

ERIC LOZOWY
Montréal

LA MAISON DES MORTS: *NOTRE MONDE, NOTRE MODERNITÉ?*

RÉFLEXIONS SUR DOSTOÏEVSKI ET HERLING

En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère, et qui devine quelquefois.

Baudelaire

Enfermé dans un camp de concentration soviétique, l'écrivain polonais Gustave Herling se procure clandestinement les *Souvenirs de la Maison des morts*, le célèbre récit de Dostoïevski qui relate son expérience dans un bagne tsariste. La lecture de ce livre bouleverse complètement Herling. Pendant deux mois, durant lesquels – selon sa propre expression – il boit «à la source empoisonnée du récit de Dostoïevski», le prisonnier sombre dans le «cauchemar d'une vie sans espoir», se sentant complètement anéanti, comme s'il avait été submergé par un océan de ténèbres¹. Ces deux mois auraient été «l'une des périodes les plus difficiles de sa vie de détenu» (p. 200). Herling atteint un tel degré de désespoir que la vie n'est devenue pour lui «que l'ombre d'une interminable angoisse, celle d'un trépas quotidien» (p. 201). C'est en lisant Dostoïevski qu'il songe pour la première fois au suicide comme à la seule solution possible pour échapper à son horrible sort.

¹ Gustaw Herling, *Un monde à part*, tr. William Desmond, Paris, Denoël, 1985, pp. 200-201.

Que se passe-t-il?

Comment cet homme vivant depuis des années dans des conditions effroyables, cet homme rongé par la faim, le froid, la fatigue, accablé par la cruauté et la barbarie de ses bourreaux et des autres détenus, comment cet homme a-t-il pu être aussi affecté par une oeuvre littéraire? (Une oeuvre qui, disons-le, représente un univers beaucoup moins atroce, beaucoup moins abject que l'enfer concentrationnaire.) Comment expliquer qu'une expérience esthétique ait pu causer tant de souffrance, plus de souffrance que la vie elle-même?

Nous devons commencer par admettre qu'il n'existe aucune cloison étanche entre les deux domaines. L'Art nous initie à la vie, comme la vie nous initie à l'Art; l'influence est réciproque et se traduit en un jeu de reflets infinis. L'Art peut donc nous révéler l'atrocité du réel, et le réel - l'atrocité de l'Art.

Pour Herling, l'horreur suprême consiste en ceci: il découvre qu'il n'y a *aucune rupture de continuité entre son destin et celui de Dostoïevski*:

Mon plus grand tourment, dans cet état somnambulique, fut le fait inexplicable que les lois du temps cessèrent de s'appliquer: entre l'engloutissement de nos prédécesseurs et notre propre lutte désespérée, il n'y avait aucun arrêt, le courant ne s'interrompait pas. C'est pourquoi le phénomène prenait le caractère de quelque chose d'inévitable - un destin pour lequel l'éternité n'était qu'un battement de paupières pour ceux qui n'étaient pas impliqués, et ce battement de paupières une éternité pour ceux qui étaient condamnés à notre sort (p. 201).

Herling découvre soudainement que sa propre destinée est insignifiante, que l'idée même de *destinée personnelle* est ridicule face à une Histoire monumentale qui, comme une «vague noire», une «sombre rivière», un «maelström fatal» engloutit les individus et les emporte vers le néant.

L'expérience de Herling nous invite à réfléchir sur cette idée très répandue selon laquelle le monde concentrationnaire aurait été une espèce de trou noir, un non lieu, inaccessible à la conscience humaine, dépassant l'imagination, niant la littérature et toute forme de représentation². Le fait concentrationnaire marquerait un point de rupture ab-

² Sur "l'irreprésentabilité" de l'Holocauste, voir en particulier Jean-François Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Paris, Galilée, 1988, et James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

solu avec l'héritage du passé, avec sa culture, ses systèmes, ses modes de pensée et de communication, et inaugurerait une nouvelle ère (l'ère post-moderne?); aucune parole proférée avant Auschwitz et Kolyma ne pourrait rendre compte de l'infinie horreur de ces tragédies, y trouver un quelconque point d'application. Le détenu condamné à vivre dans cet enfer se serait senti comme l'habitant d'une autre planète, incapable d'utiliser le langage humain pour exprimer sa souffrance inouïe. Tous les mots lui auraient paru faibles, inutiles; toutes les oeuvres d'art - mièvrès, ridicules, blasphématoires.

Les survivants de l'Holocauste frappés de mutisme, incapables de «raconter l'inimaginable», Varlam Chalamov déchirant une page d'un roman pour se rouler une cigarette, Jean Améry n'éprouvant que le vide en récitant un vers d'Hölderlin, ces prisonniers soviétiques riant aux éclats en lisant les *Souvenirs de la Maison des morts*, - toutes ces images sont autant d'emblèmes signifiant la rupture radicale entre la tragédie concentrationnaire et la culture du passé, la mort du langage et de l'art.

