

Retour de l'U.R.S.S. de Gide : revenir de l'utopisme à l'utopie du poème

Kachler, Olivier
Université d'Amiens

<https://doi.org/10.15017/18951>

出版情報 : Stella. 29, pp.139-150, 2010-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

Retour de l'U.R.S.S. de Gide : revenir de l'utopisme à l'utopie du poème

Olivier KACHLER

Se rendre en U.R.S.S. dans les années trente, comme Gide le fait finalement en 1936, après bien des hésitations et des reports, revient assurément à faire un voyage réel dans un pays imaginaire. Ilya Ehrenbourg a pu déclarer au *Premier Congrès des Écrivains Soviétiques* (1934) que les invités de l'U.R.S.S. «voient un pays du futur»¹⁾. Dans le texte qu'il publie après son séjour, le célèbre *Retour de l'U.R.S.S.*, Gide écrit : «il était donc une terre où l'utopie était en passe de devenir une réalité» [18]. Cette dimension utopique, celle d'une «terre en gésine», selon Gide, de «l'U.R.S.S. en construction» (qu'on ne désigne précisément plus par son nom traditionnel, la Russie), s'explique par le contexte de l'affrontement du communisme et du fascisme, qui lie, en France notamment, écrivains et artistes à la politique, sur le terrain de l'idéologie. Et les choses changent vite. Au communisme comme anti-fascisme en 1934 succède dès 1935 l'injonction à défendre la culture contre le fascisme²⁾. Défense dont l'U.R.S.S. pouvait alors devenir le nom. Ce qui fait écrire à Gide en 1936 : «Le sort de la culture est lié au destin de l'U.R.S.S. Nous la défendrons»³⁾. Le pronom renvoyant également à l'une et à l'autre.

L'idée de culture, comme grand englobant, implique un élargissement des préoccupations traditionnelles du littérateur, socialement (et peut-être intimement) défini par un projet esthétique, à des questions idéologiques au sens large, sociales, politiques, économiques, éducatives⁴⁾. Elle procède ainsi au glissement du littéraire à l'intellectuel, figure née en France de l'affaire Dreyfus, et qui dans les années trente acquiert une intensité particulière. Pour banal que ce glissement puisse nous paraître aujourd'hui, il n'est pourtant pas sans poser de problèmes, celui entre autres du rapport, toujours à reprendre, de l'art (au sens large) à l'idéologie, dont l'enjeu tient à une pensée du politique, mais aussi, par là, à une conception de *la*

poétique.

À la faveur de l'engagement, l'écrivain, comme intellectuel, investit un champ (au sens de Bourdieu) qui déborde ses compétences, autrement dit il se mêle de ce qui, *a priori*, ne le regarde pas. Ce qui justement sera reproché à Gide lors de la publication du *Retour*⁵⁾, et qui motivera la rédaction des *Retouches*. Mais Gide en avait fait, dès le Congo, son problème. « Je n'entends rien à la politique » écrit-il dans son *Journal* en 1933, en précisant aussi qu'il lit à cette époque « quantité de livres, presque tous ayant trait aux questions économiques et sociales ». Et ce glissement pose aussi un autre problème. L'engagement de Gide en politique date de 1932, on le sait. Sans adhérer au parti, il devient vite la figure de proue de ceux que Trotsky avait baptisé les « compagnons de route »⁶⁾. Pourtant, dès 1932, Gide concevait et vivait aussi un clivage entre « les questions sociales » et « le démon créateur », qu'il consigne dans son journal⁷⁾. En 1935, il radicalise le propos : « une littérature asservie est une littérature avilie »⁸⁾. *A priori*, l'idée d'une *littérature engagée* se présente donc comme une contradiction dans les termes pour Gide. L'art ne peut ainsi investir le champ de l'idéologie qu'à s'oublier, et l'intellectuel chasse l'écrivain. Conception, dira-t-on, peut-être romantique, ou néo-symboliste de la littérature, mais qui fait aussi de la marginalité où elle se situe par rapport à la praxis politique sa condition propre, qui fait de l'inutilité des œuvres leur nécessité.

