à disparaître...

— Par exemple ? Des sentiments comme...

— Des sentiments comme la pitié, la tendresse, la fierté, la jalousie, l'amour. Bref, presque tous les sentiments qui, chez l'homme de l'ère qui se termine, faisaient l'âme. L'ère du socialisme créera pour les remplacer une nouvelle série d'états de l'âme humaine.

— Exact !

— Je vois que vous ne me comprenez pas. Le communiste qui a été piqué par la vipère de la jalousie est objet d'opprobre. De même celui qui aime à s'apitoyer. La renonculé de la pitié, la tortue de la vanité, la vipère de la jalousie... toute cette faune et toute cette flore doivent être chassées du cœur de l'homme nouveau.

... Je vous prie de m'excuser, mon langage est quelque peu fleuri, peut-être vous paraît-il ampoulé ? Vous arrivez à me suivre ? Je vous en remercie. De l'eau ? Non, merci, je n'ai pas soif... J'aime parler joliment...

... Nous savons que la tombe du komsomol qui a mis fin à ses jours de sa propre main s'orne non seulement de couronnes, mais aussi des malédictions de ses frères de combat. L'homme du monde nouveau dit : le suicide est un acte décadent. L'homme du vieux monde, lui, disait : il a été obligé de se suicider pour sauver son honneur. Nous voyons ainsi que l'homme nouveau s'habitue à mépriser les sentiments anciens, chantés par les poètes et même par la muse de l'histoire. Alors, voilà. J'aimerais organiser une dernière parade de ces sentiments. [...] (p. 94.)

...

O comme la fête sera belle où on ne nous admettra pas ! Tout vient d'elle, de cette nouvelle époque, et tout retourne à elle. C'est elle qui recevra les dons les plus somptueux, elle qui sera l'objet des enthousiasmes les plus grands. J'aime ce monde qui marche sur moi, je l'aime plus que la vie, je le vénère et de toutes mes forces je le déteste. Mon souffle se coupe, les larmes ruissellent sur mes joues, mais j'ai envie de glisser le doigt dans ses vêtements et de les déchirer. Elle n'avait qu'à ne pas m'évincer ! Elle n'avait qu'à ne pas prendre ce qui pouvait me revenir...

... Nous devons nous venger. Nous devons nous venger, vous et moi ; or nous sommes des milliers. Ce n'est pas toujours, Kavalero, que les ennemis ne sont en fait que des moulins à vent. Parfois, ce que l'on voudrait tant prendre pour un moulin à vent est un ennemi, un envahisseur, qui vous apporte le malheur et la mort. Votre ennemi, Kavalero, est un véritable ennemi. Vengez-vous ! Croyez-moi, nous saurons quitter la scène avec bruit. Nous rabattrons l'orgueil du monde nouveau. Nous ne sommes pas des rien du tout, nous non plus. Nous aussi, nous avons été les chouchous de l'histoire. [...] (p.102-103.)

3) Sur l'écriture fragmentaire et l'inachèvement : le dédoublement

Extrait de *Pas un jour sans une ligne*, traduit du russe par Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.

[...] Admettons, je n'écris que des fragments, je n'achève rien, mais malgré tout j'écris ! Malgré tout c'est une forme de littérature, peut-être même l'unique dans le sens qu'elle poursuit : il se peut qu'un spécimen psychologique tel que moi, à une époque historique telle qu'aujourd'hui, ne puisse même écrire autrement. Et s'il écrit, et que jusqu'à un certain degré il sache écrire, eh bien qu'il écrive, et peu importe comment. [...]

Le principal caractère de mon âme, c'est l'impatience. Je me rappelle que toute ma vie j'ai été préoccupé par une inquiétude qui m'empêchait de vivre, celle justement de me dire : voilà, il faut que je fasse quelque chose et alors je vivrai en paix. Cette inquiétude s'affublait de différents masques : tantôt je supposais que ce « quelque chose » était un roman qu'il fallait écrire, tantôt c'était un bon appartement, tantôt une réconciliation avec quelqu'un... mais en fait, cette chose importante qu'il fallait surmonter pour vivre enfin en paix, c'était la vie elle-même. Ainsi peut-on réduire tout ceci au paradoxe que le plus difficile qu'il y eût dans ma vie, c'était la vie elle-même : attendez un peu, je vais mourir, et alors vous allez voir comme je vais vivre. [...] (p. 21.)

...

Quand je parle de mon incapacité à écrire, je fais allusion à la composition de la phrase, comme on dit, d'un seul jet, en particulier si la phrase est destinée à fixer quelque concept abstrait. Elle se rompt brusquement, et

je reste suspendu, agrippé, disons à quelque morceau de proposition subordonnée...

Je me rassure par le fait que je suis, si l'on veut, Polonais, et que le russe est tout de même pour moi une langue étrangère, et non ma langue maternelle. Il est possible que la raison en soit bel et bien là. [...] (p. 48.)

...

Ainsi, j'ai complètement perdu ma faculté d'écrire. L'écriture, comme fait d'écrire à la suite, comme course des lignes l'une après l'autre, devient pour moi inaccessible. Je rédige des lignes isolées. Ça va quand on écrit des vers, mais ni prose, ni article, ni drame ne saurait être conçu ainsi. Je ne rédige pas en faisant le grand écart en avant, mais j'écris comme si je me retournais en arrière : je ne rédige pas en raturant, en construisant, en supputant, mais j'en appelle à ma mémoire : comme si ce que je m'apprête seulement aujourd'hui à écrire l'avait été déjà. Avait été écrit puis dispersé, et je veux, moi, rassembler tout cela : rassembler à nouveau les morceaux en un tout. En un mot, ou bien il faut, comme on dit, libérer son complexe, ou bien il faut terminer l'affaire. [...] (p. 55.)

...

Que le lecteur n'aille pas croire que ce livre, parce qu'à première vue il se compose de fragments isolés qui abordent des thèmes différents n'est, si j'ose dire, qu'éparpillement ; non, il est bien circonscrit au contraire ; ce livre, si vous voulez, a même un sujet et un sujet très intéressant encore. Un homme, à force de vivre, a atteint l'âge de la vieillesse. Le voilà, mon sujet. Un sujet captivant, un sujet fantastique, même. Ce n'est pas du tout de l'ironie de ma part. Après tout, j'aurais aussi bien pu ne pas atteindre

cet âge, n'est-il pas vrai ? Mais j'y suis à présent, et le fantastique réside dans ce que j'ai l'impression qu'on me montre à moi-même. Comme la sensation que j'ai de ces deux mots « je vis » ne s'est pas altérée et demeure la même qu'en mon enfance, elle me fait percevoir le vieillard que je suis aussi jeune et frais qu'auparavant, en sorte que ce vieillard est pour moi extraordinairement nouveau. Après tout, je le répète, j'aurais aussi bien pu ne jamais voir ce vieillard, et en tout cas, pendant des années et des années, je n'ai pas pensé que je le verrais un jour. Et tout à coup, le jeune moi, qui se trouve autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de moi, se retrouve nez à nez, dans une glace, avec un vieillard. C'est du fantastique ! C'est du théâtre ! Quand, abandonnant le miroir, je m'allonge sur le divan, je ne pense pas à moi comme étant celui que je viens à l'instant de voir. Non, je repose allongé en qualité de ce « moi » qui reposait de même quand j'étais enfant. L'autre est resté dans le miroir. À présent, nous sommes deux, moi et l'autre. Au cours de ma jeunesse aussi j'ai changé, insensiblement, en demeurant l'essentiel de ma vie presque toujours le même. Mais là, le changement est tellement brutal. Tout à fait quelqu'un d'autre.

Bonjour, qui es-tu ?

Je suis toi.

Ce n'est pas vrai.

Parfois même j'en ris aux éclats. Et l'autre aussi, dans le miroir, éclate de rire. J'en ris aux larmes. Et l'autre, dans le miroir, pleure.

Quel sujet fantastique ! [...] (p. 158-159.)

4) De la persistance du « vieil homme » : un thème constant chez Olecha

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Voilà trois artistes qui touchent un salaire de misère, trois hommes sympathiques, attachés de façon fantastique à leur art, ponctuels et honnêtes, qui ont terriblement souffert en travaillant à jouer les rôles inventés par moi. Je suis intellectuellement chagriné, je compatis, je regrette. Mais il n'y a que du froid dans mon âme. Un vil égoïsme. Suis-je le seul à être ainsi ? Ou bien est-ce le cas général ? Si je suis le seul, cela signifie que je suis un monstre et que je dois me claquemurer entre mes quatre murs et me taire ; si c'est le cas général, alors comment vivre ? Quelle attitude adopter envers l'humanité ? Cela signifie que seul est bon ce qui est bon pour moi ? Telles sont les questions que se pose un homme qui vit à l'époque de la recréation de la morale humaine. La nouvelle morale est à créer ! Quelles réserves avons-nous pour la concocter, cette nouvelle morale ? (L'idée s'insinue dans mon esprit qu'il ne s'est produit aucun changement dans l'homme. Trouver l'homme nouveau ! Où est-il ? Ce paysan vêtu à l'européenne qui se faisait raser en même temps que moi hier. Je crois que, intérieurement, il ne diffère en rien, disons du Touchine⁵ de Tolstoï.) [...] (p. 33-34)

5. Personnage de *Guerre et Paix*

5) Matériaux pour l'écriture d'une pièce : inventaire thématique

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

Aujourd'hui, quand on parle de la société, on désigne par ce terme les syndicats, les journaux, les organisations prolétariennes, en un mot, on désigne le prolétariat, la classe au pouvoir, parce que, dans un État prolétarien, aucune autre classe ne peut avoir d'influence. Toutefois, à côté, et parallèlement à la société précitée, il existe un être social dont on ne tient pas compte mais qui est constitué par les opinions et les points de vue de l'immense masse des gens qui n'ont pas le droit de prendre part à la gestion et à la régulation de la nécessité commune mais qui continuent à participer à la vie du pays en travaillant dans les entreprises d'État, dans la construction, partout. Personne ne régule cette société qui vit selon des lois internes nées en marge des syndicats, des journaux, etc., qui se modifie et respire en fonction, ou peu s'en faut, de la stabilité des prix sur le marché libre. Sans qu'il y ait eu de consensus préalable, elle repose sur des mécanismes extrêmement puissants, perçus par tout un chacun, et ceux-ci entrent en action par eux-mêmes, bien qu'il n'y ait personne pour appuyer sur le levier. On ignore même où sont et ce que sont ces leviers. Cette deuxième société, cette deuxième opinion présente dans l'État soviétique, constitue précisément le matériau sur lequel je voudrais construire ma pièce.

La proposition suivante constituera le thème de l'un des héros de cette pièce :

« On ne saurait édifier l'État en détruisant en même temps la société. »

Ce héros est « nettoyé » lors de la purge de l'organisme où il travaillait.

Un autre héros, plus exactement, une héroïne, rêve de l'Europe, de la terre

promise où une femme peut « bondir depuis sa machine à écrire jusqu'au firmament des étoiles de revues », où, en un jour, elle peut devenir riche et célèbre.

Le troisième héros se déteste à cause de son intellectualisme, de son hamletisme, de son dédoublement.

Le quatrième veut entrer au Parti pour faire carrière, moucher quelqu'un, satisfaire sa vanité.

Le cinquième sent que la vie s'achève, qu'il vieillit, qu'à trente ans il est en train de tomber en ruine, il sent son absence de volonté de vivre et se définit comme un miséreux privé de toute espèce de richesses intérieures et matérielles.

Il me semble que toute une galerie de caractères, ou plutôt de porteurs d'opinions, est susceptible d'incarner en personnages la comédie soviéto-humaine actuelle.

Le fond est la construction du socialisme dans un seul pays. Le conflit est l'existence double, la vie du Moi propre, la nature de koulak (antisocialiste) de cette vie et la nécessité de construire le socialisme qui doit dékoulakiser quiconque est par essence un propriétaire. [...] (p. 35-36.)

...

[...] Il conviendrait sans aucun doute d'exposer plus brièvement ce qui précède, en deux ou trois phrases. À la fin des fins, il m'est clair (cette conviction vient des profondeurs), il m'est donc clair que tout vient de ce que la propriété est détruite. On éprouve une plénitude de joie lorsqu'on participe à la vie de sa propre classe. Ma classe a tout en main : le théâtre, la capitale, les modes, les pensées, elle triomphe idéologiquement et matériellement. Or je dois tout de même me résoudre à l'avouer : je suis un petit-bourgeois qui a passé toute sa vie à rêver de devenir un gros patron.

C'est affreux mais c'est ainsi. J'ai ça dans le sang, dans les cellules de mon cerveau.

Je me prends parfois à penser : ah ! comme le bourgeois que je suis serait bien s'il vivait dans une société bourgeoise ! Je me mets à haïr ce qui m'entoure. Et alors, tout à coup, je me reprends et je hurle à ma propre adresse : Comment ? Comment est-ce possible ? Se peut-il que je sois contre cette idée sublime ? Moi qui ai lu Wells dans mon enfance, je suis contre l'idée qui édifiera une technique fantastique ? Pourtant, je l'ai vue dans mes rêves, cette ville du futur, l'éclat des vitres géantes, le bleu étincelant d'une sorte d'éternel été... Comment ? Moi, je suis un petit-bourgeois, un propriétaire ? Non ! Non et non ! J'ai honte de moi-même ! Mais voyons, je ne serai plus là. Je ne verrai pas l'union de la technique et du socialisme.

Peut-être ai-je tout simplement besoin d'une ville éblouissante où s'incarneraient les raffinements de la technique, de telles villes, il y en a en Occident, et cela m'accable, moi qui ai devant les yeux une clôture grise, la misère, l'odeur rance des lettres russes dans le monde qui construit le socialisme. Et si cette chose horrible était vraie : si le dévouement inconditionnel au futur, autrement dit à la dimension grandiose de la technique, n'était rien d'autre que la nostalgie en Europe, je n'aurais pas besoin de rêver du futur ? [...] (p. 40.)

6) Les sentiments de l'artiste

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] J'envie tout le monde, et l'avoue volontiers, car je pense qu'il n'existe pas d'artistes modestes. S'ils prétendent l'être, c'est qu'ils mentent et font

semblant. En dépit de leurs efforts pour enclorre leur jalousie derrière leurs dents serrées, son sifflement de serpent ne peut manquer de se faire entendre. Laquelle conviction est on ne peut plus profondément ancrée en moi et ne m'accable pas, bien au contraire, car elle me permet de conclure en toute tranquillité que l'envie et l'amour-propre sont des forces qui favorisent la création, qu'il n'y a pas là matière à être honteux, qu'il ne s'agit pas d'ombres noires tapies derrière la porte mais de sœurs débordantes d'une vie puissante qui escortent le génie lorsqu'il prend place à sa table de travail.

Et cela d'autant plus aujourd'hui... [...] (p.50.)

7) Olecha, représentant exemplaire de l'intelligentsia russe

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Je suis un représentant de l'intelligentsia russe. C'est la Russie qui a créé ce néologisme. Partout ailleurs dans le monde, il y a des médecins, des ingénieurs, des écrivains, des hommes politiques. Notre spécialité à nous autres, c'est l'intelligentsia. Son représentant, c'est celui qui doute, qui souffre, qui se dédouble, qui prend sur lui la faute, qui se repent et qui sait exactement ce que signifient les mots d'exploit, de conscience, etc.

Je rêve de cesser d'appartenir à cette confrérie. [...] (p. 51.)

8) Autoportrait

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] J'écris des petits récits en vers pour un grand journal⁶ et chacun d'entre eux m'est payé le salaire mensuel d'un garde-barrière ; on me demande parfois deux récits par jour. Au journal, j'ai un salaire de sept cents roubles par mois. En outre, je suis écrivain. J'ai écrit un roman, *L'Envie*, qui a eu du succès et m'a ouvert une multitude de portes. Les théâtres m'ont commandé des pièces, les revues attendent mes œuvres, je touche des avances.