Or, à un autre extrême, nous avons Herling lisant Dostoïevski et n'éprouvant aucune rupture de continuité entre son destin et celui du prisonnier d'Omsk. Non seulement le récit de Dostoïevski l'a obligé à «envisager en face ce qu'était [sa] propre vie» (p. 200), mais il lui a «ouvert les yeux sur la réalité du camp» (p. 201). Toute l'atrocité du monde concentrationnaire s'est révélée pour la première fois à Herling à travers une oeuvre littéraire.

Jean-François Lyotard a raison d'affirmer que le seul nom d'Auschwitz signe la fin de la modernité comme *projet global*. On pourrait dire exactement la même chose des usines de mort de la Kolyma, ou encore de n'importe quel camp de concentration nazi ou soviétique, même si ce camp n'était, en apparence, qu'un simple «camp de travail»: aucun «récit de légitimation» ne peut justifier le fait qu'un Etat ait enfermé des milliers d'innocents derrière des barbelés en les condamnant à des années de famine et d'esclavage, donc à une mort lente et dégradante. Tous ces lieux infimes sont, pour reprendre une expression de Lyotard, «autant de signes d'une défaillance de la modernité»³.

Mais là où je reste plus sceptique, c'est lorsque Lyotard affirme qu'en représentant les camps de concentration, les témoignages des survivants servent à faire oublier le crime nazi:

³ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 51.

Représenter «Auschwitz» en images, en mots, c'est une façon de faire oublier cela. Je ne pense pas seulement aux mauvais films et séries de grande distribution, aux mauvais romans ou «témoignages». Je pense à cela même qui peut ou pourrait le mieux faire ne pas oublier, par l'exactitude, la sévérité. Même cela représente ce qui doit rester irréprésentable pour ne pas être oublié comme étant l'oublié même⁴.

Dans un même ordre d'idées, il faudrait conclure que le témoignage de Herling contribue à faire oublier le «Goulag», le crime stalinien, car ce que représente ce texte (les tourments d'un seul individu) efface de notre mémoire les millions de cadavres gisant dans les glaces de la Sibérie, atrocité inimaginable qui, de toute façon, nie le langage et toute forme de représentation.

Cette exhortation à ne pas lire les témoignages ne cessera jamais de m'étonner. Lyotard semble parfois oublier que la tragédie concentrationnaire peut être envisagée autrement que comme une catastrophe universelle - l'éclipse de la pensée! - où se sont désintégrés les certitudes et idéaux de la civilisation moderne. Derrière les barbelés ont souffert des hommes et des femmes en tant qu'individus, pas seulement en tant que représentants d'une nation, d'une race, d'une caste ou d'une civilisation. Les survivants qui ont écrit des témoignages racontent avant tout leur propre souffrance, leur propre déchéance physique et morale. Leur tragédie existentielle est inscrite, encodée dans leurs sombres récits: on devrait s'ouvrir à cette *présence* de l'horreur.

En lisant *Un monde à part* de Herling ou tout autre récit concentrationnaire, on assiste à la dissolution d'un sujet, à la transformation radicale et irréversible de son rapport au monde (comme catégorie spatio-temporelle et comme communauté humaine). Que les philosophes décident si cette expérience subjective efface ou non l'«innommable», il reste que tout citoyen du monde est tenu de répondre aux lancinantes questions que pose chaque témoignage. Celles que pose Herling sont parmi les plus troublantes et les plus *pressantes*.

L'impression de continuité qu'a ressentie Herling peut sembler surprenante à quiconque a lu son livre. Les conditions de détention d'un camp stalinien étaient beaucoup plus pénibles que celles d'un bagne tsariste. Plusieurs survivants des camps staliniens ont comparé les deux systèmes et ont envié les «bons traitements» réservés aux forçats de

⁴ Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, Paris, Galilée, 1988, pp. 50-51.

l'époque pré-révolutionnaire. Selon Soljénitsyne, la Maison des morts décrite par Dostoïevski aurait presque été une «maison de repos»:

En ce qui concerne le bagne d'Omsk de Dostoïevski, tout lecteur comprend facilement que là-bas on se la coulait douce. Les détenus accomplissaient leurs tâches avec plaisir, rapidement, et la direction les habillait même de vestes et de pantalons de toile blanche! Qu'est ce que vous voulez de plus?⁵