Le texte que Gide intitule *Retour de l'U.R.S.S.*, suivi de ses *Retouches*, présente ainsi un lieu de réflexion intéressant, dans la mesure où il ne relève ni vraiment de la rhétorique traditionnelle du récit de voyage, ni vraiment du genre de l'essai. Situé quelque part à mi-chemin, comme une écriture-témoignage⁹⁾, il pose le problème d'une confrontation directe de l'intellectuel et du pouvoir sur le terrain de la représentation, celle que le pouvoir soviétique (suivi par toute une intelligentsia française) donne de lui, et celle qu'en retour un texte travaille à transformer. Mais il implique aussi, par là, un conflit interne au texte, ou du moins un débat, même tacite, entre l'intellectuel et l'écrivain. La notion d'utopie, parce qu'elle en constitue l'enjeu, permet alors d'y interroger le rapport de l'art à l'idéologie.

La défense de la culture constitue pour Gide avant tout un humanisme : « Il y a des choses [...] plus importantes que l'U.R.S.S. : c'est l'humanité

toute entière, c'est son destin, c'est sa culture» [17], écrit-il. L'utopie dont l'U.R.S.S. se propose d'être la réalisation la déborde ainsi d'emblée. En fait, le modèle de cette utopie réalisée est pour Gide de nature évangélique : «Ce qui m'a amené au communisme, ce n'est pas Marx, c'est l'Évangile», lit-on dans son *Journal* en 1933¹⁰. Point de vue lourd de conséquences, et dont toute la lecture du *Retour* pourrait découler. C'est en effet à la recherche d'un paradis d'une humanité idéale que Gide se rend en U.R.S.S. Et, peut-être, est-ce aussi ce qui lui permet de surmonter les doutes profonds qui avaient pourtant surgi en lui bien avant le voyage (le «terrible désarroi» à la lecture du manifeste de Trotsky en 1932, l'assassinat de Kirov en 1934 dont la presse fait état en prenant Gide à partie¹¹, et les déportations dont il avait eu vent par Jean Schlumberger). Certes, à l'époque, c'est la férocité de la critique portée au régime stalinien qu'on a retenu, comme un scandale. Mais ce contexte et l'évolution historique ont peut-être fait oublier que Gide, dans un premier temps, s'efforce de maintenir, autant que possible, le point de vue idéaliste qui est le sien, en dépit même des critiques qu'il formule.

Dans les parcs de la culture et autres camps de pionniers, Gide voit ainsi des «enfants bien nourris», des «êtres parfaits» [27] ; il y règne un «bonheur épanoui», une «ferveur joyeuse», des «jeux», des «danses» d'«immenses rondes». L'hôtel de Sotchi, plus encore celui de Sinop «paraît un des lieux de ce monde où l'homme se trouve le plus près du bonheur» [55]. Paradis miniatures, métonymiques de l'U.R.S.S., ils s'étendent aux adultes, et bientôt au pays entier. Quant aux critiques, elles sont formulées avec les lunettes de l'utopie. Ainsi «l'uniformité» qui règne est-elle «extraordinaire». Même quand Gide déplore la «dépersonnalisation à quoi tout, en U.R.S.S., semble tendre», il ajoute, une page plus loin : «que peut-on souhaiter de mieux ? Le bonheur de tous ne s'obtient qu'en désindividualisant chacun. [...] Pour être heureux, soyez conformes» [44]. Sarcasme ? Ce n'est pas sûr. Pas encore. De ce point de vue, on peut penser que la fable mythique liminaire sert d'abord à épargner Staline. Un enfant a été confié à *Déméter*. Celle-ci veut en faire un Dieu par l'épreuve, en l'étendant «sur un ardent lit de braises». Inquiète, *Métaneire* intervient, le protège, de sorte que «pour sauver l'enfant, [elle] perdit le dieu». L'usage, pour *Déméter*, du terme russe de «niania» (nounou) précise le rapport à la Russie. Or, plus loin, l'attitude de Staline est carac-

térisée par un « passage de la mystique à la politique », entendue comme « domaine pratique », lui-même qualifié, selon la formule nietzschéenne, comme « menschliches allzumenschliches » (humain, trop humain, 67). Staline serait ainsi la nounou russe de la Révolution (de Lénine ?), une autre *Métaneire* tempérée de Real-Politique à défaut de pouvoir tenir la Russie à la hauteur de l'utopie rêvée, mais aussi en cela un humaniste.