Et voici que je fais une note dans un invisible journal intime : trop de banquets dans ma vie. Rendez-moi ma pureté, je suis bouffi... je retrouverai ma pureté perdue, j'ignore où et quand. Ma vie est hideuse... je deviendrai pauvre... J'attraperai le bout du fil et je démêlerai l'écheveau. [...]

J'ai vu que la révolution n'avait absolument pas changé les hommes. Le monde imaginé et le monde réel. Tout dépend de la façon dont on imagine le monde. Le monde de l'imaginaire communiste et l'homme qui périt pour ce monde. Et le monde imaginé est un art individualiste.

La littérature a pris fin 1931.

Je me suis pris de passion pour l'alcool. [...] (p. 54.)

...

Je veux écrire un livre sur ma vie, que je juge remarquable ne serait-ce, tout d'abord, que parce que je suis né en 1899, à la frontière de deux siècles ; en deuxième lieu, j'ai terminé mes études secondaires, autrement

6. Il s'agit du *Goudok (Le Sifflet)*, feuille des cheminots que les contributions de Kataïev, Babel, Olecha, Boulgakov rendirent célèbres.

dit, je suis devenu un homme, l'année de la révolution ; troisièmement, je suis un représentant de l'intelligentsia russe, l'héritier d'une culture dont le souffle est présent partout sur terre et que les constructeurs du nouveau monde jugent condamnée à périr.

Je suis suspendu entre deux mondes. Cette situation véridique est si inhabituelle que sa simple description ne le cède en rien à la fiction. [...] (p. 61.)

...

Il pourra sembler curieux que je commence mon récit par les particularités de la vente de la vodka en ce temps-là mais cela s'explique par le fait que je suis en train d'évoquer l'époque où je buvais énormément, l'époque de ma déchéance et le cœur tout entier du récit est là : c'est l'histoire d'un artiste qui ne marchait pas sur la terre mais qui volait en quelque sorte au-dessus d'elle en raison de la construction spéciale de son âme et de son corps, mon authentique histoire à moi, Iouri Olecha, qui fut à un certain moment un écrivain assez connu en Union soviétique.

J'avais atteint un tel point de déchéance que je pouvais parfaitement aborder n'importe quelle relation dans la rue et lui demander trois roubles, somme suffisante pour boire, disons, de la bière, dans l'un de ces débits. [...] (p. 189-190.)

9) Impuissance

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Un jour, j'ai remarqué que je perdais le désir d'écrire, au sens d'inventer quelque chose sur des êtres de fiction et sur leur vie.

Cette absence de désir était insurmontable et je compris qu'il se produisait une catastrophe dans mon destin d'écrivain, que c'était la fin.

Toutefois, je savais toujours écrire. Et même quand je... [...] (p. 192.)

...

Néanmoins, je suis intimement persuadé qu'en moi vit quelqu'un de puissant, une sorte d'athlète, ou plutôt un morceau d'athlète, un torse sans bras ni jambes qui se retourne lourdement dans mon corps, nous martyrisant de la sorte l'un et l'autre. J'arrive parfois à entendre ce qu'il dit, je le répète et les gens me trouvent intelligent... Pasternak m'écoute et m'écoute, à ce que je vois, avec plaisir. Pasternak qui a écrit des montagnes de poèmes magnifiques, de prose, de traductions de Shakespeare, de Goethe, Pasternak qui a bouleversé Akhmatova en comparant Lacoön à de la fumée⁷ ; il m'écoute, moi qui ai écrit tout au plus deux cents pages de prose ; et le voilà qui devient tout rose, ses yeux brillent ! C'est l'autre, ce génie, cette statue brisée qui se remue en moi, dans cette enveloppe fortuite, se livrant en sa compagnie à une étrange et terrible magie qui a pour résultat un détail mythique auquel je ne comprendrai jamais qu'une chose, ma propre mort. [...] (p. 215-216.)

...

Il me semble que la seule œuvre d'importance, utile aux hommes, que je puisse écrire n'est autre qu'un livre sur ma propre vie. [...] (p. 233.)

7. Dans le poème *1905* (chap.I)

10) Le vieux et le jeune Olecha : le double, le miroir

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Que le lecteur n'aille pas penser que, comme ce livre est constitué visuellement de morceaux indépendants sur des thèmes divers, il n'est qu'une extension. Non, il est arrondi. Si vous voulez, ce livre a même un sujet, très intéressant. Un homme a vécu et atteint la vieillesse. C'est ce sujet. Un sujet intéressant et même fantastique. En réalité, dans le fait d'atteindre la vieillesse, il y a quelque chose de fantastique. Je ne cherche pas à faire de l'esprit. J'aurais pu ne pas l'atteindre, vous êtes bien d'accord ? Mais je l'ai atteint et, ce qui est fantastique, c'est qu'on dirait qu'on me montre à moi-même.

La sensation du « je vis » reste immuable. Elle demeure telle qu'elle était dans le tout jeune âge. Je me perçois donc vieux avec la jeunesse et la fraîcheur d'autrefois, et ce vieillard est incroyablement nouveau pour moi. Je le répète, ce vieillard, j'aurais pu ne pas le voir ! En tout cas, pendant de nombreuses années, très nombreuses années, je n'ai pas pensé que je le verrais. Et soudain, voici que le jeune homme qui est à l'intérieur et à l'extérieur de moi contemple un vieillard dans son miroir. Fantastique ! Du théâtre ! Quand je m'écarte du miroir pour me coucher sur le divan, je ne pense pas, en songeant à moi-même, que je suis celui que je viens de voir à l'instant. Non, le moi du divan est le même que quand j'étais petit garçon. L'autre est resté dans le miroir. Nous sommes deux à présent, moi et l'autre. Dans ma jeunesse, je changeais aussi, mais de façon imperceptible. Durant toute la partie centrale de ma vie, je suis presque resté le même. Et, maintenant, un changement aussi brutal. Presque un autre homme.

Bonjour, qui es-tu ?

Je suis toi.

Ça n'est pas vrai.

Je me surprends parfois à rire aux éclats. Et l'autre, dans le miroir, rit. Je ris jusqu'aux larmes. Et l'autre, dans le miroir, pleure.

En voilà, un sujet fantastique ! [...] (p. 320.)

11) Le génie réduit à l'impuissance

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Je ne serai plus écrivain. De toute évidence, dans mon corps vivait un artiste de génie que je n'ai pas pu soumettre à ma force vitale. C'est ma tragédie et, pour tout dire, elle m'a fait vivre une vie horrible... Je commençais à écrire sans avoir rien pensé à l'avance. Je me mettais à mon bureau que surmontait une pile de feuilles de papier, j'en prenais une, traçais une ou deux lignes que je barrais aussitôt. Je reprenais aussitôt le même début à quelques changements près et barrais à nouveau. Pour finir, la feuille entière se retrouvait raturée. À noter que je ne raturai par de manière simple, c'était presque du dessin. Les lignes étaient joliment barrées, on avait l'impression que toutes les lignes vivantes se retrouvaient derrière une grille. La personne qui partageait ma vie contemplait ces pages en pleurant.

L'horrible, c'est que, habituellement, j'accumulais une extraordinaire quantité de pages biffées – des centaines et des dizaines de centaines – en l'absence quasi-totale de texte fini. Ma puissance de travail était énorme, je pouvais rester des douze heures à ma table à jeter dans tous les sens des feuillets semblables à des vignobles. Les choses pouvaient continuer de la sorte pendant quelques mois durant lesquels il me semblait que je travaillais

à une pièce ou à un récit. Cependant, il s'agissait d'une façon totalement improductive de passer le temps car, au cours de ces premiers mois, je n'arrivais pas à écrire une seule scène ni un seul chapitre.

Soudain arrivait une fatigue mortelle et, un beau matin, la seule idée de me mettre au travail me jetait dans la dépression. Tout ce que j'avais écrit restait amoncelé sur mon bureau, en vrac, effrayant, semblable aux biens d'un Indien mort de la peste. [...] (p. 331)

12) Défense du fragment

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Tant pis si je ne termine pas les fragments que j'écris ! J'écris quand même quelque chose ! C'est tout de même une littérature, et, qui sait, unique, en ce sens qu'il se peut qu'un type psychologique comme moi, placé dans une époque historique comme celle que nous vivons, soit incapable d'écrire autrement. S'il écrit avec une certaine maîtrise de la chose, qu'il le fasse au moins comme ça. [...] (p. 450)

13) Olecha conclut

Extrait du *Livre des adieux*, traduit du russe, présenté et annoté par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006.

[...] Sans doute l'époque de ces notes se termine-t-elle. À vrai dire, la seule circonstance étonnante de ma vie a été d'avoir vécu. Chaque jour, j'ai vécu. Chaque minute, j'ai vécu. On ne peut pas dire que je suis arrivé à quelque chose ou que je n'y suis pas arrivé. Sottises. L'important, c'est que j'ai vécu chaque minute. [...] (p.466.)

V. LES AQUARELLES DE IOURI OLECHA

Georges Nivat, Préface à *L'Envie* de Iouri Olecha, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

À la mémoire d'Arkadi Belinkov

L'Envie, qui parut en 1927, éblouit aussitôt le public, réconcilia les « prolétaires » avec les « compagnons de route », projeta d'emblée un jeune auteur inconnu, d'origine polonaise, « au premier rang des belles lettres contemporaines ». Bientôt traduit en plusieurs langues, le livre fit le tour de l'Europe. Il était simple par sa facture, il était raffiné dans son impressionnisme stylistique, il traitait le grand thème d'alors et de toujours : le rapport de l'ancien et du nouveau régime, et il rendait un chant aigrelet, impertinent, irisé de nuances jamais ouïes encore. Bref, il était la confession d'un Werther soviétique, le livre de poche de la révolution culturelle.

L'Envie resta un livre unique. On a beau relire aujourd'hui le reste de l'œuvre d'Olecha, *Les Trois Gros* de 1928, un conte pour enfants à la manière d'Andersen, *Le Noyau de cerise*, les petits récits, les scénarios et pièces de théâtre qu'il écrivit dans les années trente, rien ne parvient vraiment à ce petit accord inimitable entre perfection plastique et ambiguïté idéologique qui fait de *L'Envie* un chef-d'œuvre.

Non seulement Olecha est l'auteur d'un seul livre, mais encore ce livre se situe au début de sa carrière et tout le reste n'est que décadence. La seule œuvre qui retienne tout à fait l'attention, hormis *L'Envie*, c'est son journal posthume *Pas un jour sans une ligne*, recueil d'impressions d'enfance, de souvenirs de lectures, de silhouettes, de « mots » et de comparaisons saugrenues qui restituent le charme de ce fut l'homme Olecha.

« La caractéristique principale de mon âme, c'est l'impatience. Je me rappelle que toute ma vie j'ai souffert d'une préoccupation qui m'a empêché de vivre et cette préoccupation c'était précisément qu'il fallait faire quelque chose et qu'alors je pourrais vivre en paix. Ce souci emprunta plusieurs travestis : parfois je m'imaginai que ce « quelque chose » était un roman à écrire, mais il arrivait aussi que c'était un appartement confortable, ou encore un passeport à obtenir, ou bien me réconcilier avec moi-même – mais en fait ce quelque chose d'important qu'il me fallait surmonter pour pouvoir vivre en paix, c'était la vie elle-même. Ainsi tout peut se résumer à ce paradoxe que le plus difficile dans la vie, c'est la vie elle-même – attendez un peu que je meure et alors vous verrez comment je vivrai. »

Ce paradoxe d'Olecha, nous le verrons à l'œuvre dans *L'Envie*, et il fut à l'œuvre dans toute sa vie. Ce n'est ni simple velléitarisme, ni encore inaptitude à la trempe de vie stalinienne qui exigeait des hommes d'un seul tenant, comme le Makarov de *L'Envie*, ce n'est même pas non plus ce goût pour le clochardisme qui mena Olecha à une fin de vie bohème et alcoolique dont le quartier général était le Café National à Moscou, au coin d'Okhotnyj Riad et de la rue Gorki (le café n'existe plus, mais que de fois nous y avons rencontré la grosse tête anguleuse et tourmentée d'Olecha dans les années 1956-1957 !) – non, c'est avant tout un certain mal de vivre qui se manifesta surtout en un mal d'écrire : une impatience qui ronge le présent et décolore la jouissance, bref l'impuissance.

Néanmoins, Olecha a raison d'ajouter : « *Pourtant, j'ai toujours été un optimiste et j'ai toujours aimé la vie.* » Mais cet amour de la lumière, des couleurs, des choses – une certaine pudeur fondamentale l'empêchait d'y donner libre cours. Il était lyrique et sceptique à la fois. D'ailleurs il avait un sens aigu des limites que doit s'imposer l'écrivain d'aujourd'hui : le lecteur lit

une demi-page en un bref trajet d'escalator, entre deux mètres, et il faut que cette demi-page soit assez autonome, brillante, paradoxale pour détenir le noyau d'émotion et d'espace qui rend le texte littéraire présent au lecteur. L'unité de lecture, ce n'est plus la soirée (la longue soirée d'antan dans les gentilhommières de Tourgueniev) c'est la pause-café, c'est le répit entre un film et la télévision.

Olecha a donc été un des grands inventeurs de ce style hachuré, nerveux dont la fragmentation obéit au cadrage syncopé de la vie urbaine moderne ainsi qu'à la fébrilité immature des émotions d'aujourd'hui. Chklovski, Ehrenbourg, Valentin Kataïev dans *L'Herbe d'oubli* et ses autres récits récents sont les émules d'Olecha dans ce lyrisme constructif et fiévreux qui donne à un certain versant de la prose soviétique une « modernité » presque caricaturale.

D'ailleurs Olecha appartient à la pléiade odessite de la littérature soviétique, qui, avec Babel, Paoustovski, Bagristski et bien d'autres a apporté la note fantaisiste de la grande cité portuaire et cosmopolite dans le courant austère prédominant. L'humour adoucit un peu pour lui les tourments du « mal de vivre » qui le rongeaient.

Lui-même rappelle ce mot du nihiliste Bazarov dans *Père et Fils* : « *Arcade, ne parle pas joliment !* » C'était alors le début de la grande fièvre iconoclaste de littérature russe (dont Tolstoï fut le plus grand malade, parce qu'il était le plus grand artiste), mais à l'époque d'Olecha, le commandement était mille fois rabâché, et il y avait belle lurette que la littérature russe, depuis Tchernychevski et jusqu'à Lidine, s'exerçait à chasser la « beauté ». Pour le styliste à la Bounine qu'était Olecha, pour ce sensualiste introverti et raffiné, c'était dur, mais il se soumit. Il aimait Stendhal, Mozart, Edgard

Poe, Van Gogh, Wilde, mais il savait que l'heure n'était pas aux épanchements d'esthètes.

La grande affaire d'Olecha fut donc de se mater lui-même, d'étouffer l'exubérance de la fête qui l'habitait. Les feux d'artifice avaient illuminé son enfance (« quand j'étais petit, on faisait grand cas des feux d'artifice ») ; dans l'ancienne Russie finissante, même les défaites étaient matière à de grandes réjouissances pyrotechniques. Dans *L'Envie*, Ivan Babitchev, le rêveur odieux, le clochard envieux voudra lui aussi refaire la fête de la vie. Alors ce sera une fête grotesque et ridicule, un simulacre, même pas un symbole... La féerie, dans *L'Envie*, est ravalée au rang de déchet névrotique. Mais cette féerie, ce n'est plus Olecha, c'est l'enfance perdue d'Olecha...