Jules Margoline, un autre détenu polonais, a lu les *Souvenirs* de Dostoïevski à haute voix lorsqu'il était enfermé dans un camp. Dans son cas, aucune impression de continuité, aucun état de transe: cette lecture n'a provoqué que le rire et l'envie des autres détenus. Eux aussi pensaient que le bagne de Dostoïevski n'était qu'une «maison de repos». Margoline mesure ainsi l'écart qui sépare selon lui les deux mondes:

Combien sont différentes les échelles des bagnes tzaristes et soviétiques! Deux cent cinquante personnes étaient détenues dans la prison de Dostoïevski; il n'en vit jamais d'autres. N'importe quel Ze-Ka soviétique envierait les quatre années qu'il y passa. Il suffirait de dire que, dans ce bagne, Dostoïevski avait son domestique particulier qui, pour trente kopeks par mois, lui faisait la cuisine, chauffait son samovar et le soignait. Durant ces quatre années, Dostoïevski ne toucha jamais à la nourriture de la prison [...]. Le travail n'était pas réglementé; personne ne se tuait à la tâche et tous recevaient la même nourriture. Dans les bagnes tzaristes, il y avait les verges et le fouet. Cent ans après, on les remplaça par la fusillade pour refus de travailler⁶.

Margoline mentionne deux détails qui faisaient particulièrement rire les Ze-Ka: le fait que les forçats aient mangé des cochons de lait et des oies lors d'une fête et le fait qu'ils aient porté des bottes.

Contrairement à Soljénitsyne et Margoline, Herling ne s'attarde pas à des faits, des chiffres ou des détails précis; l'essentiel est situé pour lui à un niveau qui transcende la dimension factuelle et informative de l'oeuvre. Dans son témoignage, il ne prétend pas être un observateur neutre situé au-dessus des événements; il se met en scène en tant que

⁵ Alexandr Solzenitsyn, *Arxipelag Gulag*, t. 2, Moskva, Sovetskij pisatel' - Novyj mir, 1989, p. 183; ma traduction.

⁶ Jules Margoline, *La condition inhumaine. Cinq ans dans les camps de concentration soviétiques*, tr. Nina Berberova et Mina Journot, Paris, Calmann-Lévy, 1949, p. 319.

lecteur, un lecteur dont la conscience est atteinte, bouleversée, submergée par une force vive émanant de l'oeuvre; un lecteur qui est directement engagé dans l'histoire, dans sa propre vie et dans la progression dynamique du récit.

Herling compare l'effet que produit sur lui le texte de Dostoïevski à un courant; je me permets de citer ce long extrait en entier, car toute coupure ou paraphrase risquerait d'en atténuer le sens:

Dostoïevski, avec son récit simple, lent, dans lequel chaque journée d'un travail harassant semblait s'éterniser pendant des années, m'entraîna dans les flots d'un noir désespoir, d'une sombre rivière qui, s'ouvrant un chemin souterrain, plongeait dans les ténèbres éternelles. C'est en vain que je tentai de lutter contre un courant trop puissant pour moi. J'avais l'impression de n'avoir jamais vécu auparavant, et j'en oubliai le visage des miens et les paysages de mon enfance. Sur les murs cyclopéens du labyrinthe enfoui, luisant dans l'obscurité sous le suintement de l'eau, mon imagination enfiévrée me fit voir une seule chose: d'immenses listes de noms, ceux qui avaient été ici avant nous et qui avaient laissé cette griffure dans le rocher comme unique trace de leur existence avant d'être finalement engloutis, dans un éclatement à peine audible de bulle à la surface d'un marécage, par la boue et la nuit. Je pouvais les voir, à genoux, s'accrochant désespérément aux rondeurs de la pierre, s'élevant quelques instants pour retomber à nouveau, appelant à l'aide d'une voix qui venait du plus profond d'eux-mêmes avant de sévanouir d'un coup dans le silence mortel d'une faille, les doigts agrippés au moindre relief du rocher dans un ultime effort pour s'arracher au courant qui sans relâche entraînait chacun et toutes choses vers l'océan ténébreux de la prédestination. Et quand, s'abandonnant enfin, ils disparaissaient dans un tourbillon, la vague noire les remplaçait par d'autres, qui trébuchaient sous le fardeau de la souffrance comme avaient trébuché leur prédécesseurs, et se battaient tout autant pour échapper au maelström fatal – et je savais que nous étions les nouvelles victimes, que nous aussi allions être emportés... (p. 200-201).

Dans l'expérience décrite par Herling, il y a un courant subversif qui traverse simultanément trois lieux différents: le bagne de la *Maison des morts*; l'espace entre le texte et le lecteur; le monde habité par le lecteur. Ce courant anime simultanément trois intrigues différentes: la vie de Goriantchikov (le narrateur des *Souvenirs*); la vie de Herling; l'Histoire monumentale qui gouverne la destinée de tous les êtres. Le lien entre Dostoïevski et Herling s'établit à travers ce courant.