En fait, le problème est que Gide, à la recherche d'une utopie réalisée, trouve une réalité construite de toute pièce comme une utopie. Elle se résume au propos d'un guide-enfant : « Voyez : ici, il n'y avait rien dernièrement encore... Et tout à coup : cet escalier. Et c'est partout ainsi en U.R.S.S. : hier rien ; demain tout » [51]. La « muraille » et « l'escalier » que ce dernier désigne en indiquent le double paradigme de clôture et de conquête prométhéenne. Utopie qui s'avère alors pour Gide un « vase clos » [47], autrement dit la négation de toute extériorité et surtout de toute altérité, ce dont la topographie à elle seule témoigne puisque, note Gide, sur les cartes soviétiques « l'Irlande trempe dans la mer d'Aral et les îles d'Écosse dans la Caspienne » [125]. Dès lors, l'expérience que fait Gide, à partir des marges de cet utopisme, conduit à envisager l'envers du décor, qui est aussi son enfer. La description du sovkhosze, avec son aristocratie reconstituée, simplement de l'autre côté d'un ruisseau, semble anticiper les descriptions que fera Chalamov des camps de la *kolyma*¹²⁾. Inversion qui s'avère aussi une perversion jetée sur le langage : ce qui hier s'appelait révolutionnaire aujourd'hui s'appelle « contre-révolutionnaire » [68]. Elle culmine dans le rapprochement avec l'hitlérisme, qui a fait scandale¹³⁾.

Envers et enfer d'un idéal, donc, mais peut-on s'en tenir à cela ? S'il ne s'agissait que de se désillusionner de l'U.R.S.S. en 1936, pour Gide, on peut certes louer la lucidité historique de l'écrivain qui se dit incompetent en matière politique, et s'en tenir au schéma simpliste partageant, *a posteriori*, ceux qui avaient compris et les autres. Le texte de Gide, envisagé d'un seul point de vue historique ou sociologique, n'aurait alors peut-être plus grand chose à nous apprendre sur les rapports entre la littérature et le pouvoir. Mais on sait, depuis les travaux de Jean-Pierre Morel, que les choses ne sauraient être aussi simples. Et si c'est bien *la littérature*, et non simplement une idéologie, qui est porteuse d'une force critique, elle procède alors aussi à un déplacement de l'utopie, plutôt qu'à sa simple négation.

Évoquant à la dernière page des *Retouches*, la trahison des espoirs par l'U.R.S.S., Gide ajoute encore : « si nous n'acceptons pas que ceux-ci tombent, il faut les reporter ailleurs » [168]. Cet ailleurs de l'ailleurs qu'aurait dû incarner l'U.R.S.S. se constitue dans l'imprévu des rencontres. Elles remettent bien en jeu la question de l'utopie, mais autrement. Il s'agit alors de comprendre comment « l'inespéré pouvait éclore », non pas dans la lumière attendue, mais au cœur de l'échec, dans « ce que je pouvais voir ici de plus sombre » [81], écrit Gide. *Le plus sombre*, ce n'est autre que le parti des vaincus, des exclus de l'histoire. Les « déportés » précise Gide plus loin, les « victimes » avec « leurs cris bâillonnés » [165]. Mais dès lors, le rapport qui s'établit met en œuvre une interaction de la parole (celle de l'écrivain) et du silence (des victimes), qui s'avère aussi une dialectique des sujets : « Ces victimes, je les vois, je les entends, je les sens tout autour de moi. C'est leur silence qui me dicte aujourd'hui ces lignes »¹⁴. Atteinte, transformée dans son projet, l'écriture cherche alors à atteindre « ceux-là » qui sont privés de nom et de voix : « la tacite reconnaissance de ceux-là, si mon livre peut les atteindre, m'importe plus que les louanges et les imprécations de la Pravda » [165]. Cette interaction, conçue comme un passage des voix et des sujets, de « bouche en bouche », implique, on le voit, un déplacement du point de vue de la politique vers celui de l'éthique.