Un des héros d'Olecha, dont il nous parle souvent dans *Pas un jour sans une ligne*, c'est Napoléon. Au fond, Olecha cherchait dans la Révolution russe ce que Napoléon avait été pour les Beyle et les Hugo. « Bonaparte, pendant la campagne d'Italie, avait Werther dans ses bagages. » Mais quel Vorochilov prendra Olecha dans ses impedimenta ? Boudionny voulait corriger Babel, et Olecha fut copieusement morigéné par la critique prolétarienne « au pouvoir ». Olecha est trop ombrageux pour capituler sans condition, trop intellectuel pour ne pas être tenté de capituler. Il s'en tire par une ironie douce-amère qui imprègne son discours au 1^{er} congrès de l'Union des Écrivains soviétiques en 1934. Accusé de recéler les vilénies contre-révolutionnaires de son héros Kavaleroï, il plaide coupable : l'écrivain est tous ses héros à la fois, les pires comme les meilleurs. Il a donné toute la fraîcheur de perception de son enfance à ce pauvre pique-assiette envieux qui lorgne sur la jeune génération des communistes footballeurs et businessmen. On le vilipende. Alors il se dit que toute cette fraîcheur de sensation ne sert à rien, n'est rien : du vent...

« C'est ainsi que naquit mon idée du Mendiant. Je m'imaginai en mendiant. Je me représentai une vie dure, amère, la vie d'un homme à qui l'on a tout pris. »

Il annonce un récit sur ce « mendiant », qu'il n'écrira pas, car l'heure des pleurnicheries était passée. Au lieu du *Mendiant*, il écrira *Un jeune homme sévère*, essayant en vain de se mettre au diapason du jeune stalinisme triomphant avec ses héros de fer qui ne connaissent pas le sentiment. Olecha ne réussit à être ni ce mendiant ni ce jeune loup sévère. Il resta un déclassé intellectuel : car son chargement d'impressions d'enfance, d'enthousiasmes littéraires, de métaphores insolites ne valait plus un sou vaillant.

« C'est une histoire affreuse humiliante pour moi-même, c'est affreusement agréable d'avoir pitié de soi-même. »

L'Envie a beau nous couper le souffle par la nouveauté sans mélange de ses métaphores, de son style, de ses petites phrases nerveuses et tressautantes (eh, oui, un demi-siècle après, et malgré toutes les innovations formelles dont nous avons pris l'habitude, la première page de ce petit récit reste immuablement jeune, impertinente, troublante), il n'empêche que le débutant Olecha avait trop de littérature en tête pour être vraiment innocent. Il n'est pas innocent et nous nous sentirons autorisés à une lecture « culturelle » de *L'Envie*. De même que le « mendiant » dont rêve Olecha en pleine mobilisation quinquennale de la littérature sent son Marmeladov, de même Kavalero a lui aussi son homologue chez Dostoïevski : un jeune homme vieux, et qui se trouve laid dans le miroir, qui trébuche devant les insulteurs qu'il rêve de défier en public : l'homme du souterrain. Lui aussi parle à la première personne, s'étale, se corrige, pleurniche et surtout crève d'envie. Lui aussi passe sa vengeance sur une pauvre créature fémi-

nine tout en se sentant sexuellement écrasé par « les autres ». Lui aussi se sent plus intelligent que tous, mais n'est qu'une « mouche » en face des dures réalités de la vie. Lui aussi à son tour à combattre. Ce n'est pas le combinat alimentaire du « 25 kopeks », c'est le Palais de Crystal, le grand poulailler de la civilisation industrielle. L'homme du souterrain est « mauvais », Kavalero est « envieux ». Autrement dit, tous deux disent non : non aux positivistes, aux entrepreneurs, aux rationalistes, aux hommes du « progrès »... Mais ils gardent tous deux leur « non » pour soi. Ils le ruminent et ils en crèvent...

Quant à Makarov, le jeune communiste modèle, dur, dynamique, méprisant, « bulldozer », nous le connaissons lui aussi dès longtemps : c'est le Bazarov de Tourgueniev, c'est le radical russe qui hait les sentiments, piétine l'art et la sensiblerie poétique, lui substitue la physiologie et l'hygiène, crie avec Pisarev : plutôt une paire de bottes que tous les vers de Pouchkine (le raisonnement est parfait pour le va-nu-pieds, mais Bazarov, lui, est chaussé et ganté). Nous retrouvons Bazarov sans laval-lière, en culotte de footballeur. Et ce ne sont plus des grenouilles qu'on dissèque, c'est le combinat de la saucisse à cent sous qu'il s'agit d'édifier. Mais la grande harangue d'André Babitchev aux femmes vient droit, elle aussi, du nihilisme russe avec ses solutions à la « question féminine » et ses ateliers coopératifs à la *Que faire ?* de Tchernychevski. Simplement la saucisse fait plus « prolétaire ».

Le conflit entre le nouveau et l'ancien, sur quoi sont bâtis tant de romans soviétiques, prend dans *L'Envie* le chemin du souterrain. Le conflit fait rage, mais dans l'intimité de Kavalero. Car extérieurement, il ne bronche pas, il encaisse les railleries sans appel de son protecteur. Le conflit est intérieur et quasi grammatical : entre « moi » et « lui ». Lui bâfre, moi pas.

Lui chante aux waters, lui a un poste important, moi je me tais, moi j'observe. Lui fait sa gymnastique quotidienne, moi je suis un freluquet, lui s'ébroue en se lavant, moi je me fais petit comme une souris ; lui est heureux en tout, les choses l'aiment, lui ; moi je suis malheureux, et le moindre buffet en profite pour me faire un croc-en-jambe. Bref lui est un homme remarquable, moi un bouffon...

Remarquons que le schéma est inverse de celui de *Pères et fils*. Le père (adoptif, protecteur) représente le progrès, la nouvelle génération. Le fils (adoptif, pique-assiette) représente la réaction, l'ancien, le désuet. C'est le jeune qui remplit l'office du vieux, et vice versa. Bref l'inversion domine tous les rapports, y compris, peut-être, le rapport sexuel. Car non seulement Olecha souligne la nature très physiologique de l'envie de Kavalerov, mais il lui attribue même une sorte de féminité dans le comportement. André Babitchev est un bulldozer physiologique, une remarquable machine à ingérer, à excréter, à digérer. « Le matin il chante dans les waters. » Cette première phrase provocatrice donne le ton : l'envie cache un sentiment plus biologique, un désir frustré d'initiation, de participation à la réplétion d'André Babitchev. On pourrait aisément multiplier les échantillons de symboles sexuels dans le texte : l'œuf ovale en opaline de la porte des waters, le bouton de nacre qui retient le caleçon de Babitchev quand il fait son exercice musculaire matinal ou le « cerceau » qu'évoque pour Kavalerov le « lit » babitchevien... Non seulement Kavalerov se livre à un vrai voyeurisme à l'égard de Babitchev, mais il « féminise » mentalement Babitchev, ou plutôt en fait un androgyne à la fois prêt à accoucher (tout le thème de l'usine à nourriture se raccroche à l'idée d'accouchement, et les festins « à la Tiepolo » dont rêve Kavalerov en espionnant Babitchev sont empreints d'une lourdeur alanguie de parturition) et en même temps super-mâle, bref une « antilope-mâle » ce qui symbolise bien la troublante

ambivalence du rapport. Olecha, comme Zochtchenko, s'intéressait au freudisme. Il y eut, dans les années vingt, une école soviétique freudienne, dirigée par le professeur Ermakov. Aussi peut-on penser qu'Olecha ne se livre pas à des associations fortuites. D'ailleurs son récit « Je sonde le passé » n'évite pas le sujet. Il évoque l'angoisse des parents à l'idée des possibles désordres sexuels de l'enfant (« *Il garde sûrement ses mains sous la couverture* »), et il explique le développement du destin masculin par le rapport du garçon à son père.

« *On peut sans doute diviser les caractères d'homme en deux catégories : la première, ce sont ceux qui se sont formés sous l'influence de l'amour filial, la deuxième ceux qu'a guidés la soif d'émancipation, une soif secrète, inconsciente et qui prenait inopinément en rêve l'aspect d'un événement honteux, quand on dénude un homme et qu'on le regarde.* »

La révolte est ainsi liée à une humiliation d'ordre intime, elle est, chez Olecha, plutôt fuite honteuse et perverse qu'insurrection ouverte. Assurément le thème révolutionnaire camoufle partiellement tout cela. L'envie, c'est d'abord l'envie de l'exclu envers les initiés de la Révolution. Kavalerov se lamente de n'avoir pas été au bain tsariste ! Ivan lui chuchote : « Mon ami, nous sommes rongés par l'envie. Nous sommes envieux du futur. » Leur rôle à tous deux, dans la « conspiration des sentiments » est d'être les « condensateurs de l'envie ». Ils haïssent les « producteurs », ils sont les « hommes de trop » de la Révolution. Ils sont aussi les réprouvés sexuels et se partagent sans plaisir la couche de la veuve Anetchka. Car s'ils connaissent l'envie, ils ignorent la jalousie qui est, de tous les sentiments fossiles, le seul que Maïakovski, dans son poème *Au sujet de cela* ne pouvait s'empêcher de réhabiliter...

L'envie est narcissique, alors que la jalousie est reconnaissance d'autrui par la lutte. Tous les symboles du monde d'André Babitchev sont ceux de la lutte : l'exploit de l'aviateur, le viril football. Les symboles du monde d'Ivan Babitchev sont ceux de l'évasion narcissique : le phantasme d'Ophélie, le sacro-saint oreiller. La seule femme réelle, Valia, est une garçonne, sportive en culottes...

La dichotomie masculin-féminin, constructeur-pique-assiette, communistes-envieux se double d'une étrange *double vision*. Il y a la vision utilitariste, celle d'André Babitchev et de Makarov. Eux voient le sens des choses, leur mode d'emploi. Mais il y a la vision de l'envieux, une micro-vision d'insecte, éclatée et mille fois plus observatrice que celle des « constructeurs ». Olecha est un extraordinaire observateur. Il attribue à Kavaleroï une vision rapprochée et grossie des détails pullulants et insignifiants de la vie que les « autres » ne voient pas. D'ailleurs il est l'avocat des choses jamais bien vues, des petites lettres oubliées, des détails qu'on saute par usure de la vision. La lumière danse et se réfracte, les couleurs s'attachent aux personnages et aux choses. André Babitchev reflète toutes les couleurs, il est l'homme arc-en-ciel, mais Kavaleroï est vert, l'envie est verte ; comme certains pavés de la rue après la pluie...

On a souvent parlé de l'impressionnisme d'Olecha. Il est vrai que la lumière, le tissu aérien ou les coups de phare du soleil jouent chez lui le rôle principal de magicien, bien avant le dessin ou la couleur. « *Un homme qui n'aurait vécu qu'un an, mais qui aurait vu les quatre saisons aurait tout vu.* » La pensée est de Montaigne. Chez Olecha, qui la reprend, elle doit être comprise au pied de la lettre. Ce n'est pas du scepticisme, c'est le monde humain ramené à ce qu'il est visuellement : une succession d'éclairages. C'est une féerie optique que la vision d'Olecha. Lui-même rappelle que Marcel

Proust commence par la scène de la lanterne magique les souvenirs de son enfance. Les scènes de *L'Envie* sont souvent des montagnes optiques. Il le dit sans gêne : mieux vaut regarder par le gros bout de la jumelle, tout devient drôle, inhabituel et l'on « *voit tout comme en songe* ».

Olecha appartient à l'époque constructiviste, celle d'Eisenstein et de Pilniak, mais le principe de son « montage », c'est retrouver la vision d'enfant, retourner à ces gros plans tremblants de lumière, à ces micro-reflets et toutes ces fantasmagories qui peuplent l'œil non encore instruit et corrigé par la vision adulte. Comme le remarque justement Marietta Tchoudakova⁸, son heure préférée est après la pluie, quand tout le réel nous semble vu précisément par le gros bout de la lorgnette. L'enfant ramène les choses au monde corporel et les plus célèbres petites métaphores d'Olecha (l'ombre qui fronce les sourcils, etc.) sont d'ordre enfantin, c'est-à-dire font du réel un appendice du corps perçu. Mais Olecha n'insiste jamais, chaque image passe comme un reflet ou une ride. Ses « massifs de lumière » clignotent comme l'éther céleste.

C'est peut-être que son imaginaire ne souffre pas la lenteur, la pesanteur. Rappelons-nous qu'il était porté par *l'impatience*. *L'Envie*, c'est en grande partie une fête aérienne, un sursaut de cette impatience. Olecha était enfant à l'époque de Blériot et des premiers héros aviateurs. Il a rêvé d'eux, comme tous les enfants d'alors. Mais le rêve icarien semble bien plus fondamental chez lui. Il raconte, dans *Pas un jour sans une ligne*, les tourments endurés avec son cerf-volant qui ne volait jamais. Le rêve de vol est donc

8. L'auteur du meilleur ouvrage publié en URSS sur Olecha : M. O. Tchoudakova, *Masterstvo Youria Olechi*, Moscou, 1972. On pourra également consulter Elizabeth Klosty Beaujour, *The Invisible Land, a study of the artistic imagination of Olescha*, New York, 1970.

lié à l'échec. Dans *L'Envie*, nous assistons à deux tentatives de vol. La première, c'est celle, réussie, des « autres », le meeting aérien ; les « machines volantes » du monde de Babitchev occupent les légendaires champs de bataille, devenus champs d'aviation ; Kavaleroïev rêve d'être un second Lilienthal, de voler et de se tuer en vol, mais il méprise l'avion des « réalistes », qui a cessé d'être oiseau, qui est devenu « lourd poisson » ; il est chassé de l'aérodrome. La deuxième tentative, c'est celle d'Ivan et de Kavaleroïev, c'est le rêve d'Ophélie, la machine-oiseau perverse inventée par Ivan et qui, dans son rêve, vole comme une ombre impondérable et détruit... l'usine à saucisses. Le vol Kavaleroïev avorte, mais, en délire, il voit Valia planer comme un grand oiseau au-dessus d'un orchestre et monter vers André Babitchev au sommet d'un immense escalier...

Cette rêverie toujours moquée, grotesque, est incontestablement un songe de libération de la pesanteur. Les croches qui apportent à Kavaleroïev la petite chanson de Tom Virlili, ou encore l'acrobate des *Trois Gros* sont d'autres indices de cette imagination du mouvement ascensionnel, comme disait Bachelard. Olecha ne dit-il pas que s'il portait *Guerre et Paix* à l'écran, il commencerait par un grand nuage et par cette curieuse conversation entre Pierre et Ramballe où Pierre révèle son amour pour Natacha et l'exprime par le mot « nuage » ? On n'en finirait pas de relever la présence de cette aspiration vers le haut et vers la lumière.

« *Quoi que je fisse, où que j'allasse, en rêve ou en veille, dans l'obscurité ou le jour, jeune ou vieux, j'ai toujours été sur l'extrémité d'un rayon de soleil.* »

Le ballon orange passe à travers tous ses récits, *L'Envie*, les *Trois Gros* et *Pas un jour sans une ligne* : le ballon de l'enfance, le ballon du rêve, la montgolfière de l'individualiste inutile et exclu qui vole rejoindre les nuages salvateurs...