On remarquera que les images de «sombre rivière», de «maelström fatal», de «vague noire», d'«océan ténébreux» n'apparaissent jamais dans le texte de Dostoïevski. Le courant qui submerge Herling n'est qu'une métaphore de la *catharsis*, de l'émotion produite par une oeuvre d'art. Peut-on traduire cette sensation vive en un *contenu* ou un *message*, donc rendre plus explicites les modalités et les enjeux de l'acte de médiation?

En d'autres termes, peut-on analyser d'un point de vue théorique l'expérience de Herling? Je n'en suis pas convaincu. Dans les pages suivantes, on quitte le terrain des certitudes pour s'aventurer dans les marécages de la spéculation pure.

De nombreux critiques se bornent encore aujourd'hui à extraire des *Souvenirs de la Maison des morts* quelques maximes sur la liberté, le peuple russe ou le Mal, comme si ce texte était un pamphlet politique et non un *récit fictionnel*⁷. Pourtant, la fonction référentielle du texte de Dostoïevski ne se réduit pas à la transmission d'un certain nombre d'idées ou de données sur le monde carcéral (les vêtements des forçats, leur alimentation, etc.); en tant que récit fictionnel, les *Souvenirs de la Maison des morts* transmettent un type de connaissance sur le monde et l'existence humaine qui échappe aux autres discours.

Si on se fie à Paul Ricoeur, la fonction référentielle du récit de fiction serait avant tout la capacité d'articuler le temps humain, de re-signifier le monde dans sa dimension temporelle, mais aussi la capacité d'élargir notre horizon d'existence en déployant et projetant un monde «autre»⁸. Pour Thomas Pavel, la fiction est essentiellement *voyageuse*; elle nous initie à de nouveaux «paysages ontologiques», explore des univers inconnus qui «entrent dans des rapports conflictuels avec les ontologies de la réalité»⁹. Milan Kundera exprime sensiblement la même idée en disant que la fiction (le roman) découvre «une portion jusqu'alors inconnue de l'existence», une dimension de la «vie concrète» oubliée par le discours scientifique et rationnel¹⁰. En se basant sur ces différentes théories, on peut émettre l'hypothèse suivante: la lecture du

⁷ Sur la réception critique des *Souvenirs de la Maison des morts*, voir le chapitre consacré à cette oeuvre dans l'étude de Joseph Frank, *Dostoyevsky: The Stir of Liberation*, 1860-1865, London, Robson Books, 1987, p. 213-232.

⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, coll. Points, 1992. Voir en particulier le chapitre «Narrativité et référence», p. 146 à 155.

⁹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 174.

¹⁰ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17 à 20.

récit de Dostoïevski nous ouvrirait à une autre temporalité, à un autre mode d'appréhension du temps; l'oeuvre projetterait dans notre conscience un territoire ontologique «autre» représentant une contradiction profonde avec nos cadres de vie et de pensée habituels. Dès les premières lignes de son témoignage, Goriantchikov prévient le lecteur qu'il a quitté les lieux *familiers*: «Il y avait ici un monde à part, ne ressemblant à rien, avec ses lois particulières, ses costumes, ses moeurs, ses usages; une maison morte-vivante, une vie comme nulle part ailleurs, et des habitants bien particuliers¹¹. Le courant dont parle Herling transmettrait au lecteur une sensation vive du temps et de l'espace de ce monde «à part».

Selon Jacques Catteau, l'expérience temporelle spécifique à la Maison des morts serait un temps *cyclique* et *répétitif*:

(...) partout s'affirme la structure cyclique de la répétitivité, symbole profond de l'abolition du temps dans l'inertie, la mort. C'est la Maison des morts où toute vie se fige, se glace, s'immobilise, où les hommes sont enterrés vivants. Telle est la structure même de l'enfermement dont parlent les sociologues et les psychiatres. Tout se répète et se chiffre. L'homme perd son identité, sa liberté de choisir, d'aller vers quelque but¹²

Ce «temps de l'enfermement» serait commandé par un «espace de l'enfermement»: un espace clos, sombre, parcellisé. Le temps répétitif et l'espace hermétique formeraient le «chronotope» de l'oeuvre et régiraient sa composition cyclique. Cet aspect «technique» renverrait à la signification métaphysique de l'oeuvre: ultimement, le récit de Dostoïevski serait «une forme parfaite pour signifier l'inertie, l'immobilité, la mort, la perte de la liberté¹³.

L'analyse de Catteau est très juste, mais elle tend à négliger une dimension essentielle de l'oeuvre. Comme le remarque Constantin Mochoulski, dans la *Maison des morts*, «Le principe de composition n'est pas statique, mais *dynamique*¹⁴. L'espace et le temps du monde carcéral

¹¹ F.M. Dostoevskij, *Sobranie socinenij v desjati tomach*, t. 3, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudozestvennoj literatury, 1956, p. 395; ma traduction.

