



HAL
open science

À la recherche du héros. Vladimir Makanine : Underground ou Un héros de notre temps

Isabelle Després

► **To cite this version:**

Isabelle Després. À la recherche du héros. Vladimir Makanine : Underground ou Un héros de notre temps. La Revue russe, 2000, La revue russe, 17, pp.23 - 34. 10.3406/russe.2000.2054 . hal-04155416

HAL Id: hal-04155416

<https://hal.science/hal-04155416>

Submitted on 7 Jul 2023

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

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

À la recherche du héros. Vladimir Makanine : *Underground ou Un héros de notre temps*

Isabelle Després

Citer ce document / Cite this document :

Després Isabelle. À la recherche du héros. Vladimir Makanine : *Underground ou Un héros de notre temps*. In: Revue Russe n°17, 2000. pp. 23-34;

doi : <https://doi.org/10.3406/russe.2000.2054>

https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2000_num_17_1_2054

Fichier pdf généré le 30/03/2018

Isabelle DESPRÉS

À la recherche du héros.

Vladimir Makanine : *Underground*, ou *Un héros de notre temps*

La critique russe a salué comme un des événements littéraires majeurs de l'année 1998 le nouveau roman de Vladimir Makanine *Underground*, ou *Un héros de notre temps*¹. Certains critiques ont vivement condamné l'amoralisme de l'auteur, d'autres ont pu y déceler des éléments de post-modernisme, d'autres, au contraire, ont montré comment cette œuvre s'inscrit dans la grande tradition humaniste du roman russe. Quoi qu'il en soit, la lecture de ce roman laisse effectivement l'impression qu'il s'agit d'une œuvre forte et large, à portée véritablement existentielle, et qui apparaîtrait comme un point d'orgue dans la continuité de l'œuvre de Makanine. Beaucoup de thèmes propres à l'univers poétique de l'écrivain trouvent en effet ici une nouvelle expression. On retrouve tout particulièrement le motif du sous-sol, du souterrain, du monde d'en bas, qui était déjà présent dans *la Perte (Utrata)*, et bien sûr, dans *la Brèche (Laz)*. Et pourtant, la forme du roman apparaît comme une rupture avec les choix précédents de l'auteur, qui semblait privilégier des genres littéraires plus libres, comme la nouvelle, le récit ou même l'essai. On peut même dire que *Underground* est le premier véritable roman de Makanine, composé de cinq parties, chacune d'entre elles étant divisée en cinq chapitres, ce qui lui donne une structure régulière et harmonieuse².

Éléments d'écriture postmoderniste

Ce qui frappe tout d'abord à la lecture, c'est l'extrême densité de l'inter-textualité dans le roman. Elle se manifeste d'emblée dans le titre, reprenant mot pour mot celui de Lermontov, *Un héros de notre temps*, et est renforcée encore par la présence de l'exergue. Le dessein supposé de Makanine — faire le portrait d'une génération, et particulièrement de ses vices — n'est donc pas nouveau, et le place *a priori* dans la tradition romantique. Mais il faut tenir compte de l'auto-ironie, et du second degré, toujours présents, dans une certaine mesure, dans le procédé de citation.

Dans les titres des différents chapitres on trouve également de multiples références à la tradition littéraire, depuis Pouchkine jusqu'à Soljenitsyne³, en passant par Tchekhov⁴ et Boulgakov⁵. Parfois, l'allusion est pratiquement une auto-citation, comme avec le premier chapitre qui s'intitule « Lui et elle », ce qui est presque le titre d'une nouvelle de Makanine (« L'un et

Isabelle Després est maître de conférences à l'université Stendhal – Grenoble 3.

l'une »)⁶. Le chapitre intitulé « La piste du Caucase » évoque *le Prisonnier du Caucase*⁷, titre que Makanine avait déjà emprunté presque littéralement, pour un récit, à Pouchkine et à Tolstoï.