Le meilleur ouvrage sur Olecha, c'est sans conteste l'énorme « somme » que lui a consacrée un des plus brillants esprits contestataires jamais sortis des camps staliniens : Arkadi Belinkov. Belinkov est sorti du camp où il avait passé treize années en 1956. Dès 1960, il se révèle au public par un livre étonnant, qui est un acte d'accusation vibrant contre les despotismes, quels qu'ils soient, son ouvrage sur *Iouri Tynianov* (Moscou, 1960). Victor Chklovski salue alors l'apparition de cet « homme nouveau ». Le *Tynianov* de Belinkov est, aux dépens des romans historiques de Tynianov, une vivisection de l'Histoire, une leçon de liberté (infime) et de pessimisme (illimité). Mais ce n'était que le premier volet d'une monumentale trilogie sur les destins de l'intellectuel russe. Tynianov, c'est le camouflage du pessimisme historique sous l'habit de la stylisation. Ce sont « les années vingt », avant le déchaînement du monstre stalinien, mais après Cronstadt et le bain des îles Solovki. Le deuxième volet, le volet central, c'est celui consacré à Iouri Olecha. Le livre, intitulé *Reddition et mort d'un intellectuel soviétique : Iouri Olecha* porte sur l'étape majeure de l'asservissement, sur les « années trente » : son thème est l'auto-reniement, la fascination de l'intellectuel par la brute qui s'avance pour le dompter. Olecha sert de cobaye parce qu'il est exemplaire : *L'Envie*, dès 1927, avait déjà presque tout dit – allégoriquement – sur le sujet. Le livre de Belinkov, bien sûr, ne pouvait pas paraître tel quel. Deux extraits furent publiés dans la lointaine revue sibérienne *Baïkal* (1968, n^{os} 1 et 2) mais lorsque avec son pesant esprit de l'escalier, la censure bafouée se ressaisit, la rédaction de *Baïkal* fut limogée. Quant à Belinkov, il s'était déjà esquivé, profitant d'un voyage organisé pour passer à l'Ouest. Bien des déboires l'y attendaient d'ailleurs, car il était trop frondeur pour se soumettre aux « usages ». Miné par la maladie contractée au camp, Belinkov mourut le 13 mai 1970, laissant inachevé son troisième volet, consacré à Soljenitsyne. Ainsi Olecha fut-il élevé par Belinkov à la dignité de « modèle » : il est le

« modèle » de la reddition intellectuelle un peu cabotine, camouflée par mille faux prétextes, enrobée de bons sentiments, et qui satisfait à un profond désir d'humiliation. Je crois qu'on pourrait pousser encore plus loin l'analyse extraordinairement brillante de Belinkov, et même l'interpréter carrément en langage freudien. De même que Freud interprète le rapport de Dostoïevski au tsar comme une variante « bisexuelle » du désir de soumission au père (après une tentative avortée de la variante « insurrectionnelle », punie en l'occurrence du simulacre de mort), ainsi pourrait-on dire qu'Olecha, impuissant à s'insurger, se féminise et s'humilie volontairement face à ce père castrateur dont la première mouture nous est donnée dans la figure d'Andreï Babitchev. Mais qui décidera ce qui est ici premier : la trajectoire « politique », ou la trajectoire « sexuelle » ? L'une camouflant l'autre, l'une parachevant l'autre, les deux démarches nous semblent indissolubles.

N'oublions pas que la « punition » était très réelle. Olecha l'a subie profondément dans son for intérieur. Il ne l'a pas subie physiquement, comme Mandelstam, parce qu'il était bien mieux puni par son auto-reniement. Rappelons-nous que c'est Gorki qui, s'identifiant au père punisseur, a formulé la règle du jeu : « *Si l'ennemi ne se rend pas, on l'anéantit.* »

L'ennemi, c'était très précisément l'écrivain. Écoutons en effet le « critique » de l'époque, un certain S. Ingoulov : « *La critique doit avoir des conséquences : arrestations, procès pénaux, verdicts sévères, exécutions physiques et morales... Dans la presse soviétique, la critique ce n'est pas du ricanement, de la méchanceté petite-bourgeoise, mais la lourde poigne velue d'une classe sociale qui, en s'abattant sur le dos de l'ennemi, lui réduit l'échine en poussière*⁹... » Or Olecha sentait qu'il y avait en lui de cette graine d'ennemi ».

Bref, en Olecha coïncident à l'époque de *L'Envie* deux désirs contradictoires : celui de tenir tête et celui de soumission. Il camoufle les deux, il s'en tire par l'humour, l'exagération, le paradoxe : il fournit une variante sexuellement grotesque de ces deux désirs exclusifs l'un de l'autre, et pourtant si emmêlés ; il en fait un amalgame étrangement masochiste.

Mais lorsqu'en 1931, pour dévier cette fameuse « poigne velue » de sa propre échine, il rédige la version théâtrale de *L'Envie*, intitulée *La Liste des bienfaits*, il bafoue son désir de révolte, il entre dans la peau du procureur, de la classe triomphante, il devient « sévère », Belinkov montre par quel coup de baguette (ou de massue) magique la métamorphose s'opère. La comparaison de la première et de la seconde édition révèle en effet d'étranges « aiguillages » du texte.

Dans le texte publié en 1931 par la revue *Krasnaja Nov'*, on trouve cette réplique : « *Je pense qu'à une époque de changements rapides, l'artiste doit penser sans hâte.* »

Dans le texte publié cette même année sous forme de livre : « *Je pense qu'à une époque de changements rapides, l'artiste doit penser en hâte.* »

D'un oxymoron agressif, on est passé à une platitude courante. La commutation s'est faite d'un coup, de manière inaperçue, quasi indolore, comme un de ces lapsus où la langue fourche et dit le contraire. La langue d'Olecha, après *L'Envie*, s'est mise à « fourcher » continuellement¹⁰. Toute l'intelligentsia soviétique s'est mise à « fourcher »...

Kavalerov, c'est le drame de l'individualisme contemporain, déclarait feu le critique Elsberg dans *Sentinelle littéraire* dès 1928. Oui, mais le thème

9. « Une critique non négative, mais positive », éditorial du *Champ rouge* (*Krasnaja Niva*) du 6 mai 1928. L'auteur de l'éditorial était directeur de la censure.

en soi n'avait rien de nouveau. La littérature soviétique est remplie de ces héros intellectuels individualistes qui se révoltent en vain contre la « classe hégémonique » ou la « marche de l'Histoire ». Le voleur de Leonov, c'est aussi un individualiste, un romantique attardé, un rebelle à la Dostoïevski. Le Mietchik de Fadeev (dans *La Dêbâcle*), c'est aussi le petit intellectuel raté et irrécupérable. Ce personnage qu'on trouve aussi bien chez Alexis Tolstoï, Fedine, Matychkine, etc., il devient avec les années de plus en plus grotesque, rabougri, « mauvais » comme son prototype du « souterrain ». Dans *Le Deuxième Jour* d'Ehrenbourg, il est proprement méprisable et son « journal intime » sert de pièce d'accusation. Comme Kavaleroï, il est inapte à la vie, à l'altruisme, à l'amour. C'est le raté de l'Histoire.

Olecha s'inscrit donc dans une tradition soviétique bien établie et qui, au fond, remonte à l'homme du sous-sol. Néanmoins *L'Envie* n'est pas que cela, et garde aujourd'hui une inexplicable fraîcheur. Olecha est un sensualiste, un jouisseur, un « voyeur ». Son coloris toujours exubérant est « enlevé » comme celui d'un aquarelliste. Il y a dans sa vision une sorte de myopie qui fait danser les taches de couleur comme chez Dufy. Il regarde la vie comme un court de tennis et les belles Valia « komsomoles » qui planent au-dessus de son héros, en culottes de sport, ont quelque chose qui les apparente à l'héroïne de *Ferdydurke*. Olecha aurait pu devenir Gombrowicz, il était de cette étoffe rebelle et malicieuse. Les « lapsus » de l'Histoire en ont décidé autrement.

10. Andrzej Drawicz, dans un article monographique sur Olecha rapporte le fait à une anecdote : le changement serait une erreur typographique, mais *acceptée* par l'auteur. Cf. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1957, III, p. 349.

Comme les Gombrowicz, Montherlant ou Nabokov, il appartient à la nouvelle génération des dandys européens, qui traitent la femme en objet, cherchent leur inspiration sur les stades ou les champs d'aviation, prennent le monde avec une nonchalance aristocratique et impertinente, ennemis invétérés du « mou » en littérature comme dans la vie.

Olecha est le seul des écrivains soviétiques qu'on sent de plain-pied avec cette Europe hédoniste et déclassée, rajeunie et un peu fardée qui, avec superbe et nonchalance s'est égaillée de Buenos Aires à Los Angeles. Il est neuf, impertinent, un peu sadique. Il voudrait, lui aussi, selon le mot de Gombrowicz, « rattacher l'âge adulte à la jeunesse ». Mais, dans le miroir de son dandysme, il apercevait quelque chose d'assez effroyable et apprenait à se détourner de son reflet :

« *Il ne faut jamais regarder dans le miroir ! Jamais ! Il faut en finir avec cette habitude infantile de se regarder ! C'est le propre des faibles. L'enfant dans le bain n'en finit pas de regarder ses mains, ses jambes, son corps... Tout ce qui trahit ma faiblesse, je veux le biffer de ma conscience. Il faut que je me rééduque. Je te le jure, maman, je me rééduquerai*¹¹. »

Ainsi le dernier esthète soviétique s'encourageait lui-même à l'auto-punition.

11. Iouri Olecha, *Carnets secrets du compagnon de route Zand*, 1932

VI. AUTOMUTILATION DE L'ARTISTE SOVIÉTIQUE

Georges Nivat, extrait de *La culture soviétique entre la fontaine d'utopie et l'automutilation*, Centre d'Études de la vie politique de l'Université libre de Bruxelles, 2000.

La pénurie qui était un principe de la distribution des produits dans l'économie soviétique était également un principe dans la gestion de la culture soviétique : toute son histoire est jalonnée de variations dans l'exercice de la censure, les « retours » d'auteurs interdits, l'injection à petites doses d'œuvres étrangères ou de l'émigration (cela commence en 1937, sous Staline, avec le retour de Kouprine). Le « retour » de Mandelstam, c'est-à-dire ses premières rééditions après les années de disparition du poète des librairies et des bibliothèques fut, entre autres aspects, un exemple remarquable par la gestion de la pénurie : le recueil du poète préparé par Nikolai Khardjiev a mis quinze années, créant un « désir » presque mythique du livre dont on connaissait l'existence, et, à sa parution une sorte d'agiotage et des phénomènes d'accaparement, et même de rétention en vue de réserver le livre à la clientèle étrangère, même si elle ne connaissait pas le russe, parce que le « Mandelstam » était devenu une sorte de monnaie d'échange exceptionnelle, comme la zibeline au Moyen Âge. Ainsi le pouvoir a partiellement préservé la culture, celle des temps antérieurs, et celle de l'extérieur, mais en faisant un produit déficitaire. Ce qui fait d'une part qu'il y avait un désir fort de cette culture, et d'autre part qu'une grande part du public en était privée. Les créateurs comme Iouri Olecha en étaient conscients : ils ont tenté de satisfaire la « demande » sociale, en fait celle de l'administration du Parti, qui exploitait le complexe de culpabilité de l'écrivain russe vis-à-vis du peuple (« complexe de Tolstoï »), et donc ils se sont en partie rendus, avec les armes de leur culture, à l'hégémonie prolétarienne, mais ils ont tenté de préserver un coin de leur ima-

ginaire qui était en relation avec la catastrophe vécue par le pays. Olecha fut accusé par Arkadi Belinkov, dans un livre célèbre paru en *tamizdat* de s'être « rendu » et d'avoir accepté sa mise à mort intellectuelle. Belinkov était un juge cruel. *Le Livre des adieux* [*Kniga proščanja*] de Olecha, paru récemment, et qui nous donne une version plus complète et plus authentique du *Journal* de l'écrivain, dont le Dégel nous avait fourni une version édulcorée sous le titre de *Pas un jour sans une ligne* [*Ni dnja bez stročki*] nous aide à comprendre cet écrivain si intimement lié au destin paradoxal de la culture soviétique. « *La pensée de me faire mendiant me vint brusquement* » écrit l'écrivain ; expliquant ainsi son idée d'un retrait, d'une sorte de « fuite à la Tolstoï », ce que Belinkov qualifiera en somme de reddition. Ce devoir de réduction, de disparition lui semble dicté par une époque monumentale qu'il ne comprend pas, et qu'il n'arrive pas à servir. Mais par ailleurs il confie aussi au *Journal* des cauchemars extrêmement dangereux où il voit le martyr de ses amis de l'avant-garde suppliciés par le régime. Il note en mai 1950 :

« *Bientôt on tua Reich <l'épouse de Meyerhold>. On dit qu'on lui a crevé les yeux, il y eut cette rumeur, sans doute dénuée de fondement. Les yeux si beaux de Zinaïda Raïkh, et qui, malgré leur démonisme regardaient d'un regard soumis et attentif de petite fille. C'est Perets Markish, qui a été tué lui aussi, semble-t-il, qui me l'a dit. (...) Ils m'aimaient, les Meyerhold, ils m'aimaient d'une amour importun que j'ai fui... »*

Ainsi voyons-nous le cauchemar lové à l'intérieur d'un écrivain soumis, et que tout Moscou voyait boire au restaurant de l'hôtel Métropole. Les yeux arrachés, en l'occurrence, ne sont-ils pas un cauchemar symbolique, le symbole d'une cécité brutalement imposée, d'une culture soviétique aux yeux arrachés, comme Œdipe ?

En somme l'écrivain soviétique vivait dans son abri, et savait que l'arrachement des yeux pouvait survenir à tout moment. Il buvait à la fontaine de l'utopie, et se voyait contraint à l'automutilation dans la peur de la disparition. Comme les héros d'un autre « dégradé » de la culture soviétique, Andreï Platonov, « *il avait reconnu depuis longtemps que le temps du corps humain, tiède, bien-aimé, entier était passé : chacun était dans l'impérieuse nécessité d'être un mutilé* ». [Tchevengour].

VII. « QU'ON ME DONNE LE DROIT AU DÉSEPOIR »

Vitali Chentalinsky, extraits de *La parole ressuscitée : dans les archives littéraires du KGB*, Éditions Pluriels, Robert Laffont, 1993. [...]

Puis vient le tour de Iouri Olecha.

« Je connais Olecha depuis mon séjour à Odessa, dans les premières années après la révolution. Lorsque nous sommes devenus écrivains tous les deux, nous étions liés non seulement par une amitié personnelle, mais par des attitudes et des goûts communs...

L'instruction s'intéresse à l'état d'esprit antisoviétique d'Olecha, et non à ses goûts littéraires, *corrige l'officier*.

J'y viens. Son destin littéraire, l'échec de ses tentatives prolongées de créer quelque chose de nouveau le mettaient au désespoir. Il est peut-être aujourd'hui le représentant le plus marquant de la partie bohème des milieux littéraires désorientés et désespéré... Ses déclamations continues dans les bars étaient une propagande vivante contre le cours littéraire officiel qui forçait des écrivains comme lui à végéter et les conduisait à l'éclat. Les scandales se succédaient et, d'une certaine manière, Olecha semblait suivre les traces d'Essenine. Il engueulait publiquement des représentants de la littérature soviétique : « *Vous avez volé mon argent ! Vous jouissez de mon argent, vous volez mon succès, vous m'enlevez des lecteurs ! J'exige une seule chose : qu'on me donne le droit au désespoir !* »

C'était son idée préférée. Il se fit un drapeau littéraire du combat pour le « droit au désespoir », ce qui lui valut un succès remarquable aussi bien parmi les écrivains que les gens du cinéma... » [...]