¹² Jacques Catteau, «De la structure de *La Maison des morts* de F. M. Dostoevskij», *Revue d'Études slaves*, 1982, LIV/1-2, p. 68.

¹³ Ibid., p. 72.

¹⁴ Constantin Mochoulski, *Dostoïevski: L'homme et l'oeuvre*, tr. Gustave Welter, Paris, Payot, 1963, p. 154.

n'existent pas *a priori* en tant que catégories abstraites; le texte de Dostoïevski ne désigne pas une idée ou un concept qui s'offrirait *immédiatement* à la conscience du lecteur. Lorsqu'il amorce son récit, Goriantchikov est un élément extérieur au bagne; ce monde est pour lui étrange, hostile. Par la suite, on le voit s'enliser *progressivement* dans cet univers; ce n'est qu'après un long et pénible apprentissage que le bagne et les forçats lui deviennent *familiers*. Le lecteur suit le même parcours. Motchoulski décrit ce processus comme une succession de «plans»:

(...) le bagne est immobile, c'est la «maison des morts», figée et sans issue, mais l'auteur se meut, il descend les cercles de l'enfer. Au début, il observe de l'extérieur, il ne saisit que les traits les plus fortement marqués; puis il participe à la vie de la prison et la considère de l'intérieur; enfin il pénètre les arcanes de ce monde, s'assimile à nouveau ce qu'il a vu, soumet à une révision ses premières impressions, approfondit ses conclusions. Le retour aux thèmes déjà traités s'explique par le mouvement qui le conduit de la périphérie au centre, de la surface vers le fond¹⁵.

Cette interprétation ne concorde pas tout à fait avec la lecture de Herling. Pour celui-ci, la Maison des morts est elle-même *mouvement et force*, et non un lieu immobile et figé. Cette affirmation paraît évidemment absurde si on considère la Maison des morts uniquement comme un bâtiment, un lieu d'enfermement concret. À travers l'expérience d'Herling, elle apparaît comme une métaphore de la condition existentielle des détenus, comme une image qui symbolise *la vie transformée en agonie perpétuelle*, en «trépas quotidien»¹⁶. Il faut se référer au texte original pour saisir cette subtilité; l'expression russe, *mertvyj dom* ne signifie pas exactement «la maison des morts», plutôt «la maison morte». Dans son récit, Goriantchikov ajoute un épithète à cette expression: *zazhivo mertvyj dom*, c'est-à-dire: la maison morte-vivante, la maison *spectrale* qui continue de vivre tout en étant morte. Le détenu s'habitue à cette maison, s'y enracine, effectue un mouvement qui le conduit de la surface vers le fond, mais son rôle est passif; c'est la maison qui l'englobe, prend possession de son être, l'entraîne vers les profondeurs, l'initie au temps et à l'espace des morts-vivants.

¹⁵ Motchoulski, *op. cit.*, p. 155.

¹⁶ Herling, *op. cit.*, p. 201.

En parvenant à la fin du récit de Goriantchikov, on pourrait avoir l'impression que le prisonnier s'est libéré de l'emprise de la demeure carcérale et qu'il s'affirme en tant que sujet autonome, maître de sa destinée, donc qu'il est sorti hors du courant fatal. Ses dernières paroles sont en effet emplies d'espoir: «La liberté, une nouvelle vie, la résurrection d'entre les morts... Quel magnifique instant»¹⁷... Mais pour bien saisir le sens de l'oeuvre, le lecteur doit garder en mémoire la préface de l'inconnu qui présente le manuscrit de Goriantchikov. Selon ce premier narrateur, qui habite dans le village où s'était installé Goriantchikov après sa libération, l'ex-prisonnier aurait été un être mystérieux, impénétrable, sauvage. Un fou! disait la rumeur publique. Cet ermite aurait eu comme but principal «de se cacher le plus loin possible du monde»¹⁸; tout contact avec la population locale l'emplissait de terreur. Il passait ses nuits à arpenter sa chambre de long en large ou à écrire. (Je ne peux m'empêcher de songer ici à Jankiel Wiernik, ce survivant de Treblinka qui, ne vivant plus que pour porter témoignage des atrocités nazies, ressent une terreur profonde à chaque fois qu'il passe par «des lieux d'habitation humaine»: «J'ai l'impression, avoue-t-il, que toutes mes expériences sont inscrites sur mon visage. [...] Ai-je l'air d'un être humain? Non, certainement pas!»¹⁹. Il ne parle plus qu'à lui-même, répond à ses propres questions; la solitude et le silence sont ses seuls amis... Comme Goriantchikov, il est hanté par des souvenirs atroces et écrasé par le sentiment de sa propre infamie).