Ces citations voilées sont comme un clin d'œil au lecteur, et les critiques se font un plaisir de les décrypter. Elles donnent une note humoristique au roman, mais ne sont pas purement formelles. Au contraire, le texte tout entier s'écrit par rapport au tissu littéraire déjà existant. Tout texte n'est-il pas toujours une réponse à tous ceux qui l'ont précédé ? Ce postulat du structuralisme, puis du postmodernisme est entièrement repris à son compte par Makanine. C'est avec Dostoïevski, l'auteur des *Notes d'un sous-sol*, mais aussi, depuis *Crime et châtiment*, jusqu'aux *Démon*s, de toute une réflexion métaphysique sur le crime et le rachat, que Makanine entretient le dialogue le plus suivi. Mais Pouchkine accompagne également les pensées du narrateur, en particulier avec son drame *Boris Godounov*.

Le texte de Makanine est donc conçu pour être lu avec toujours en arrière-fond le traitement du même sujet par les classiques russes. En même temps, ce second degré n'est pas extérieur au texte, puisque c'est le personnage-narrateur lui-même qui l'introduit. C'est ainsi que par moments le style s'approche de celui de l'essai, pour revenir ensuite à la narration. Le narrateur ne se contente d'ailleurs pas d'écrire au second degré, il vit au second degré, par rapport à l'intertextualité littéraire. L'équivalence entre texte et vie est ici maximale, le narrateur a le pouvoir de rester en dehors du sujet littéraire, et donc en dehors des événements de sa propre biographie. C'est ce qui se produit dans le premier chapitre, à l'occasion de son premier crime, le meurtre du Caucasien. « Je ne dois pas tomber dans le sentiment du sujet » (p. 154)⁸, « je ne suis pas dans votre sujet », « je n'existe pas » (p. 155), dit le personnage, qui parvient ainsi à se gommer, à s'effacer de la fiction littéraire. Il aura moins de succès la seconde fois.

Le thème de la folie permet de montrer le déchirement du sujet lyrique. Il introduit un doute sur l'identité du narrateur. L'éclatement de la personnalité, la fragmentation de l'individu est un autre trait caractéristique de la poétique postmoderniste, que l'on trouve, par exemple, dans le fameux roman à succès de V. Pélévine *Tchapaev i Poustota*, traduit sous le titre *la Mitrailleuse d'argile*, où on ne sait pas qui est véritablement le héros (dont le nom — Poustota — signifie justement « vide »). De même, dans le roman de Makanine, on peut parfois se demander si Petrovitch et son frère ne sont pas, au moins par moments, un seul et même sujet lyrique. Certes, l'auteur nous donne des éléments qui permettent d'infirmier cette hypothèse. Les deux frères n'ont pas le même âge, ni le même caractère, l'un est peintre, l'autre, écrivain. Mais le passage de Petrovitch à l'hôpital psychiatrique, où est enfermé son frère Venia, nous incite à nous poser la question : le vrai schizophrène ne serait-il pas le héros lyrique ? Comme dans la plupart des œuvres postmodernes, le sujet lyrique de Makanine est à la fois « vide » (comme celui de Pélévine), et plein de tous les possibles, de tous les doubles, de tous les reflets que lui renvoie de lui-même le monde qui l'entoure. Pour le narrateur, la pensée n'a pas de contours stricts. « Une idée valable n'a pas de fin. Derrière elle apparaissent le silence et l'immensité,

une steppe qui emplit l'horizon ». On peut suivre (ou ne pas suivre) indéfiniment une pensée. Et c'est ainsi que le texte s'écrit, ou ne s'écrit pas, ce qui est bien une attitude postmoderne.

Le traitement de l'espace-temps semble bien confirmer cette hypothèse. À l'éclatement du moi lyrique correspond souvent, dans la représentation postmoderne, la fragmentation de l'espace romanesque. Au lieu d'être uniforme et étendu, l'espace postmoderniste est cloisonné, fragmenté, multiple. Ce qui intéresse l'écrivain, ce sont les passages d'un monde à l'autre, non les cellules en elles-mêmes, mais les interstices. L'espace de l'ancien foyer, qui constitue l'univers du héros lyrique de Makanine, est découpé en une multitude d'appartements (plusieurs centaines). Le personnage passe de l'un à l'autre, mais il n'appartient à aucun de ces appartements, qui néanmoins renferment chacun une histoire (celle de ses habitants) et donc un micro-univers. Petrovitch est l'homme des couloirs, l'intermédiaire entre ces mondes, le médiateur.