Que la littérature soit le lieu de cette éthique, un passage de *l'Appendice* le montre, par la lecture d'un poème d'Essenine. L'autorité du guide éloignée, un certain « X... commençait de réciter un extraordinaire poème qui se transmettait de bouche en bouche depuis que *l'Imprimatur* lui avait été refusé » [190]. Ce poème d'Essenine, victime lui aussi de ces temps (il se suicide en 1925), proclame précisément la solidarité avec les victimes, médiatisée par le Christ. Gide, de mémoire, le paraphrase ainsi : « Garde-toi d'oublier que celui qui donna sa vie pour les hommes n'était pas avec les grands de la terre, mais avec les déshérités et les humbles, et trouvait sa plus grande gloire, alors qu'on le disait le Fils de Dieu, à se laisser appeler "fils de l'Homme" » [191]. Du *Retour* à ses *Retouches*, c'est ici que le fils semblent se nouer. La figure du Christ recommence l'utopie évangélique qui a porté Gide vers l'U.R.S.S., mais en la déplaçant en marge de toute orthodoxie, religieuse ou politique. En même temps, les liens avec la fable liminaire mettent au jour son sens politique. Si le modèle de l'incarnation revient à *perdre le dieu pour sauver l'enfant*, il s'agit alors, à

l'échelle du *Retour*, de renoncer à un utopisme politique, au sens d'un idéal, au nom d'une résistance éthique des sujets, dont le poème devient le lieu d'affirmation. C'est l'objet même du débat entre Dabit et Jef Last : refuser de « sacrifier la vie des autres » (Dabit) ou l'accepter au nom d'une « amélioration globale » (Last), point de vue qui a aussi poussé Last à demander à Gide de ne pas publier son texte en 1936, au moment de l'engagement de l'U.R.S.S. en Espagne, ce que ce dernier refusera. Dans cette perspective, c'est alors à Gide que revient le geste de *Métaneire*, mais en un autre sens, qui n'est plus ironique, mais éthique. Ce geste, une page de son Journal le résume en 1937, en préconisant de se défier de « ceux qui préfèrent à chaque homme l'idée qu'ils se sont fait de l'humanité »¹⁵⁾.

Mais il y a plus : il n'est pas indifférent qu'un *poème* soit précisément le lieu de cette résistance éthique de *chaque homme*. L'« extraordinaire », dit Gide, qui en fait la valeur poétique, passe dans la voix de celui qui lit, pour la et le transformer :

Sa voix rauque et chaude, lorsqu'il nous récita ces vers, avait pris une douceur extraordinaire, qui faisait le plus singulier contraste avec le cynisme et la rudesse de ses propos précédents. Il laissait découvrir en lui, semblait-il, des régions de tendresse secrète, toute une zone inexplorée.

« Toute une zone inexplorée » : le travail même de la littérature russe du XIX^e, telle que Gide la présente aux étudiants de Leningrad : « ils [les écrivains russes] m'apportaient, avec un art des plus particuliers, les plus surprenantes révélations sur l'homme en général, et sur moi-même, prospectant des régions de l'âme que les autres littératures avaient laissées inexplorées »¹⁶⁾. « Révélations sur l'homme », « régions de l'âme inexplorées », de telles formulations font entendre qu'une œuvre a la capacité de connaître et de faire reconnaître une part inconnue de l'homme, et que cette capacité tient précisément à la valeur artistique de l'œuvre, en d'autres termes à *sa poétique*.

L'homme, oui, mais quel homme ? Le texte intitulé « Littérature et révolution »¹⁷⁾ précise, en opposant la convention d'une part, à un « homme vrai » de l'autre. Celui-ci « reste et restera longtemps, toujours, à découvrir ». Et : « cette incessante découverte, redécouverte de l'homme, chaque écrivain de valeur doit la tenter »¹⁸⁾. Si l'homme de la littérature est ainsi une *incessante redécouverte de l'homme*, il procède autant du passé (celui