Le lecteur qui se souvient de la préface sait très bien que la libération de Goriantchikov est illusoire, qu'en sortant du bagne, il emportera la Maison des morts avec lui, qu'il ne pourra jamais réintégrer la communauté des vivants: toujours il sera hanté par la demeure spectrale, toujours il restera un mort-vivant.

Par la force de ce souvenir, le lecteur revient au point de départ (qui est aussi la *fin*, la *pointe finale* vers laquelle s'oriente toute l'intrigue). Comme Goriantchikov, il est pris dans un temps cyclique et un univers clos: impossible d'échapper à la demeure spectrale.

La Maison des morts se déplace également à travers l'histoire. En lisant le témoignage de Dostoïevski, Herling se rend compte que la force

¹⁷ Ibid., p. 702.

¹⁸ Ibid., p. 393.

¹⁹ Jankiel Wiernik, «One Year in Treblinka», dans Alexander Donat, éd., *The Death Camp Treblinka: A Documentary*, New York, Holocaust Library, 1979, p. 148; ma traduction.

qui anime le récit et contrôle la destinée des personnages est devenue la force motrice de sa propre destinée: le temps de la Maison des morts est devenu le principe régulateur de sa quotidienneté; le temps des forçats d'Omsk est devenu le temps de Herling, prisonnier politique enfermé dans un camp de concentration soviétique. Cette reconnaissance provoque un autre type de vertige temporel: Herling se rend compte que l'Histoire monumentale a pour but de suspendre le temps, de faire dévier le cours des événements vers ce «marécage de boue et de nuit» où le temps s'engluie, s'appesantit, puis s'immobilise, donc de transformer toute la terre en une gigantesque Maison des morts.

On peut évidemment prétendre que l'intention première de Dostoïevski était de simplement décrire un bagne véritable dans le but de critiquer la politique du régime tsariste. Peut-être, mais la portée de son oeuvre dépasse amplement cette intention strictement polémique. En situant les romans de Kafka par rapport au roman historique, Kundera établit une distinction importante:

(...) il ne faut pas confondre deux choses: il y a d'un côté le roman qui examine la dimension historique de l'existence humaine, il y a de l'autre côté le roman qui est l'illustration d'une situation historique, la description d'une société à un moment donné, une historiographie romancée²⁰.

Le romancier n'est pas un chroniqueur; il dessine «la carte de l'existence humaine en découvrant telle ou telle possibilité humaine. [...] Que cette possibilité se transforme ou non en réalité, c'est secondaire»²¹. On pourrait également reprendre la célèbre formule d'Aristote: «le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre»²².

Dans le cas de Dostoïevski, la Maison des morts s'incarne dans le bagne d'Omsk et existe en tant que réalité historique concrète (ce qu'on ne pourrait pas dire, par exemple, du Château de Kafka); mais elle existe également en tant que *possibilité existentielle*, en tant que *menace* s'agitant dans le souterrain du monde. N'est-il pas vain alors de vouloir chercher cette maison spectrale sur une carte géographique ou dans les manuels d'histoire? Ne se trouve-t-elle, en fait, au fond de nous-mêmes?

²⁰ Kundera, *op. cit.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 61 à 63.

²² Aristote, *Poétique*, tr. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 116.

Edouard Kouznetsov, un survivant du Goulag de l'époque brejnevienne, avoue avoir compris pour la première fois l'oeuvre de Dostoïevski après avoir passé plusieurs années dans un camp de concentration. Il se demande alors s'il ne faut pas «des années de taule pour apprendre à déchiffrer?» Sa réponse est pour le moins ambiguë:

Quelque vénération que vous inspire la grandeur des génies littéraires, il ne vaut pas la peine, pour mieux partager leur expérience, de quémander au destin les affres du Golgotha. Pas plus qu'il n'est recommandable d'échouer en enfer afin de constater la surhumaine perspicacité de Dante. Mais s'il vous arrive d'y échouer vraiment, alors, rissolant sur la poêle ardente ou transformé en glaçon translucide dans le réfrigérateur de Satan, vous ne cesserez de comparer l'enfer actuel à celui de Dante²³.

Kouznetsov et Herling ont eu le douteux privilège de partager le sort de Dostoïevski, mais on a vu comment des années d'enfermement n'ont pas aidé Soljénitsyne et Margoline à «mieux déchiffrer»: malgré toute leur expérience, ils n'ont jamais su percer l'écorce factuelle de la Maison des morts. C'est peut-être davantage une question de sensibilité artistique qu'une question d'expérience, d'expertise ou de sagesse. L'écrivain-poète exige un lecteur-poète: quelqu'un qui sache deviner, ouvrir son esprit au possible, se laisser envahir par l'étrangeté ou l'atrocité d'un monde «autre». Le lecteur qui s'acharne à découvrir des faits ou des idées dans une oeuvre littéraire reste insensible à sa beauté mais aussi à sa modernité.