Olecha était l'un des prêcheurs de ce désespoir. Originaire de la même ville que moi¹², je le connaissais depuis vingt ans. Il se considérait comme

12. Il s'agit d'Odessa

la preuve vivante des coups portés à l'« Art » par le pouvoir soviétique. Homme de talent, il déclarait ses offenses avec ardeur, entraînant dans son sillage de jeunes écrivains et acteurs : gens meurtris, sceptiques à bon marché, ratés transformés en piliers de brasserie. Son film *Un jeune homme strict*, qui a coûté des millions de roubles aux Studios de Kiev, s'est révélé n'être qu'un pamphlet éhonté contre le Komsomol et n'est par sorti en salle, de sorte que les millions ont été dépensés pour rien. Son autre film, *Soldats des marécages*, a provoqué une réaction froide, presque hostile, du public. Cela l'a aigri encore plus. Autre échec : depuis de longues années, il tentait, en vain, d'écrire une pièce (dont il avait fait la publicité préalable). La chaîne de ses succès, légitimes et inévitables, l'a poussé dans les rangs de ces aigris qui passent leur temps à se plaindre... Son amitié avec des gens comme Meyerhold, Zinaïda Raïkh¹³, les réalisateurs A. Room et Matcharet, les dirigeants du théâtre Valhtangov, Gouriounov et Kouza, l'aidait dans cette activité venimeuse. Ces gens partageaient ses idées décadentes et les mettaient en œuvre dans leur travail pratique. Il va de soi que, dans les années 1936-1937, ni Olecha, ni Eisenstein, ni moi-même n'agissions dans le vide : nous avions la sympathie secrète de très nombreux artistes : Valeri Guerassimov, Chklovski, Pasternak, Boris Levine, Sobolev et d'autres ; cela leur a d'ailleurs coûté cher, car la marque du désarroi intérieur et de l'impuissance s'est posée sur leurs œuvres... [...]

13. Actrice, épouse de Meyerhold (NDA.)

ANNEXES DOCUMENTAIRES

1. Lettre au Théâtre Académique d'Art de Moscou

Iouri Olecha, lettre éditée en préface à l'édition du *Mendiant ou la Mort de Zand*, texte français Luba Jurgenson, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.

Camarade ! Ne me considérez pas comme imposteur, ni comme un profiteuseur, ni comme un salaud. J'écris une pièce. Mais est-ce ma faute si ce travail est fragile, s'il se rompt à chaque instant ? J'accomplis une tâche sérieuse. Le sujet est grave, sanglant. Il ne s'agit pas d'une pièce d'agrément « à la troisième personne », je n'en écris pas. Je n'écris que lorsque cela m'est nécessaire, lorsqu'un élan lyrique m'emporte hors de moi-même... Je ne peux aller plus vite, je travaille difficilement ! Comprenez-moi et pardonnez-moi ! Pourquoi me pressez-vous ? Est-il plus difficile de monter une pièce que de l'écrire ? Vous me direz que « je vous bassine » depuis longtemps avec cette pièce, *La Mort de Zand*. Mais puisque je l'ai ratée, puisque j'ai dû laisser tomber ce sujet ! J'écris à présent une autre pièce, *Le Mendiant*, dont je vous ai exposé la trame. Je suis maître de mon travail, comme vous êtes maîtres du vôtre.

Vous me direz que vous êtes un collectif, des artistes indépendants, que vous avez un plan etc. Je travaille comme je peux. Je voudrais vous convaincre de ma sincérité. Vous répondez de la mise en scène, et moi je réponds de ma pièce. Et je voudrais qu'elle soit réussie. Car vous êtes un théâtre d'Art !

En un mot quelle est ma faute ? Je n'ai pas respecté les délais ? J'ai cassé vos projets ? Je ne pense pas.

Je ne suis coupable que d'une chose, je travaille lentement. C'est tout. Mais je vous dis : je suis en train d'écrire, ma pièce avance, et si je la termine, je vous demanderai d'en organiser l'audition. Quand ? Bientôt, je pense. Je souhaiterais recevoir une réponse, n'importe laquelle.

Je reste disposé à votre égard de tout mon cœur.

2. Le Mendiant ou La Mort de Zand (extraits)

Iouri Olecha, texte français Luba Jurgenson, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.

a) Acte 1

1. L'anniversaire de Zand (p. 11).

[...]

ZAND. – Je ne comprends pas. Je ne comprends pas ! Cela me dépasse. Trente-deux, c'est déjà beaucoup trop... Autrefois, je lisais la grande littérature. Il y a longtemps, quand j'étais adolescent... Tous les héros étaient plus âgés que moi. Je rêvais de devenir comme eux... J'avais des modèles, il fallait grandir pour les égaler... Tu comprends ? Je pensais que je serais comme Roudine. Ou comme Lavretski. Il y avait aussi Raskolnikov, et le prince Mychkine. Tous, ils étaient devant moi, je pensais à eux comme à mon avenir... Napoléon à vingt-cinq ans, avait conquis l'Italie. Moi, j'en avais quinze, Eugène Oneguine vingt. C'était un monsieur adulte avec des favoris, un laquais, un pistolet. Moi, j'étais un gamin. À présent, ô terreur, je suis plus âgé que tous mes héros. C'est ce qu'on appelle la vieillesse. Le général Bonaparte est de sept ans plus jeune que moi. Tout ce qui me fascinait dans son destin, tout ce qui faisait naître des rêves passion-

nés, bref, tout l'extraordinaire est loin derrière moi... Et que reste-t-il ? Reste la mort de Bonaparte, une mort solitaire au lit, dans la pénombre brune de la chambre, avec un médicament sur la table de chevet ; celle d'un homme ordinaire qui a le cancer du foie. Barré ! Rideau.

[...]

2. *La chambre du vieillard*, scène 2 (p. 23).

[...]

FEDOR. – Je me charge de prouver que vos tentatives sont vaines.

BOESLAVSKI. – Quelles tentatives ?

FEDOR. – Celle de reconstruire l'homme. Je vous prouverai qu'en ce qui concerne la peur de la mort, le sexe, la femme, il n'y a aucune différence entre les constructeurs du futur et la lie de la société.

BOESLAVSKI. – Si vous me le prouvez, je meurs sur le coup. Et comme j'ai envie de vivre, vous ne pouvez pas me le prouver. Donc, il ne peut pas y avoir de pari, puisque l'une des parties, en l'occurrence moi, se trouve en position gagnante.

[...]

b) Acte 2

8. *Le cabinet du docteur Gourfinkel* (p. 52-53).

[...]

FEDOR. – Un beau jour, j'ai vu que mes souliers étaient usés. Quand un homme a besoin de souliers, si c'est un homme civilisé, il va dans un ma-

gasin et s'en achète une paire. Tel est l'ordre historique universel. Or, il se trouve que pour avoir une paire de chaussures il faut présenter un bon, donc déposer une demande. Alors j'ai compris qu'avant de m'emparer de cette merveille je devrais franchir toute une série d'obstacles : faire des démarches, écrire des suppliques, ruser, biaiser. Donc gaspiller les forces de mon intellect.

GOURFINKEL. – Que puis-je dire ? Je ne comprends pas votre matérialisme grossier. Alors, avez-vous fini par vous procurer des chaussures ?

ZAND. – Non. (*Une pause*). Par une journée ensoleillée, en regardant mes pieds qui foulaient l'asphalte, je me suis arrêté. J'ai vu que j'étais un mendiant. J'avais des pieds de mendiant. (*Une pause*). Le jour même, j'ai pris un livre. C'était Kant. Je n'en avais jamais lu.

GOURFINKEL. – Quelle honte !

FEDOR. – D'abord, j'ai pensé comme vous : quelle honte. Puis, je me suis dit : il ne faut pas lire Kant. Kant avait établi une éthique, des normes de relations entre les gens. Où sont-elles ces normes ? La vision du monde qu'avait l'homme du passé est considérée aujourd'hui comme de la misère philosophique. Mes souliers sont misérables, ma philosophie aussi. Pourquoi ne deviendrais-je pas un mendiant ?

GOURFINKEL. – Vous êtes écrivain ?

FEDOR. – Non.

[...]

c) Acte 3

12. Rencontre avec l'homme noir (p. 96-97).

[...]

LE MARI. – Donc vous écrivez ?

ZAND. – Oui.

LE MARI. – C'est difficile d'être écrivain ?

ZAND. – Très.

LE MARI. – Pourquoi ?

La femme rentre avec du kissel.

ZAND. – Vous connaissez le grand écrivain Goethe ?

LE MARI. – (*occupé à manger du kissel*). Désolé, comment vous dites ?

ZAND. – Goethe, un grand écrivain, il a écrit *Faust*. Il y a aussi un opéra *Faust*. Mais c'est autre chose, cela n'a rien à voir. Moi, je vous parle du poème, du drame. Il s'agit d'un homme qui a atteint le sommet de la sagesse. Et ce même Goethe qui a créé l'homme le plus intelligent, vous savez ce qu'il a dit ? Que penser était le plus grand malheur de l'humanité...

LE MARI. – Désolé, comment vous dites ?

SOROKINA. – Tu es déjà soûl ?

LE MARI. – Ne nous interromps pas.

ZAND. – Le plus grand malheur de l'humanité serait de penser. Vous comprenez, celui qui pense est malheureux.

LE MARI. – Et moi, je vous dis qu'il faut penser.

ZAND. – Je veux dire penser... au sens philosophique...

LE MARI. – Voulez-vous du kissel ?

ZAND. – Non merci.

LE MARI. – Comme vous voulez.

Un silence.

ZAND. – Dites-moi... Je voudrais vous demander... On vous a traduit en justice, n'est-ce pas ? Pour une tentative de meurtre ?

LE MARI. – Désolé, comment le savez-vous ? (*Avec son coude, il repousse la phrase que sa femme n'a pas encore prononcée.*) Ne m'interromps pas.

ZAND. – Je me suis renseigné. C'est pour cela que je suis venu chez vous. Exprès. Je n'ai pas voulu le dire tout de suite. Peut-être, cela vous gêne ?

LE MARI. – Pourquoi ? Pas du tout.

ZAND. – Je travaille à un sujet de ce genre. Vous savez, je cherchais un homme comme vous. Je suis allé à la direction des établissements pénitentiaires. On m'a dit... On m'a cité plusieurs personnes qui avaient purgé leur peine. J'ai pris votre adresse. Vous n'avez rien contre ?

LE MARI. – Rien.

ZAND. – Je suis en train d'écrire une pièce. J'ai besoin d'un homme comme vous.

LE MARI. – Désolé, vous mentionnerez mon nom ?

ZAND. – Non, non... Je voudrais seulement vous parler... Un homme ordinaire, un employé soviétique qui a attenté à la vie d'un autre... [...]

3. L'argent

Karl Marx, extrait des *Manuscrits de 1844* (Économie et philosophie / Ébauche d'une critique), Éditions sociales, 1962, p.114 à 118

Si les sensations, les passions, etc., de l'homme ne sont pas seulement des attributions anthropologiques au sens étroit, mais, en vérité, des affirmations ontologiques de sa nature, et si elles ne s'affirment réellement que parce que leur objet existe pour elles concrètement, il est évident que premièrement le mode de leur affirmation n'est pas toujours le même, mais qu'au contraire la manière distincte dont elles s'affirment constitue le propre de leur existence, de leur vie ; tel que l'objet existe pour elles, tel sera le caractère particulier de leur jouissance ; deuxièmement lorsque l'affirmation sensible est transmutation directe de l'objet sous sa forme indépendante (le manger, le boire, le façonnage de l'objet, etc.), nous parlons d'affirmation de l'objet ; troisièmement quand l'homme et donc aussi ses sentiments sont humains, l'affirmation de l'objet par un autre que lui-même est également sa propre *jouissance* ; quatrièmement ce n'est que par l'industrie développée, c'est-à-dire par la médiation de la propriété privée, que la nature ontologique de la passion humaine se réalise dans sa totalité et dans son humanité ; la science de l'homme est ainsi elle-même un produit de l'activité pratique et personnelle de l'homme ; cinquièmement le sens de la propriété privée – libérée de son aliénation – est l'existence des objets essentiels pour l'homme, tant comme objets de jouissance que comme objets d'activité.

L'argent, qui possède la qualité de pouvoir tout acheter et tout s'approprier, est éminemment l'objet de la possession. L'universalité de sa qualité en fait la toute-puissance, et on le considère comme un être dont le pou-

voir est sans bornes. L'argent et l'entremetteur entre le besoin et l'objet, entre la vie et les moyens de vivre. Mais ce qui sert de médiateur à ma vie médiatise aussi l'existence des autres pour moi. Pour moi, l'argent, c'est l'autre.

« *Allons donc ! tes mains, tes pieds, ta tête et ton derrière t'appartiennent sans doute, mais ce dont je jouis allègrement m'en appartient-il moins ? Si je puis me payer six étalons, leurs forces ne sont-elles pas miennes ? Je galope, et me voici un rude gaillard, comme si j'avais vingt-quatre jambes.* » (Goethe, *Faust*.)

Shakespeare dans *Timon d'Athènes* :

« *De l'or, ce jaune, brillant et précieux métal ! Non, dieux bons ! je ne fais pas de vœux frivoles : des racines, cieux sereins ! Ce peu d'or suffirait à rendre blanc le noir ; beau, le laid ; juste, l'injuste ; noble, l'infâme ; jeune, le vieux ; vaillant, le lâche. ... Eh bien ! cet or écartera de votre droite vos prêtres et vos serviteurs, arrachera l'oreiller du chevet des malades. Ce jaune esclave tramera et rompra les vœux, bénira le maudit, fera adorer la lèpre livide, placera les voleurs, en leur accordant titre, hommage et louange, sur le banc des sénateurs ; c'est lui qui décide la veuve éplorée à se remarier. Celle qu'un hôpital d'ulcérés hideux vomirait avec dégoût, l'or l'embaume, la parfume, et lui fait un nouvel avril... Allons ! poussière maudite, prostituée à tout le genre humain, qui mets la discorde dans la foule des nations... »*

Et plus loin :

« *Ô toi, doux régicide ! cher agent de divorce entre le fils et le père ! brillant profanateur du lit le plus pur d'Hymen ! vaillant Mars ! séducteur toujours jeune, frais, délicat et aimé, dont la rougeur fait fondre la neige consacrée qui couvre le giron de Diane ! Dieu visible qui rapproches les incompatibles et les obliges à s'embrasser ! qui parles par toutes les bouches dans tous les sens ! ô*

Pierre de touche des cœurs ! traite en rebelle l'humanité, ton esclave, et par ta vertu jette-la dans un chaos de discordes, en sorte que les bêtes puissent avoir l'empire du monde ! »

Shakespeare décrit parfaitement la nature de l'argent. Pour le comprendre, commençons d'abord par expliquer le passage de Goethe :

Ce que je peux m'approprier grâce à l'argent, ce que je peux payer, c'est-à-dire ce que l'argent peut acheter, je le suis moi-même, moi le possesseur de l'argent. Telle est la force de l'argent, telle est ma force. Mes qualités et la puissance de mon être sont les qualités de l'argent ; elles sont à moi, son possesseur. Ce que je suis, et ce que je puis, n'est donc nullement déterminé par mon individualité. Je suis laid, mais je puis m'acheter la plus belle femme ; aussi ne suis-je pas laid, car l'effet de la laideur, sa force rebutante, est annulée par l'argent. Je suis, en tant qu'individu, un estropié, mais l'argent me procure vingt-quatre pattes ; je ne suis donc pas estropié ; je suis un homme mauvais, malhonnête, sans scrupule, stupide : mais l'argent est vénéré, aussi le suis-je de même, moi qui en possède. L'argent est le bien suprême, aussi son possesseur est-il bon ; que l'argent m'épargne la peine d'être malhonnête, et on me croira honnête ; je manque d'esprit, mais l'argent étant l'esprit réel de toute chose, comment son possesseur pourrait-il être un sot ? De plus, il peut s'acheter des gens d'esprit, et celui qui en est le maître n'est-il pas plus spirituel que ses acquisitions ? Moi qui, grâce à mon argent, suis capable d'obtenir, tout ce qu'un cœur humain désire, n'ai-je pas en moi tous les pouvoirs humains ? Mon argent ne transforme-t-il pas toutes mes impuissances en leur contraire ?