des œuvres ou du Christ), qu'il demeure toujours à venir, comme acte de (re)découverte. Il relève donc bien, en ce sens, d'une utopie du sujet dont les œuvres, en tant qu'elles sont des poétiques de l'inconnu, constituent l'affirmation ou, mieux, l'invention. Et c'est ce qui fait leur parenté profonde avec l'éthique qui témoigne en faveur «des humbles et des déshérités», parce que «ceux-là» n'ont précisément, au présent vécu, plus de place dans le monde¹⁹. Il est *leur* utopie. En ce sens, le *Carnet de route* de Gide devient lui-même cette utopie du passage des voix : celle de «X» récitant le poème, celle d'Essenine à travers lui, et celle du Christ à travers Essenine. La notion d'*utopie*, on le voit, s'est déplacée. À rebours de *l'utopisme* d'un homme et d'une société nouvelle, constitués sur le mode révolutionnaire de la rupture radicale et dont la littérature se devrait alors de chanter l'avènement, *l'utopie* se confond ici avec une invention du sujet qui, comme inconnu de l'homme, est la littérature elle-même, et se réalise sur le mode transhistorique du passage des sujets, de voix en voix, mode en ce sens indissociablement poétique et éthique. Ce qu'on peut dès lors appeler *une utopie du poème*, pour peu qu'on entende par *poème* non une forme littéraire (et du reste laquelle?), mais la poétique propre à une œuvre, ce qui constitue sa valeur artistique, sa poéticité.

Pour s'en convaincre, nécessité est de relire le chapitre 5 du *Retour*, parce qu'il reprend précisément, en le déplaçant, le débat des années vingt sur le rapport entre l'art et la révolution. Gide se demande si, à l'égal des déshérités, «dans l'U.R.S.S. glorieuse d'aujourd'hui ne végète pas, ignoré de la foule, quelque Baudelaire, quelque Keats ou quelque Rimbaud qui, en raison de sa valeur même, a du mal à se faire entendre» [79]. La raison à ses yeux en est simple : la *valeur* est pour Gide, précisément, pour reprendre un mot de Nietzsche, *intempestive* : l'artiste «navigue à contre courant» [70]. Ou, comme le dit le «Discours aux étudiants de Moscou», si «la valeur d'un livre, d'une œuvre d'art, n'est pas toujours aussitôt reconnue», c'est que «l'œuvre d'art ne s'adresse [...] pas seulement au présent»²⁰. On ne saurait mieux souligner la solidarité entre la valeur et l'utopie qui fonde *l'historicité* de l'art, au sens qu'Henri Meschonnic a donné à ce mot²¹. Or, c'est bien le sens que donne Gide à l'idée d'un art révolutionnaire. La question, dans une hésitation entre l'idée de rupture et celle de l'inauguration d'une ère nouvelle, a hanté les années vingt²². Pour Gide, «tout comme il y avait des banalités bourgeoises, il y

a des banalités révolutionnaires» [78]. Et même «une convention communiste»²³⁾. Par contre, c'est en tant que l'artiste est à contre courant que «dans sa patrie, il paraît inmanquablement révolutionnaire aux yeux de tous ceux qui gardent une image de l'homme conventionnelle»²⁴⁾. Communistes et révolutionnaires y compris, donc. On dira alors, peut-être, que révolutionnaire recouvre simplement l'idée de la modernité. Certes, mais ce terme souligne alors aussi la dimension politique de la modernité.

Pendant, il en va du communisme comme de la révolution. Du point de vue de l'art, il s'agit moins d'un renoncement que d'une resémantisation. Gide envisage, dans la lettre qu'il envoie au 1^{er} congrès des écrivains soviétiques, un «individualisme communiste»²⁵⁾. Idéologiquement, la protestation du respect de l'individu n'a rien d'original, elle est d'époque. Elle fait l'objet des sorties de Jean-Richard Bloch et de Malraux au congrès, et des débats qui s'engagent avec Liev Nikouline et Radek, comme l'a montré Jean-Pierre Morel²⁶⁾. Ce qui l'est peut-être un peu plus, c'est la mise en tension de l'individu et du collectif à partir de l'art. Dans le même texte, reprenant un propos de 1900, Gide écrit : «Tout artiste véritable, (je devrais dire : tout grand homme), n'a qu'un souci : devenir le plus humain possible ; disons mieux : devenir banal». Renversement complet de perspective de ce qu'on conçoit habituellement comme l'originalité des œuvres. Mais devenir banal, pour l'artiste, ce n'est pas tant devenir communiste ou révolutionnaire, au sens partisan et spécialisé de ces termes, c'est devenir collectif, c'est-à-dire devenir tous, dans et par la reconnaissance de l'œuvre. C'est aussi, alors, répéter le geste du Christ ; «le grand homme» qui se fait «fils de l'Homme» auprès des déshérités. La correction de la formule est à ce titre éclairante. Gide avait d'abord écrit : «Tout grand homme (et j'aurais dû dire : tout véritable artiste)». L'inversion des constituants confère à l'art le rôle de modèle dans l'invention d'un sujet collectif, dont la grandeur n'est plus qu'une conséquence. Ce collectif ne correspond donc ni à l'héroïsme d'un homme nouveau, ni à une masse, ou une entité, le peuple, qui subsumerait les individus. Il se constitue au contraire à leur articulation même, comme passage des voix.