Je crois qu'on pourrait très bien reprendre la célèbre définition baudelairienne de la modernité en remplaçant «éternel» par «possible»: le «peintre de la vie moderne» est celui qui s'efforce de «tirer le possible du transitoire»²⁴. Les idées et les faits sont de l'ordre du transitoire; la dimension tragique de l'existence et sa sombre beauté sont de l'ordre du possible et de l'inéluctable: ce qui peut arriver, ce qui doit arriver, ou encore: ce qui arrive toujours, à l'infini.

Lorsque Dostoïevski écrit son oeuvre, le fait de dénoncer la cruauté du régime tsariste ou de raconter la rencontre dramatique entre un intellectuel et le peuple, forçats, paysans ou autres, n'avait rien de parti-

²³ Edouard Kouznetzov, *Lettres de Mordovie*, tr. Antoine Pingaud et Jean Cathala, Paris, Gallimard, 1981, p. 62.

²⁴ Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 694.

culièrement original; c'était, comme on dit, *un sujet à la mode*. La forme narrative de son livre – un enchaînement libre d'observations, de portraits et de récits, était d'usage courant, ayant pour modèles les *Récits d'un chasseur* de Tourguéniev et les *Récits de Sevastopol* de Tolstoï. Le génie de Dostoïevski s'exprime à un autre niveau: il montre de quelle façon le temps exerce une emprise sur les êtres et le monde.

Perdu au coeur des ténèbres, Herling a su percevoir cette dimension de l'oeuvre. Que sa perspicacité aigüise la nôtre.

Ce qui accablait le plus Herling, c'était de sentir la *proximité* de Dostoïevski, sa *modernité*, comme si le siècle qui le séparait de l'écrivain russe n'avait été qu'un battement de paupières, comme si le temps était resté immobile. Herling a habité le territoire ontologique décrit par Dostoïevski; il a été englouti par la même Histoire. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait lu son récit comme une fable de sa propre condition existentielle et de celle de l'homme moderne en général. Ce rapport de proximité fait songer à celui qu'entretenaient les Pragoïses de l'ère communiste avec l'univers kafkaïen²⁵.

Mais qu'en est-il de nous, habitants du monde occidental à la fin du vingtième siècle? Le Dostoïevski des Souvenirs demeure-t-il pour nous un auteur moderne, dans le sens d'actuel, de contemporain? La Maison des morts est-elle pour nous une possibilité et une menace? Peut-elle encore émerger des profondeurs souterraines pour engloutir le monde et devenir notre destinée inéluctable, – *notre* histoire, – *notre* modernité?

Une façon simpliste de répondre à cette question serait d'émettre un pronostic, de se demander s'il y aura encore des bagnes ou des camps de concentration dans un pays occidental. On pourrait soit invoquer les horreurs de l'ex-Yougoslavie, la résurgence des idéologies fortes en Russie, en Italie, en France et ailleurs, soit défendre une thèse comme celle de Fukuyama²⁶ ou Lipovetsky²⁷, sur la «fin de l'Histoire» et l'«adoucissement général des moeurs». Mais dans un cas comme dans un autre, on occulterait la dimension esthétique de l'oeuvre, on lirait celle-ci comme un pamphlet politique et non comme un récit fictionnel. Une autre approche serait de se demander si la temporalité de l'oeuvre

²⁵ Voir le chapitre intitulé «Quelque part là-dérrière» dans *L'art du roman* de Kundera, p. 123 à 146.

²⁶ Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, tr. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.

²⁷ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1989.

et le monde qu'elle projette peuvent nous affecter en tant que sujets, nous confronter à quelque chose d'inéluctable dans notre condition existentielle, dans notre façon particulière d'être dans le monde.

Au-delà du bagne d'Omsk, la *Maison des morts* désigne peut-être la part inavouable de notre monde occidental moderne, sa face cachée, refoulée. Nous vivons dans un monde dédivinisé où l'homme est confronté à sa propre finitude, livré à lui-même et à ses instincts, un monde où la faculté raisonnante est constamment menacée et contestée par des forces irrationnelles qui échappent à son contrôle, un monde où l'existence a perdu son sens et la vie n'est plus qu'une agonie perpétuelle. Ne sommes-nous pas nous aussi des habitants de la Maison des morts?