Si l'argent est le lien qui m'unit à la vie humaine, qui unit à moi la société et m'unit à la nature et à l'homme, l'argent n'est-il pas le lien de tous les liens ? Ne peut-il pas nouer et dénouer tous les liens ? N'est-il pas, de la

sorte, l'instrument de division universel ? Vrai moyen d'union, vraie force chimique de la société, il est aussi la vraie monnaie « divisionnaire ».

Shakespeare signale surtout deux propriétés de l'argent :

1° Il est la divinité manifestée, la transformation de toutes les qualités humaines et naturelles en leur contraire, l'universelle confusion et perversion des choses ; il harmonise les incompatibilités ;

2° Il est la prostituée universelle, l'universel entremetteur des hommes et des peuples.

La perversion et la confusion de toutes les qualités humaines et naturelles, l'harmonisation des incompatibilités – la force divine – de l'argent sont inhérentes à sa nature en tant que nature générique aliénée et aliénante des hommes, en tant que nature qui se livre à autrui. Il est la puissance aliénée de l'humanité.

Ce que je ne puis en tant qu'homme, ce que ne peuvent toutes mes énergies d'individu, je le puis grâce à l'argent. L'argent fait de chacune des puissances de mon être ce qu'elles ne sont pas en soi : il les change en leur contraire.

Si j'ai envie d'un repas, si je veux prendre la chaise de poste, n'étant pas assez fort pour faire la route à pied, l'argent me procure le repas et la chaise de poste, c'est-à-dire qu'il transforme mes vœux – êtres imaginaires – et les transfère de leur existence pensée, figurée ou voulue, dans une existence sensible, réelle ; il les fait passer de l'imagination à la vie, de l'être figuré à l'être réel. Cette fonction médiatrice fait de l'argent une puissance véritablement créatrice.

Sans doute, l'envie existe aussi chez qui n'a pas d'argent, mais c'est une chose purement chimérique qui, pour moi, pour un tiers, pour les autres, est sans effet, sans être réel, sans objet. La différence entre la demande effective, fondée sur l'argent, et la demande sans effet, fondée sur mon besoin, ma passion, mon désir, etc., est la différence entre l'être et la pensée, entre l'idée existant seulement en moi et l'idée telle qu'elle est pour moi en dehors de moi en tant qu'objet réel.

Quel que je sois, si je n'ai pas d'argent pour voyager, je n'ai pas de besoin – on veut dire de besoin réel de voyager – susceptible d'être satisfait. Quel que je sois, si j'ai la vocation des études mais point d'argent pour m'y adonner, je n'ai pas la vocation des études, c'est-à-dire une vocation effective, véritable. En revanche, si je n'ai pas réellement la vocation des études, mais que j'ai la volonté et l'argent pour m'y adonner, alors ma vocation sera effective. Moyen et pouvoir universels, extérieurs, venant ni de l'homme en tant qu'homme, ni de la société humaine en tant que société, moyen et pouvoir de changer l'idée en réalité et la réalité en simple idée, l'argent transforme les forces réelles et naturelles de l'homme en idées purement abstraites, en imperfections, chimères et tourments ; de même, les imperfections et les chimères, les puissances stériles et purement imaginaires de l'individu, il les transforme en puissances réelles. En vertu de quoi l'argent est la perversion générale des individualités qu'il change en leur contraire, en leur attribuant des qualités qui ne sont pas le moins du monde les leurs.

Il apparaît alors comme la puissance corruptrice de l'individu, des liens sociaux, etc., qui passent pour être essentiels. Il transforme la fidélité en infidélité, l'amour en haine, la haine en amour, la vertu en vice, le vice en vertu, le valet en maître, le maître en valet, la bêtise en intelligence, l'intelligence en bêtise.

Notion existante et agissante de la valeur, l'argent confond et échange toute chose ; il en est la confusion et la conversion générales. Il est le monde à l'envers, la confusion et la conversion de toutes les qualités naturelles et humaines.

Qui peut acheter le courage est courageux, fût-il lâche. L'argent ne s'échange pas contre telle qualité, telle chose, telles forces de l'être humain : il s'échange contre la totalité du monde objectif de l'homme et de la nature. Il sert donc à échanger (du point de vue de son possesseur) toute qualité contre toute autre, fût-elle son contraire. Il fait fraterniser les incompatibilités, il force les ennemis à se donner l'accolade.

Imagine l'homme humain et son rapport au monde comme un rapport humain, et tu ne pourras échanger l'amour que contre l'amour, la confiance que contre la confiance, etc. Si tu veux jouir de l'art, tu devras avoir une culture artistique ; si tu veux avoir un ascendant sur autrui, tu devras être capable d'agir pour le bien des autres et exercer une influence stimulante. Chacun de tes rapports avec l'homme – et avec la nature – devra être une manifestation déterminée, conforme à l'objet de ta volonté, à ta vraie vie individuelle. Si tu aimes sans susciter l'amour réciproque, si ton amour ne provoque pas la réciprocité, si vivant et aimant tu ne te fais pas aimer, alors ton amour est impuissant, il est infortune.

4. Le forage des profondeurs

Victor Chklovski, Préface à *Pas un jour sans une ligne*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.

L'enfance est géniale : elle veut creuser jusqu'à atteindre aux confins du monde.

L'homme, chaque jour, apprend quelque chose de nouveau. Il a l'air de créer cette chose nouvelle et il en parle volontiers.

Le monde s'élargit furieusement.

D'abord, lorsqu'on fait ta toilette, tu ne vois que tes petits doigts et le bord de la baignoire, – c'est ce que notait Léon Tolstoï, sur ses vieux jours. Ensuite tu découvres tes jambes, tes bras, tes hanches et tu entends qu'un cœur bat en toi.

Les nuages font courir sur la terre leur ombre placide. Autour de toi s'étend une terre que personne n'a encore vue, que personne encore n'a vaincue. Tu vois des livres, tu donnes des coups de pied dans un ballon de football. Tu vas au cirque.

Au cirque, comme à l'intérieur d'une tasse, les parois sont à pic, le fond de la tasse est doré. C'est le sable de la piste.

Des gens, qui ne ressemblent pas aux autres – mais dans l'enfance rien ne ressemble à autre chose – marchent en équilibre sur une corde, sautent. Une poupée se révèle être vivante. Ce n'est pas seulement drôle, c'est également surprenant.

Au théâtre, des volcans de carton vomissent de la lave et un aigle emporte un petit garçon : cela s'appelle *Les Enfants du Capitaine Grant*.

Plus tard, Olecha écrivit : « *Une vie pure et à jamais enfuie de petit garçon, dont tous les souvenirs me disent que l'enfant est fierté, pour une goutte de laquelle je donnerais toutes les conquêtes de la maturité* ».

Si tu as eu la chance de naître à la frontière de deux siècles, tu vivras une

deuxième enfance : l'enfance d'un monde nouveau.

La terre autour du Kremlin ne cesse de grandir.

Sur cette terre vont et viennent d'autres gens : tes frères.

Sur cette terre naît une poésie nouvelle.

La Terre parle de Lénine par la voix de Maïakovski.

Tu le verras : il est grand, large d'épaules et attentif, – attentif comme un petit enfant, parce qu'il est un génie.

Odessa est tout entière mosaïque.

Des vaisseaux arrivaient d'au-delà la montagne bleue de la mer déserte, amenant des gens de l'étranger : des Français, des Anglais, des Grecs. Ils partageaient Odessa en plusieurs morceaux, parfois avec du fil barbelé. Le plus souvent, avec des simples rangées de chaises : c'étaient les frontières de la terre, pour l'instant occupée par les troupes d'intervention.

Les soldats étrangers s'étonnaient de ta ville.

Les filets qu'ils jetaient sur elle ressemblaient à des toiles d'araignée : ils se déchiraient facilement.

Dans la ville détachée de la grande terre la jeunesse écrivait des vers. Iouri Olecha écrivait des poèmes. Les premiers furent publiés en 1916 dans *Le Bulletin d'Odessa*. Mais ces poèmes étaient comme une légère rougeole, qu'on a vite oubliée pourvu qu'on ne prenne pas froid.

Il y avait des cercles. On y lisait ses poèmes, l'un à l'autre. Les noms des cercles avaient rapport avec des vers de Pouchkine.

Les jeunes gens étaient impitoyables dans leur critique des uns des autres, parce que le jour présent ne valait rien au regard du lendemain.

Iouri Karlovitch termina le gymnase quand la révolution commença. Il entra à la *Novorosijskif Universitet* à Odessa. Il y étudia un an.

Tout changeait.

Le directeur du gymnase, qui connaissait Hésiode et les *Géorgiques* de Virgile, s'était fait berger par fierté. Les bandes armées des verts campaient

aux portes d'Odessa. Un jour, un ataman – j'ai oublié son nom – fit irruption dans la ville en omnibus.

La guerre entraîna dans la ville avec n'importe quel billet.

Olecha s'engagea comme volontaire dans l'Armée Rouge.

Il servit comme téléphoniste dans une batterie de la défense côtière de la Mer Noire ; elle était installée sur la plage.

La voix de Maïakovski, la voix de la révolution retentissait au-dessus du pays.

Pendant la période du communisme de guerre, Olecha travailla à la Iougrosta¹⁴ On y mettait en pratique l'expérience de Maïkovski, il prenait part aux journaux parlés, il écrivait. La révolution lui offrit la voix troublée d'un agitateur qui voit clairement l'avenir, et qui en parle d'une manière claire et convaincue.

En 1922, le jeune poète partit pour Kharkov. Il y écrivit de courtes pièces, il apprit à écrire de la prose, et lui-même fut correcteur.

Olecha, le jeune homme aux yeux bleus, arriva à Moscou, avec déjà quelques brochures à son actif, avec déjà beaucoup de savoir, beaucoup de poèmes, que lui-même déjà n'aimait plus.

Il cherchait du travail.

Par la suite il écrivit :

« L'un des souvenirs les plus chers qui me reste de ma vie, c'est mon travail au Sifflet. Tout s'y trouvait réuni : ma propre jeunesse, la jeunesse de ma Patrie soviétique et la jeunesse, de notre presse, de notre journalisme.

Entre parenthèses, j'étais entré au Sifflet pour un tout autre travail que journalistique. Je travaillais dans ce qu'on appelait alors le « département d'information », et ma tâche consistait à mettre sous enveloppes les lettres écrites par le chef du département à l'adresse des différents correspondants ouvriers. »

14. Agence de presse de la Russie du sud, intégrée en 1935 à l'agence Tass

Le *Sifflet* était l'organe de presse du syndicat des cheminots. Les membres de ce syndicat étaient déployés le long des lignes de chemin de fer, vaisseaux sanguins du pays. Ils attachaient un grand prix aux liens qui les unissaient les uns aux autres. Les branches du chemin de fer étaient jonchées de lettres, les lettres coulaient comme la sève de l'arbre.

Ils étaient trois à travailler au département : Olecha, une komsomole archiviste, et le chef du département, l'écrivain Ivan Ovtchinnikov, responsable de la quatrième page du *Sifflet*.

Ivan Ovtchinnikov est encore un jeune homme aux dents blanches qui mâche modestement des carottes derrière sa cloison. Il ne boit pas de thé : le thé est nocif. Il mange les œufs presque crus. Les deux autres boivent du thé, mangent des sandwiches au saucisson achetés au buffet. Pour le thé, ils apportent du sucre de chez eux.

La pièce, toujours plongée dans la pénombre, se trouve dans l'une des plus grandes maisons de Moscou ; par une aile, celle-ci touche au mur de Kitaïgorod : c'est une ancienne pension, une maison pour enfants trouvés. Ce fut la maison des pleurs et des morts d'enfants. On y trouve de longs corridors, de hauts plafonds, beaucoup de pièces, beaucoup d'escaliers, beaucoup de syndicats : c'est le palais du Travail.

Il est empli de propositions, de communiqués, de doléances, de correspondants ouvriers qui vont et viennent infatigablement, à la quête de la vérité.

« Un jour, écrit Olecha, le chef du département, Ivan Semionovitch Ovtchinnikov, me proposa d'écrire un feuilleton en vers d'après une lettre d'un correspondant ouvrier. »

Il s'avéra que si le poète traite pareil sujet, les mots s'ordonnent autrement et les rimes se modifient pour rappeler le réel.

Le feuilleton publié et signé « Le Burin ».

Un burin, c'est un ciseau grossier. On s'en sert pour faire sauter la fritte

de forge et pour débiter les barres de fer en morceaux. Un burin, c'est un instrument grossier, utile et sonore.

La signature du « Burin » figura dans *Le Sifflet* pendant six ans. Les correspondants ouvriers venaient voir Olecha. Il était leur guide.

Ensemble, ils défendaient les intérêts du travail sur les lignes de chemin de fer, dans les gares de campagne.

Olecha était le dieu des correspondants ouvriers. Lorsqu'il remaniait leurs notes, ils se reconnaissaient.

L'expérience de l'écrivain, les débats des cercles littéraires, l'apprentissage de Pouchkine dans un contexte productif, une énergie infatigable et une grande singularité de talent, tout se trouva réuni en la personne de Iouri Karlovitch Olecha quand il devint « Le Burin ».

Iouri Karlovitch a écrit pour *Le Sifflet* plus de cinq cents feuillets. Jusqu'à ce jour, ils n'ont été ni rassemblés ni édités, cependant qu'on y trouverait nombre de traits originaux de ce temps.

Au *Sifflet* travaillaient des gens aussi différents que Boulgakov, Petrov, Kataïev, Slavine, Bondarine ou Hecht. Ils parlaient du jour présent, ils en parlaient chacun à leur manière. Ils exprimaient le temps présent et devenaient de jour en jour plus différents les uns des autres.

Le temps est un grand guide. La quatrième page du *Sifflet* réorganisait le destin de l'écrivain.

Le travail de journaliste lui avait ouvert de grandes possibilités artistiques.

Un journal semble ne se fabriquer que pour un seul jour mais les événements qui y sont exposés modifient l'histoire, modifient sa progression régulière à coup d'inventions, de découvertes, de révolutions et de guerres.

Le terme même de « création » contient l'idée de résurgence.

Dans le même temps, les éléments des machines, autant que les principes

gouvernant les processus de création de la nouvelle technique, autant que les mots que nous employons, tout cela existait bien avant nous.

Nous jouissons d'une richesse qui fut constituée avant nous.

L'époque exigeait une autre forme, une forme complexe, polythématique. Olecha maîtrisa immédiatement l'art d'écrire avec simplicité et clarté. Ce furent *Les Trois Ogres*, conte pour enfant écrit sur un rouleau de papier journal, écrit non assis à une table mais couché par terre, *Les Trois Ogres* qui devaient devenir un nouveau mythe.

Ce conte écrit il y a un demi-siècle par un poète, collaborateur de journal, est traduit aujourd'hui dans des dizaines de langues.

Il est lu par chaque nouvelle génération d'enfants.

Le conte s'est transformé plusieurs fois en film, en ballet.

L'héroïne du conte est une petite fille qui joue le rôle d'une poupée pour s'introduire dans la forteresse de l'ennemi. Pareille chose était déjà connue au cirque.

Dans le conte, on rencontre un clown, toute la troupe d'un cirque ambulante, et le joyeux peuple des saltimbanques. L'art du danseur de corde est opposé à la danse de cérémonie, science du professeur Undeutrois.

Il est une autre science : la science du docteur Gaspard.

Le docteur Gaspard est du nombre des gens qui inventent la poudre.

Selon les termes de Pouchkine, la poudre a vaincu la chevalerie. Nous pouvons même préciser : les paysans tchèques, les taborites, grâce aux arquebuses de leur invention, ont écrasé la chevalerie européenne, et changé le cours de l'histoire.

Il existe des étoiles si extraordinairement condensées. Elles sont si lourdes, si denses, que leur masse dévie la marche des rayons lumineux.