Là où l'engagement dans des questions politico-sociales semblait sortir de la littérature, le passage d'un utopisme réalisé (et trahi) à une utopie du sujet lui redonne toute sa force, qui tient à sa spécificité dans la sphère de la culture. Il est remarquable en effet, que dans tous ces passages

cités, Gide n'évoque plus la figure de l'intellectuel, ni un débat touchant à la liberté d'opinion. Il n'est question que d'artiste et d'écrivain, de livre et d'œuvre. On objectera peut-être que cette vue, Gide la théorise sans la mettre en œuvre. Certes. Mais le *Carnet de route*, constitué de rencontres, d'anecdotes, infléchit précisément le texte vers le récit de voyage, à partir de la question du témoignage. Et ce qui vaut pour la voix d'Essenine, vaut aussi, entre récit et témoignage, pour celle d'un personnage anonyme rencontré dans le train, et de bien d'autres qui émaillent le texte de Gide de leur lumière noire.

J'aimerais conclure cette brève réflexion par une mise en perspective comparatiste en forme de question. Le *déplacement* critique et poétique lisible dans le *Retour de l'U.R.S.S.* de Gide pourrait peut-être s'éclairer en revenant au moment fondateur dont il procède, celui où, en Russie, s'est posé le problème du rapport entre la modernité artistique, la transformation de la société, et les logiques du pouvoir, c'est-à-dire le moment de la révolution bolchevique. Trotsky, on le sait, s'est intéressé à la littérature de son temps, mais de façon critique. Dans *Littérature et révolution*, il écrit : « il est impossible de comprendre, d'accepter ou de peindre la révolution, même partiellement, si on ne la voit pas dans son intégralité avec ses tâches historiques réelles qui sont les objectifs de ses forces dirigeantes »²⁷⁾. Ce point surplombant d'où l'histoire apparaît comme une totalité rend solidaires savoir et pouvoir, puisque « les forces dirigeantes » en sont le garant (et on sait quelle esthétique monumentale prendra bientôt le relais)²⁸⁾. Mais, précise Trotsky, « si cette vue fait défaut », la révolution « se désagrège en épisodes et anecdotes héroïques ou sinistres »²⁹⁾. Ce que Trotsky justement reproche (en dépit d'une certaine admiration), entre autres, à *Douze* de Blok et à *L'Année nue* de Pilniak. Et il a bien raison : *L'Année nue* est un récit « multilinéaire » et « discontinu »³⁰⁾. *Douze*, un poème où le leitmotiv désorganise la logique linéaire du récit et la réorganise en un récitatif, laissant place à des surgissements de voix et des événements chaotiques, contradictoires, qui forment un choral disharmonique³¹⁾. L'un et l'autre prennent le parti de l'anecdote, de l'accidentel, du collage (qui est vocal chez Blok). L'un et l'autre en restent à l'échelle empirique des individus ne se résorbant en aucune une totalité rationnelle ; ils travaillent une révolution vue d'en bas (et non d'en haut) qui, comme