L'oeuvre de Dostoïevski nous montrerait la tragédie humaine dans toute sa nudité, l'homme moderne sans fard, tel qu'il est réellement, le «fait de vivre, en soi, brutal, entièrement dépouillé de toutes les superstructures»²⁸. David Rousset utilise cette expression en pensant à son expérience de Buchenwald; Nous pourrions donc nous aussi avoir l'impression qu'il n'y a aucune rupture de continuité entre notre destin et celui de Goriantchikov, que nous sommes emportés par le même courant, la même sombre rivière.

Par honnêteté intellectuelle, nous devons au moins admettre une telle hypothèse en tant que possibilité, ne pas l'exclure a priori.

Textes cités

Aristote, *Poétique*, tr. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990.

Baudelaire, *Oeuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

Catteau, Jacques, «De la structure de *La Maison des morts* de F. M. Dostoïevskij», *Revue d'Études slaves*, 1982, LIV/1-2.

Dostoïevskij, F. M., *Sobranie socinenij v desjati tomach*, t. 3, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudozestvennoj literatury, 1956.

Frank, Joseph, *Dostoyevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*, London, Robson Books, 1987.

Fukuyama, Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, tr. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.

Herling, Gustaw, *Un monde à part*, tr. William Desmond, Paris, Denoël, 1985.

Kouznetsov, Édouard, *Lettres de Mordovie*, tr. Antoine Pingaud et Jean Cathala, Paris, Gallimard, 1981. Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1989.

Lyotard, Jean-François, *Heidegger et "les juifs"*, Paris, Galilée, 1988.

Lyotard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

²⁸ Voir *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Minuit, 1965, p. 184.

Margoline, Jules, *La condition inhumaine. Cinq ans dans les camps de concentration soviétiques*, tr. Nina Berberova et Mina Journot, Paris, Calmann-Lévy, 1949.

Motchoulski, Constantin, *Dostoïevski: L'homme et l'oeuvre*, tr. Gustave Welter, Paris, Payot, 1963.

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, coll. Points, 1992.

Rousset, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Minuit, 1965.

Solzenitsyn, Aleksandr, *Arxipelag Gulag*, t. 2, Moskva, Sovetskij pisatel'- Novyj mir, 1989.

Wiernik, Jankel, «One Year in Treblinka», dans Alexander Donat, éd., *The Death Camp Treblinka: A Documentary*, New York, Holocaust Library, 1979.

DOM UMARLYCH: „NASZ” ŚWIAT, „NASZA” HISTORIA,
„NASZA” NOWOCZESNOŚĆ?
ROZWAŻANIA NA TEMAT DOSTOJEWSKIEGO I HERLINGA

Streszczenie

Punktem wyjściowym artykułu oraz podstawą porównania dwóch pisarzy jest zestawienie *Innego świata* ze *Wspomnieniami z domu umartych*. Gustaw Herling opowiada w *Innym świecie* jak czytał w sowieckim obozie pracy książkę Dostojewskiego. Ta lektura głęboko dotknęła pisarza polskiego ponieważ zdał sobie nagle sprawę z faktu, że istnieje pewien określony związek między jego losem a losem wygnańców, których opisuje Dostojewski. W pewnym stopniu Historia pozostała nieruchoma.

Herling podważa przekonanie, jakoby doświadczenie obozów koncentracyjnych było czymś absolutnie nowym, zerwaniem z dziedzictwem przeszłości, z tradycją kulturalną oraz z różnymi sposobami jej przedstawiania.

Celem zrozumienia wrażenia ciągłości historycznej, wrażenia odczuwanego przez Herlinga, należy przyjąć, że *Wspomnienia z domu umartych* nie są pamfletem politycznym czy też dokumentem dającym świadectwo faktów, lecz dziełem fikcji literackiej, której funkcja nie polega na przedstawianiu tego co jest, lecz tego co jest możliwe. Będąc fikcją, dzieło Dostojewskiego przekazuje czytelnikowi nową możliwość ludzkiego istnienia: życie przekształcone w bezustanny proces umierania. Właśnie ta możliwość stała się dla Herlinga czymś konkretnym i rzeczywistym, jego losem.

Ukryta siła *Domu umartych* stała się dla pisarza nie tylko zasadą regulującą jego życie codzienne, lecz także ostatecznym znaczeniem Historii. Właśnie dlatego Herling odczytał *Wspomnienia z domu umartych* jako opowiadanie o jego własnej sytuacji egzystencjalnej oraz o sytuacji człowieka nowoczesnego.

W świetle świadectwa przekazanego przez Herlinga, możemy zadać sobie szereg pytań na temat dzieła Dostojewskiego. Lecz głównym pytaniem jest następujący problem: w jakiej mierze dzieło Dostojewskiego stawia nas wobec czegoś najistotniejszego w ludzkiej kondycji, ukazując równocześnie niewypowiedzianą i ukrytą część nowoczesności?