Le temps de la révolution, c'est un temps de condensation.

C'est un sur-temps.

Un homme qui travaille à remanier les lettres de correspondants ouvriers,

écrit un petit roman pour enfants, stylistiquement complexe, et accomplit un prodige ; les enfants comprennent cette complexité nouvelle.

Et pendant ce temps, le même homme écrit *L'Envie*.

Qu'est-ce qui fait naître un sujet ?

Un sujet naît de la sensation du changement des lois morales.

Le conte peint la victoire des faibles sur les forts. Les ressources intarissables des gens qui vont au secours de ce qu'ils aiment. L'histoire raconte comment une famille se brise et se ressoude, comment les états tombent en poussière.

L'art est la réinterprétation de la vie.

Le travail du fabricant de saucisson est un travail sans poésie. C'est ce qu'on appelle la corvée du quotidien.

La situation d'une personne qui a renoncé aux bienfaits de la vie pour penser à sa manière, – une manière d'un autre âge cependant, – paraît poétique et même chevaleresque. Mais Pouchkine, dans son plan des *Scènes de la vie du temps des chevaliers* traite le chevalier de « personification de la médiocrité ».

La vie nouvelle avec toutes ses difficultés, très réelles et précisément décrites, suscite l'envie de l'ancien monde. L'envie non à l'égard de la femme ou de la richesse. L'envie à l'égard d'un rapport nouveau au travail.

L'Envie peint la tragédie des générations.

Son dénouement est la purgation des sentiments, ce qu'Aristote nommait catharsis. La catharsis est une sensation de libération, le soulagement de la douleur par la beauté de la nécessité.

La vie de l'écrivain Iouri Olecha vers l'époque de sa maturité paraissait belle. Sa prose détermina le rythme de la littérature de ce temps.

Il écrivit un recueil de nouvelles sur de nouveaux sujets.

Iouri Karlovitch écrivit une pièce d'après *Les Trois Ogres* ; elle fut jouée au MKhAT¹⁵. On y joua également *La Liste des bienfaits*. Puis la scène accueillit

La Conspiration des sentiments. Il semblait qu'on ne pût connaître situation plus brillante.

Dans le domaine du cinéma, il rédigea les scénarios des *Soldats des marais*, de *L'Erreur de l'ingénieur Kotchine*, de *Le Jeune Homme sévère*. Tout fut réalisé et connu du succès. Le plus intéressant était *Un jeune homme sévère*, mais le film ne parvint à l'écran que bien des années plus tard.

Iouri Karlovitch lui-même était une personne qui se retrouvait toujours le centre d'attention de n'importe quelle société. Ses paroles étaient reprises et passaient en proverbes.

J'ai été conduit à trier ses archives, et j'ai vu des dizaines, des centaines de débuts de pièces, et tous étaient excellents. Pourtant le dramaturge et romancier Olecha se taisait.

Un nouveau succès exigeait un forage profond.

Le créateur paraissait répéter des erreurs, souffrant « du haut mal de l'inspiration ».

Même Maïakovski a un jour traité l'inspiration de « morue ».

C'est que nous ne remarquons pas les interruptions qui parsèment l'œuvre de Gogol : ce désir douloureux d'exprimer l'inexprimable, de moissonner la récolte quand le temps n'est pas encore venu.

Chez Léon Tolstoï, les débuts de roman, les articles réécrits, occupent des tomes entiers. Derrière eux viennent les tomes de carnets et de journaux. Qu'est-il arrivé à Iouri Karlovitch, comment a-t-il franchi les montagnes qui lui barraient la route ?

Tolstoï disait que principalement dans l'art le conservatisme est plus dangereux que tout. La vie a changé comme jamais elle n'avait changé, « conservatisme » est devenu synonyme de défaite.

« Le Burin » était journaliste. Le grand poète lyrique Olecha est resté journaliste.

15. Théâtre d'Art de Moscou, créée en 1898 par Stanislavski et Nemirovitch-Davtchenko

Le journalisme de haut vol n'est pas encore compris chez nous ; il existe au cinéma : films documentaires et courts métrages y font concurrence aux épopées. Quand on parle à présent de « nouveau journalisme », de prose documentaire, on pense à Maïakovski :

De ta lèvre embrasée

Tombe à genoux

et bois

au fleuve

qu'on nomme Actualité.

Dans la littérature, tout n'est pas invention. Quand on décrit une ville, elle n'est pas inventée. Un héros a beau être imaginaire, ses rapports ne le sont pas.

La quantité d'imaginaire se réduit. Nous en avons parlé dans un recueil intitulé *La Littérature du fait*, paru il y a un demi-siècle.

Le mythe était la base de la tragédie antique. Pour Eschyle, Sophocle et Euripide, le mythe était sujet de débat : ils réinterprétaient les mythes en s'appuyant sur eux comme sur des documents, en exprimant leur propre fait contemporain. Ces mythes s'avéraient être les prunelles des yeux qui voyaient le monde neuf.

Il faut de nouvelles méthodes de création, de nouvelles solutions architecturales.¹⁶

Olecha écrivait : « *Que signifie un plan ? Je vois des étapes distinctes. Comme autant de piles sur lesquelles reposerait le pont de mon œuvre entière.* »

Il me disait qu'il allait créer des pierres qui devraient ensuite former un arc, se refermer en une forme nouvelle.

16. A. Tchekhov disait : il faut de nouvelles formes. De nouvelles formes sont nécessaires, et s'il ne s'en trouve pas, il ne faut rien espérer de mieux. » (Note de Victor Chklovski.)

Michel de Montaigne, repoussant la routine de l'art ancien, disait déjà à propos des écrivains : « *Moins ils ont de talent, plus important est le sujet pour eux*¹⁷. »

Tchekhov luttait contre la difficulté d'exprimer ce qui était neuf. Il rejetait, déchirait et conseillait aux autres de déchirer le début des nouvelles. Il avait l'air, quant à lui, de ne pas les terminer.

Habituellement, l'œuvre dans sa partie événementielle s'appuie sur la vie du héros : le héros naît, meurt, et avant ça se marie.

Chez Tchekhov, ce fait éveillait des doutes : il comprenait que les héros des drames devaient ou bien mourir ou bien partir, que les pièces s'achevaient quand le coup de feu éclatait. La mort de Treplev n'est pas solution d'un conflit. Oncle Vania tire sur le professeur Serebriakov en prononçant un étrange mot d'enfant : « pan ! » Olecha relève ce « mot d'enfant » dans son journal. Le nouveau Tartuffe, Serebriakov – un libéral qui joue le rôle des anciens jésuites –, s'enfuit pourtant épouvanté, et la pièce ne trouve pas de conclusion.

Tolstoï, à la plus grande époque de son œuvre, écrit dans les brouillons d'une préface à *Guerre et Paix* : « *Je venais involontairement à penser que la mort d'un personnage ne faisait qu'éveiller l'intérêt pour les autres personnages, et qu'un mariage servait davantage à la formation de l'intrigue qu'à son dénouement.* »

Guerre et Paix s'achève sur la prédiction de la chute de la famille Bolkonski, sur la prédiction de nouvelles catastrophes.

Crime et Châtiment de Dostoïevski, *Résurrection* de Tolstoï ne se terminent pas. Chacune de ces œuvres contient la promesse d'un nouveau livre qui parlera d'un homme nouveau.

Ces livres promis n'ont pas été écrits.

17. « ... à mesure qu'ils ont moins d'esprit, il leur faut plus de corps », Montaigne, *Les Essais*, livre II, chap. X- d'après Martial, préface au livre VIII des *Épigrammes* : « *minus illi ingenio laborandum fuit, in cujus locum materia successerat.* »

Il y aura bien un dénouement, mais il sera dans la révolution.

Tolstoï écrivait : « *Le ciment qui lie toute œuvre de fiction en un tout et produit par là l'illusion de refléter la vie, n'est point l'unité des personnages et des situations, mais l'unité du rapport moral que l'auteur entretient intimement avec le sujet.* »

Le grand acteur, dramaturge et imprésario qu'était Shakespeare adaptait pour la scène des nouvelles dont il n'était pas l'auteur. Shakespeare trouvait ce qui était neuf dans ce qui était vieux, en changeant la psychologie d'Othello, de Shylock, d'Hamlet.

Nous tous, grands hommes et petits, qui avons vu le grand seuil de l'histoire du monde, qui prenons part à l'assaut des cols enneigés, nous efforçons de fixer l'instant de la modification des rapports.

Il importe de toucher à la réalité même ; il importe de devenir le grand correspondant ouvrier d'un temps nouveau.

Même un homme fort aurait du mal à soulever la pile des cahiers d'Olecha. L'auteur écrit lui-même : « *Je commence à haïr les belles lettres et tout ce qui est fiction dans la littérature, peut-être simplement par impuissance, par incapacité d'inventer. C'est possible. En tout cas je note une chose : la colle de l'épopée ne coule pas de ma plume (je le proclame solennellement).* »

Ce sont les notes d'un journal intime. L'auteur, déjà célèbre, ayant connu succès de toute espèce, écrit à propos de lui-même : « *Je suis suspendu entre deux mondes. Cette situation véridique est si singulière que sa simple description ne le céderait pas en curiosité à la fiction la plus habile.* »

Les années passaient, des années d'essais.

Des fragments naissaient, facettés ainsi qu'on taille les diamants pour les transformer en brillants : on sectionne par une surface plane le haut et le bas de la pierre afin d'obtenir une réflexion complète de la réalité ; en l'occurrence, un rayon de lumière.

Un rayon laser.

Les cahiers ne sont pas achevés d'être dits, mais les fragments sont déjà des diamants.

Durant les dernières dix années de sa vie, I. Olecha construisait le plan d'un nouveau livre dans lequel ses tentatives prenaient un nouveau sens. Les époux Curie avaient remarqué que l'uranium libérait une sorte de rayonnement et que, plus étonnant encore, les déchets de minerai irradiaient avec davantage d'intensité que le produit parfaitement purifié. C'est ainsi qu'ils découvrirent le radium dans les déchets d'uranium.

On demandait à un physicien : « *Qu'est-ce qui contribue le plus à de nouvelles découvertes ?* »

Il répondit : « *Les obstacles* », avant d'ajouter : « *Si tout marche bien, cela veut dire qu'on ne trouvera rien de nouveau.* »

Les fragments de prose écrits par Olecha possédaient leurs propres dénouements. On trouve en eux l'élément d'un nouveau « rapport moral que l'auteur entretient intimement avec le sujet ».

Ils sont le fait d'un homme de notre temps, d'un homme sachant regarder, s'affliger, se réjouir et feuilleter ce qui est vieux pour y voir ce qui est neuf. Le livre *Pas de jour sans une ligne* naissait. Il gisait dans les dossiers de l'écrivain, il fut facile de l'en extraire, ne fût-ce que par la couleur du papier : ce fut la découverte de la radioactivité de leur matière.

On ne trouve pas, dans tout le livre, une suite d'événements achevée, mais on y trouve la manifestation d'un nouveau mode de perception.

Olecha a une vision laser.

Des métaphores-sujets : tel est le système de vision d'Olecha.

Il voit à la fois la libellule et le fait qu'elle ressemble à un avion.

Olecha note lui-même qu'il voit les deux possibilités : l'un des objets ne remplace pas, mais renouvelle l'autre.

Un arbre en automne ressemble à une tzigane, et vous voyez l'arbre et la femme.

Olecha maîtrisait le moyen de réveiller la fraîcheur de la perception, il maîtrisait le caractère premier des sensations.

Les métaphores les plus audacieuses d'Olecha, – celles où les ponts ressemblent à des chats – les enfants les lisent « à hauts cris », car ils voient eux aussi le monde d'un œil neuf, ils viennent de nouveau au monde. Le monde des enfants est métaphorique, c'est un monde de visions et de comparaisons audacieuses. Un seul « mot d'enfant » transforme le mythe du fantastique en réalité.

Pas de jour sans une ligne est le livre du premier souffle.

Un hiver, la tempête de neige soufflait, diminuant de violence, à travers le passage Lavrouchinski, à deux pas de la galerie Tretiakov. Je marchais dans la rue, j'avais rencontré Vera Mikhaïlovna Inber. De l'autre côté, courbant son dos vigoureux, sa belle tête inclinée sous un chapeau de feutre, venait Olecha, tout saupoudré de neige. Vera Inber me dit, d'un ton envieux : « *Il ressemble au Vésuve sous la neige.* »

J'ai vu plus tard le Vésuve. Il était surmonté par un petit nuage teinté de lumière. Il vivait. Il survivait à la chute des neiges, lui, le témoin de l'activité des profondeurs de la terre, il avait vaincu la neige.

À la rencontre des profondeurs, transperçant la terre ferme et les eaux des océans, nous poursuivons notre forage. Cette année, dans dix ans, très bientôt, nous parviendrons à la connaissance de l'essence de notre patrie : la Terre. Nous résoudrons l'énigme du Vésuve. Nous serons reconnaissants à ceux qui se sont frayés à toute force une route vers le savoir, à travers les masses d'eau et de granit, à travers les difficultés, à travers tentatives et expériences mille fois recommencées.

Les livres sont forgés en chemin et ne se perdent pas. Ils sont l'accumulation d'une époque. Ils reflètent l'âme de l'artiste et l'âme de la révolution.

La vie de Iouri Olecha est logique.

Écrivain au cheminement complexe, au talent maintes fois reconnu, il s'est tourné vers la quête d'une forme neuve et a poursuivi son chemin.

Pas de jour sans une ligne, pas de jour sans grands livres, pas de jour sans nouveau savoir.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE DU SPECTACLE

Bernard Sobel - Itinéraire

Bernard Sobel et le collectif de travail qu'il a constitué ont assuré en quarante ans la réalisation de plus de soixante-dix spectacles dont un très grand nombre de créations, puisant dans des répertoires très divers et révélant souvent des auteurs peu connus en France.

À cette activité s'ajoute la création en 1974 de la revue Théâtre/Public.

Par ailleurs, Bernard Sobel, dans le cadre du théâtre musical à Avignon met en scène *Le Pavillon au bord de la rivière* de Kuan Han Chin (musique de Betsy Jolas), *Mario et le magicien* d'après Thomas Mann (musique de Jean-Bernard Dartigolles), *Va et vient* et *Pas moi* (textes de Beckett, musique de Heinz Holliger – co-production IRCAM-Festival d'Avignon) – et *Le Cyclope d'Euripide* (opéra de Betsy Jolas, co-produit par le Théâtre national de Chaillot et le Festival d'Avignon). Il assure, en outre, la mise en scène du *Porteur d'eau* de Cherubini à l'Opéra-comique en 1980 ; en 1992, celle de *Il Prigioniero*, opéra de Luigi Dallapiccola, au Théâtre Musical de Paris (Châtelet) ; en 1993 et 1994, *Les Excursions de Monsieur Broucek* et *L'Affaire Makropoulos* de Leoš Janáček à l'Opéra du Rhin. En 2005, il monte *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi à l'Opéra de Lyon, sous la direction musicale de William Christie.

Germaniste, il participe à de nombreux travaux de traduction, notamment la version française de *Hitler, un film d'Allemagne* de Hans Jürgen Syberberg (scénario publié aux Éditions Laffont-Seghers).