une «terre en gésine», un chantier humain sans relève dialectique, pose problème et s'avère finalement une mise en œuvre de «l'énigme du présent» comme l'a écrit Jean-Pierre Morel. Assurément, Trotsky avait vu juste, en dépit de sa censure : dans ce cas, «si [...] les privations et les sacrifices inouïs sont sans but, l'histoire est... une maison de fous». Et on ne saurait en sortir que quand le Savoir donne la main au Pouvoir. Mais écrire ne relève ni de l'un ni de l'autre, et faire un pas hors des certitudes dogmatiques revient précisément à défaire leur alliance. Cette forme de folie, qui se réalise comme art (littérature comprise), n'est ainsi sans doute irrationnelle, au sens négatif, que du point de vue de la Raison elle-même, et des «forces dirigeantes». Mais elle incite peut-être bien plus à envisager *l'autre* de la Raison, qui se tient dans l'inconnu et l'impensé de ses catégories. Ce qui confère alors une portée critique, politique, aux œuvres, non pas comme un corpus d'idées qu'elles représentent ou même expriment, mais comme une force inhérente à leur poétique, en tant que celle-ci constitue un mode sprécifique, a-rationnel, de pensée.

Gide, à ma connaissance, n'était ni lecteur de Pilniak, ni de Blok. Pourtant, en allant au-delà de la désillusion qu'imposait à son regard la terreur stalinienne en 1936, il se resituait comme eux, mais à sa manière, entre voyage et témoignage, au point où le présent se reconstitue en énigme. Le texte du *Retour de l'U.R.S.S.* s'achève sur la mention d'une «glorieuse et douloureuse Russie» [168], dont la différence avec l'U.R.S.S. ne tient peut-être qu'à l'oxymore d'une rime (glorieuse / douloureuse). Tension ou énigme qu'éclairerait alors à son tour la dernière phrase des *Retouches*, en faisant de l'oxymore une prophétie, quand Gide écrit que «ceux que Staline craint, ce sont les purs, ce sont les maigres» [199].

Ce point erratique, insituable, variable de l'énigme, où ce que l'on entend d'elle est ce qu'on en invente, revient ainsi à engager dans le langage, c'est-à-dire comme œuvre, une écoute de l'inconnu. C'est en quoi *le poème*, et l'art en général, se tiennent du côté de l'utopie, ils la fondent et même s'y confondent, en tournant le dos aux programmes de l'utopisme politique, y compris à ceux de l'intellectuel, quand bien même il double, dans la même personne, l'écrivain. La raison – ou la folie – du poème, comme écoute, comme découverte de l'homme, reste ainsi toujours à venir, à inventer dans l'infini de l'histoire et à entendre dans l'historicité des œuvres. Elle est l'utopie de leur devenir.

NOTES

- 1) Lors du *Premier Congrès des Écrivains Soviétiques*. Cité par Jean-Pierre MOREL, dans «Vue de Moscou: la littérature française au *Premier Congrès des Écrivains Soviétiques*», in Anne-Rachel HERMETET (éd.), *La réception du roman contemporain dans l'entre-deux guerres*, Lille : Université Charles-de-Gaule, Lille III, coll. «Travaux et recherches», 2002, pp. 15-32.
- 2) Voir Jean-Pierre MOREL, «L'Hôte non invité ? Malraux à Moscou (août 1934)», in *André Malraux d'un siècle à l'autre*, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers de la NRF», 2002, pp. 277-299, et «Vue de Moscou: la littérature française au Premier Congrès des Écrivains Soviétiques», *op. cit.*
- 3) André GIDE, *Retour de l'U.R.S.S., suivi de Retouches à mon «Retour de l'U.R.S.S.»*, Paris : Gallimard, coll. «Folio», 2009. Toutes nos citations de ce texte renvoient à cette édition. Les chiffres mis entre crochets droits indiquent le numéro de la page.
- 4) Préoccupations nées pour André Gide, on le sait, du retour du Congo.
- 5) C'est la thèse des analyses superficielles dont on accuse Gide, et qu'il mentionne dans les *Retouches*. Dans le journal *Vendredi* par exemple, Jean Guéhenno reproche à Gide un lyrisme critique idéologiquement naïf et incompetent, selon lequel Gide serait passé du «dithyrambe à la palinodie».
- 6) Pour une analyse détaillée, voir Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris : Gallimard, 1985.
- 7) «Si les questions sociales occupent aujourd'hui ma pensée, c'est aussi que le démon créateur s'en retire». André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade», 1951, p. 1139.
- 8) «Littérature et révolution», in André MALRAUX, *Carnets d'U.R.S.S. (1934)*, Paris : Gallimard, 2007, p. 100.
- 9) Sur cette question, voir notamment Luba JURGENSON, *Le Goulag en héritage, pour une anthropologie de la trace*, Paris : Petra, 2009, et Claude MOUCHARD, *Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle*, Paris : Laurence Teper, 2007.
- 10) GIDE, *Journal 1889-1939, op. cit.*, «juin 1933», p. 1176.
- 11) Notamment Jean Guéhenno, dans *Vendredi*.
- 12) «Si l'on traverse un ruisseau qui délimite le sovkhoze, un alignement de taudis. On y loge à quatre, dans une pièce de deux mètres cinquante sur deux mètres, louée à raison de deux roubles par personne et par mois» [56].
- 13) Propos qui, on le sait, reviendra sur la scène intellectuelle en 1997, avec *Le Livre noir du communisme : crimes, terreur, répression* [ouvrage collectif], Paris : Robert Laffont, 1997.
- 14) Allusion probable aux déportations dont Jean Schlumberger avait fait à Gide le récit avant son voyage en U.R.S.S. Gide, selon Schlumberger, serait resté songeur et silencieux, pour reposer la question plus tard. Voir André GIDE, *Souvenirs et voyages*. Édition présentée, établie et annotée par Pierre MASSON,

- Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, « Introduction ».
- 15) GIDE, *Journal 1889-1939, op. cit.*, « été 1937 », p. 1290.
 - 16) « Discours aux gens de Lettres de Leningrad », in GIDE, *Souvenirs et voyages, op. cit.*, p. 793.
 - 17) Discours de Gide au Congrès International des Écrivains pour la Défense de la Culture, qui suit le congrès de Moscou (21-25 juin 1935). Reproduit in MALRAUX, *Carnets d'U.R.S.S. (1934), op. cit.*
 - 18) « Littérature et révolution », in *ibid.*, p. 100.
 - 19) « En faveur de ceux-là, personne n'intervient. [...] Ceux à qui l'idée de justice et de liberté tient à cœur, ceux qui combattent pour Thaelmann, les Barbusse, les Romain Rolland, se sont tus, se taisent ; et autour d'eux l'immense foule prolétarienne aveuglée » [165].
 - 20) « Discours aux étudiants de Moscou (27 juin 1936) », in GIDE, *Souvenirs et voyages, op. cit.*, p. 791.
 - 21) « L'historicité a lieu dans la valeur. Seule transformatrice et transformée, la valeur fait ce qu'un discours a de trans-subjectif et de trans-historique ». Henri Meschonnic oppose ainsi l'historicité à l'historicisme, qu'il définit comme une « réduction du sens aux conditions sociales et historiques qui l'ont déterminé ». (MESCHONNIC, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982, p. 29).
 - 22) Voir MOREL, *Le roman insupportable, op. cit.*, p. 194.
 - 23) « Littérature et révolution », in MALRAUX, *Carnets d'U.R.S.S. (1934), op. cit.*, p. 100.
 - 24) *Idem.*
 - 25) « Message d'André Gide au 1^{er} congrès des écrivains soviétiques », cité in *ibid.*, p. 97.
 - 26) Voir MOREL, *art. cités.*
 - 27) Léon TROTSKY, *Littérature et révolution*, traduction P. FRANCK, Cl. LIGNY et J.-J. MARIE, préface M. NADEAU, Paris : Union Générale d'Éditions, 1974, p. 85. Voir aussi : <http://www.marxists.org/francais/trotsky/livres/litterature/litteraturecp2.htm> et MOREL, *Le roman insupportable, op. cit.*, p. 40.
 - 28) « Ils ne saisissent pas la révolution dans son ensemble et l'idéal communiste leur est étranger », écrit TROTSKY au chapitre II : « Les compagnons de route littéraires et la révolution », *op. cit.*, p. 43.
 - 29) TROTSKY, *op. cit.*, p. 85.
 - 30) Ce sont les termes qu'emploie Jean-Pierre Morel pour caractériser « la composition » de *L'Année nue*. Voir MOREL, *Le roman insupportable, op. cit.*, p. 33.
 - 31) Je me permets de renvoyer à la traduction que j'en ai proposée : Alexandre BLOK, *Douze*, traduction, notes et postface par Olivier KACHLER, Paris : Allia, 2008.