Bernard Sobel est aussi réalisateur à la Télévision française. On lui doit un certain nombre de documentaires, sur le peintre et graveur Hogarth, sur Machiavel, sur le Musée du Havre et La Closerie des Lilas. Il réalise plusieurs dramatiques : *Jeppé des collines* de Ludwig Holberg, *Le Candidat* de Flaubert, *Marie d'Isaac Babel*, ainsi que *Mourir pour Copernic*, *Un ennemi du Peuple* et *Citizen Mann* (un portrait de Thomas Mann), sur des scénarios de Michèle Raoul-Davis. Il effectue pour la télévision l'enregistrement de plusieurs spectacles, dont l'opéra d'Alban Berg *Lulu* présenté à l'Opéra de Paris, le *Mephisto* et *L'Indiade* d'Ariane Mnouchkine, *Peer Gynt* et *Lucio Silla* mis en scène par Patrice Chéreau ; pour la télévision allemande, celui de *Faust* mis en scène par Klaus-Michael Grüber, et le *Wozzeck* d'Alban Berg, mise en scène de Patrice Chéreau au Théâtre Musical de Paris en 1994. Il tourne également *Bérénice* (Comédie-Française) mis en scène par Klaus-Michael Grüber et pour la télévision française *L'École des Femmes* (1985), *Nathan le Sage* (1987), *Hécube* (1988), *L'Orestie* (1989), *Les Tu et Toi ou la parfaite égalité* (1989) et *La Bonne Âme du Se-tchouan* (1990).

Bernard Sobel a mis en scène *Timon d'Athènes* à Zurich en 1977, *Dom Juan* et *Tartuffe* de Molière à Bâle en 1978, *Nathan le Sage* de Lessing à Berlin en 1985, *Le Roi Lear* à Zurich en 1987 et *Cache-cache avec la mort* de Mikhaïl Volokhov à Bochum. En septembre 2006, il crée *Dons, mécènes et adoreurs* d'Alexandre Ostrovski au Théâtre de Gennevilliers et en juillet 2007, il met en scène *La Charrue et les étoiles* de Sean O'Casey à Almada au Portugal.

Michèle Raoul-Davis

Après des études supérieures de Lettres à la Sorbonne, elle rencontre Bernard Sobel en 1964, participe à la création du Théâtre de Gennevilliers et collabore depuis à la réalisation de tous ses spectacles au théâtre* et à l'opéra**. Elle participe aussi à la conception et à la réalisation des spectacles mis en scène par Yvon Davis au Théâtre de Gennevilliers : *L'Abîme* d'Alexandre Ostrovski (1974), *La Foi, l'Espérance et la Charité* d'Ödön von Horváth (1975), *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht (1978), *Avant la retraite* de Thomas Bernhard (1982), *Dom Juan et Faust* de Grabb (1983), *Othon* de Corneille (1985) et *Aden-Arabie* d'après Paul Nizan (1986). Elle réalise également des traductions : *Le Pavillon au bord de la rivière* de Kuan Han Chin (musique de Betsy Jolas), ainsi que des adaptations pour le théâtre : *Les Paysans* de Balzac, *Marion et le magicien* de Thomas Mann ; et pour la télévision : *Nathan le sage* de Lessing (traduction de François Rey) et *L'Orestie* d'Eschyle (traduction Nicole Loraux et François Rey).

Elle est l'auteur pour la télévision des scénarii originaux de deux dramatiques : *Le Bonheur que nous proposons* et *Mourir pour Copernic* (série «Les chemins de la connaissance»), ainsi que du portrait de Thomas Mann (*Citizen Mann*, dans la série «Un siècle d'écrivains»).

Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Théâtre/public* depuis sa création en 1974.

* 66 spectacles à ce jour

** *Le Porteur d'eau ou les deux journées* de Cherubini à l'Opéra de Paris, salle Favart 1980 ; *Le Cyclope* d'Euripide, musique de Betsy Jolas (Festival d'Avignon / Théâtre national de Chaillot) 1986 ; *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola, Théâtre Musical du Châtelet, 1992 ; *Les Excursions de Monsieur Broucek* et *l'Affaire Makropoulos* de Leos Janacek, Opéra du Rhin à Strasbourg, 1993 et 1994 ; *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, Opéra de Lyon, 2005.

Claire Aveline

Formée à l'École du TNS (Groupe XXIII, 1984-1987), elle joue au théâtre avec Jacques Lassalle, Bernard Sobel, Gilles Chavassieux, Jean-Claude Fall, Christian Jéhanin, Antoine Caubet, Karin Beier, Jean-Marc Eder, mais aussi avec le collectif de Parme-Teatro Due et Stéphane Braunschweig. Elle participe à différentes créations de Frédéric Fisbach dont *Tokyo notes* d'Oriza Hirata. Comédienne de la troupe du TNS de 2001 à 2004, elle joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist et *Le Misanthrope* de Molière. Elle travaille également avec Giorgio Barberio Corsetti dans *Le Festin de pierre* (d'après *Dom Juan* de Molière); Laurent Gutmann dans *Nouvelles du Plateau S.* d'Oriza Hirata. En 2005-2006 avec Claude Duparfait dans *Titanica* de Sébastien Harrisson. En 2006-2007 elle crée, en collaboration avec le Polonais Marek Kedzierski *Quelques mots sur le silence* d'après trois textes de Samuel Beckett.

Éric Caruso

D'abord compagnon du devoir, titulaire d'un CAP de tailleur de pierre, il se forme à la comédie à l'École du TNS (groupe XXX; 1995-1998). Au théâtre, il joue sous la direction de Hubert Colas *Purifiés* de Sarah Kane (2001); Bernard Sobel *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski (2006), *Un homme est un homme* de Bertolt Brecht (2004), *Troilus et Cressida* de Shakespeare (2005); Stéphane Müh *Cinq hommes* de Daniel Keene (2003); Cyril Teste (*F*)*lux* de Patrick Bouvet (2005); Philippe Delaigue *Le Baladin du monde occidental* de Synge et *Si vous êtes des hommes !* de Serge Valletti (1998 et 1999); Michel Didym dans des

lectures de textes contemporains dans le cadre de la Mousson d'été (2000); Michèle Foucher *Avant/Après* de Roland Schimmelpfenning (2003); Jean-Louis Martinelli *Kliniken* de Lars Noren (2007), *Catégorie 3:1*, *Personkrets* de Lars Noren (2000 et 2002), *Platonov* de Tchekhov (2002), *Le Deuil sied à Électre* d'Eugene O'Neill (1999-2001); Thierry de Peretti *Valparaiso* de Don DeLillo (2002).

Au cinéma, il sous la direction de Jean-Luc Gaget, Nicolas Philibert, Françoise Lebrun, Kamen Kaley.

Éric Castex

Formé au son et à la lumière à l'ENSATT (1986-1988) puis à l'interprétation dramatique à l'INSAS de Bruxelles (1989-1992). Il joue entre autres sous la direction de Bernard Sobel *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski, *Un homme est un homme* de Bertolt Brecht; Armel Roussel *POP?* création collective, *Hamlet* de Shakespeare, *Enterrer les morts, réparer les vivants* d'après *Platonov* de Tchekhov, *The Europeans* de Howard Barker, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès; Évelyne Rambeaux *George Dandin* de Molière; Stuart Seide *Macbeth* de Shakespeare; Thierry Salmon *L'Assalto al cielo* d'après Heinrich von Kleist, *Des Passions* d'après *Les Démons* de Dostoïevski.

Il participe à de nombreux téléfilms. Au cinéma, il joue dans des courts-métrages réalisés par Vincent Merveille, Dominique Wittorsky et en réalise également. Musicien, il chante dans le groupe rock *Antiopia*.

Claude Guyonnet

Sorti du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris en 1984, il travaille régulièrement sur des textes aussi bien classiques que contemporains avec de nombreux metteurs en scène parmi lesquels : Claude Régy, Daniel Mesguich, Dominique Pitoiset, Laurent Pelly, Jean-Pierre Miquel, Stuart Seide, Michel Soutter, Dietrich Sagert, Carlos Wittig, François Rancillac, Jean Lacornerie, Gilles Bouillon, Claude Yersin. Depuis sa rencontre avec Bernard Sobel il y a 20 ans, Claude Guyonnet a participé à de nombreux projets : *Les Amis font le philosophe* de Lenz, *La Forêt* d'Alexandre Ostrovski, *La Bonne Âme du Se-tchouan* de Bertolt Brecht, *Le Roi Lear* de Shakespeare, *Zakat* d'Isaac Babel, *Ubu roi* de Jarry, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Et qui pourrait tout raconter ?* de Guan Hanqing. En 2005, il joue sous la direction de Gerold Schumann *Mon dîner avec André* d'André Gregory et Wallace Shawn ; en 2006, avec Claude Yersin *L'Objecteur* de Michel Vinaver.

Anne-Lise Heimburger

Sortie en 2006 du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, elle suit parallèlement une formation vocale (soprano). Elle effectue de nombreux stages avec, notamment, Philippe Garrel à la Fémis, Jean-Claude Brisseau, Mario Gonzales (masque), Bernard Sobel (dramaturgie). Elle participe à des créations dans le cadre de sa formation sous la direction de Matthias Langhoff *The Silver Tassie* de Sean O'Casey ; Nada Strancar *Horace* de Corneille ; Dominique Valadié *L'École des Femmes* de Molière. Toujours dans le cadre du Conservatoire, elle met en scène *L'Orestie* d'Eschyle/Claudél. Au théâtre, elle joue sous la direction de Gérard Watkins dans *La Tour* (2007) ; Charlotte Corman

Anton et ses filles de Julie Cordier ; Le Tantôt Théâtre *Démêlés vénitiens*, montage de textes de Goldoni (2001), *Instantané II* de Georges Aperghis (1999).

Au cinéma, elle tourne avec Emmanuelle Bercot. Elle est également assistante à la mise en scène pour *Ariodante* de Haendel auprès de Lucas Hemleb.

Vincent Minne

Formé à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) de Bruxelles (promotion 1995), il travaille avec la compagnie Utopia depuis dix ans. Sous la direction d'Armel Roussel, il joue dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (1996), *Les Européens* de Howard Barker (1998), *Enterrer les morts, réparer les vivants* d'après *Platonov* de Tchekhov (2000), *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* d'après Stig Dagerman (2002), *Hamlet* (version Athée) d'après Shakespeare (2003) ; *Pop ?* d'Armel Roussel et *Björk of course...* de Thorvaldur Thorsteinsson (2005-2006) ; et encore avec Christophe Guichet dans *Ascension et déclin d'une européenne* (2004) ; *Urteza* da Fonseca Exit (2003) ; Alfredo Arias *La Pluie de feu* de Silvina Ocampo (1997) ; Karim Barras *Artefact* d'Armel Roussel (1999) ; Michel Dezoteux *Richard III* de Shakespeare (2003) ; Bernard Sobel *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski (2006) ; Philippe Sireuil *Tartuffe ou l'imposteur* de Molière (2004).

Pour la télévision et le cinéma il tourne avec Christian Faure, Loïc Jourdain, O. de Kegel et C. Libert.

Jacques Pieiller

Formé à l'École du TNS (Groupe XII, 1968-1971), il joue depuis dans plus de 90 spectacles notamment dans des mises en scène de Pierre Ascaride, Bruno Bayen *Les Névroses sexuelles de nos parents* de Luka Bärfuss (2006); Jean-Louis Benoit, Nicolas Bigard, Jean Boillot, Bernard Bloch, Gildas Bourdet, Robert Cantarella, André Engel, Gabriel Garran, Hubert Gignoux, Pierre-Étienne Heymann, Jean-Louis Hourdin, Joël Jouanneau, Jean Jourdeuil, François Joxe, Manfred Karge et Matthias Langhoff, Jacques Lassalle, Jean-Louis Martinelli, Philippe Mercier, Olivier Perrier, François Rancillac, Henri Ronse, Jean-Baptiste Sastre, Arlette Téphany, Charles Tordjman, Jean-Paul Wenzel, et avec Bernard Sobel *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski (2006). En 2002, il fonde avec Évelyne Pieiller le « Grand Théâtre Tilhomme » en Bourgogne du Sud.

Il met en scène ses propres textes en France et en Allemagne, ainsi que ceux d'Évelyne Pieiller *Assommons les pauvres* et *Aux magiciens réunis* de Marguerite Duras et de Hermann Broch.

Au cinéma, il tourne avec Michel Deville, Robert Guédiguian, Raul Ruiz et Valérie Sarmiento. Pour la télévision, avec Maurice Failevic, André Nahum, Vincent Ostria, Claude Santelli et Philippe Van Wall.

Chloé Réjon

Formée au Conservatoire National d'Art Dramatique à Paris, elle est engagée de 1992 à 1995 à la Comédie de Reims et joue sous la direction de Christian Schiaretti. On la retrouve dans *Les Ratés* de Henri-René Lenormand, mis en scène par Jean-Louis Benoit. En 1999, elle participe à des travaux d'acteurs à Mexico : *Huellas de pies, huellas de sol* d'après le journal de Frida Kahlo, *Tiro al blanco* d'Elena Poniatowska, *Alors, Entonces* atelier franco-mexicain dirigé par Catherine Marnas. En 1990-2000, elle joue sous la direction de Catherine Marnas dans *Fragments* Koltès et *L'Énéide*, lecture dirigée par Brigitte Jaques. Elle travaille également avec Philippe Calvario *La Mouette* de Tchekhov, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès ; Belisa Jaoul *Les Hommes sans aveu* de Yann Appery ; Patrick Vershuren *Baal* de Bertolt Brecht, Marie Tikova *Jeux d'amour* de Marivaux et Barthes ; Christian Rist *Aminte* de Torquato Tasso et Philippe Faure *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos ; Bernard Sobel dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare et *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski ; Sandrine Anglade *Solness le Constructeur* de Henrik Ibsen ; Jean-Louis Benoit *Du Malheur d'avoir de l'esprit* d'Alexandre Griboïedov.

Au cinéma, elle tourne avec Thomas Lilti, Slimane Bounia, Frédéric Heinrich, Sylvie Balliot, Éric Nivot, Jean-Louis Benoit et Nacer Khémir.

Stanislas Stanic

Sorti du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (classe d'interprétation : Dominique Valadié) en 1998, il travaille à plusieurs reprises avec Alain Françon dans *Les Huissiers* de Michel Vinaver (1999), *Visage de feu* de Marius von Mayenburg (2001), *Skinner* de Michel Deutsch (2002); Nathalie Richard *Le Traitement* de Martin Crimp (2002); Julien Roy *Requiem* de Bruno Stemmer (2000); Stuart Seide *Roméo et Juliette* (2000), *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare (2005), *Moonlight* de Harold Pinter (2005). Il joue également sous la direction de Bernard Sobel *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski (2006); Marion Suzanne *Les Mille et une nuits* (2007); Jacques Vincey *Le Belvédère* d'Ödön von Horváth (2006); Nicolas Liautard *Rêves* de Wajdi Mouawad (2003), *Ajax* de Sophocle (2005), *Amerika* de Franz Kafka (2007); Fred Cacheux *Mojo* de Jez Butterworth (2003).

Au cinéma, il tourne avec Siegrid Alnoy, Antonin Peretjatko, Yannick Rolandeau.

Gaëtan Vassart

Il suit les formations de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelles et du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il joue, en 2003, sous la direction de Philippe Adrien dans *Meurtres de la Princesse Juive* d'Armando Llamas; Brigitte Jaques-Wajeman *Pseudolus* de Plaute; Joël Jouanneau *Préparatifs d'immortalités* de Peter Handke; puis en 2004 avec Gérard Desarthe dans *Hôtel fragment 16x7*, montage d'Anton Tchekhov; Philippe Adrien Yvonne, *Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz; en 2005, avec Pauline Bureau dans *Un Songe, une nuit d'été* d'après William Shakespeare; Marc Feld *La Répétition des erreurs* d'après William Shakespeare. En 2006, Bernard Sobel le dirige dans *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski; Michel Didym dans *Pœub* de Serge Valletti.

Au cinéma, il tourne avec Francis Perrin et à la télévision avec Michaël Perrota.

Il est Jeunes Talents Cannes - Adami; Festival de Cannes 2003, Agora & Maïa films.