Le temps dans le roman de Makanine n'est pas non plus linéaire et uniforme, comme dans la plupart des œuvres réalistes, mais chaotique. Certaines scènes sont revécues à plusieurs reprises, la chronologie est souvent inversée, des rapprochements se font par *flash back*, où l'on explore la mémoire du narrateur. La succession des événements reste relativement floue. En outre, de nombreux doutes peuvent surgir dans l'esprit du lecteur sur la réalité même de ce que relate le narrateur. Dans la cinquième partie, les médecins ne semblent pas comprendre les allusions de Petrovitch à son enfermement, comme si celui-ci n'avait existé que dans le délire du narrateur, et toute la quatrième partie prend alors un caractère irréel, voire onirique. Un élément incite même à douter de l'existence de Venia, le frère fou, c'est la phrase de l'écrivain Vik Vikitch qui, lorsqu'il imagine l'enfance de Petrovitch au bord du fleuve Oural, contrairement aux dires de Petrovitch lui-même, ne voit qu'un petit garçon et non deux, sur le chemin de l'école. Makanine se joue donc de la convention qui interdit de remettre en cause l'existence des événements relatés, et ce jeu avec la réalité est un des éléments de la poétique postmoderniste.

L'écriture de Makanine, avec son caractère heurté, incisif, rêche, a de quoi décontenancer. Certains critiques ont pu parler de langue de cinéma. On remarque l'abondance de parenthèses et de tirets qui remplacent les liens syntaxiques, les phrases sont courtes, presque hachées, comme une pensée décousue mais libre, qui se cherche. Chaque mot a un poids hors du commun, leur répétition avec des sens différents, dans des contextes différents, permet de les faire jouer de toutes leurs significations. Il se crée un réseau de métaphores et de symboles très dense qui donne un caractère métaphysique au texte dans son ensemble. Ainsi l'écriture de Makanine contribue à faire varier les différents degrés de lecture du texte et participe au jeu postmoderniste.

Makanine se trouve dans la continuité directe des expériences tentées avant lui par Andreï Bitov dans *La maison Pouchkine*, où le narrateur, à la recherche de son identité, se reflète dans son entourage, s'y dissout, explore son passé, sa mémoire. Mais la filiation la plus frappante est sans doute celle

qui existe avec le roman de Sacha Sokolov, *L'école des idiots*, où nous trouvons le thème de la folie ainsi que le motif des deux frères en perpétuel dialogue « intérieur », le thème de l'*alter ego*, du frère qui ne fait qu'un avec le narrateur.

Alors le roman de Makanine serait postmoderniste ? Si l'on se réfère aux définitions occidentales du postmodernisme, qui posent, au préalable, la perte du sens de l'existence, on doit répondre non. Au contraire, le roman de Makanine est la recherche du sens, l'affirmation du « moi » lyrique. Et si Makanine a recours à des procédés de fragmentation et de dissolution, c'est pour mieux affirmer ensuite le triomphe du sujet, et reconstruire autour de lui, et à partir de lui, la réalité.

Portrait du « héros »

On ne connaît ni le prénom, ni le nom du héros, il se désigne lui-même par son patronyme, Petrovitch. Or les lecteurs de Makanine se souviennent d'un Igor Petrovitch, qui était aussi écrivain, dans une œuvre de jeunesse de l'auteur. Avec les années, ce personnage semble avoir symboliquement perdu son prénom, tout en ayant acquis une épaisseur psychologique nouvelle.

Le héros n'est pas l'auteur, bien qu'ils aient des choses en commun. On peut dire que leur relation est ambiguë, car ils ont le même âge, ils sont tous deux originaires de l'Oural, ils ont été ingénieurs puis sont devenus écrivains, et moscovites. Là s'arrête la ressemblance, car Makanine — écrivain reconnu en Russie depuis de nombreuses années — est loin d'être un réfractaire ou un marginal. Mais Petrovitch est peut-être un double de l'auteur, celui qu'il aurait été s'il avait choisi la dissidence, l'*underground*⁹...

Petrovitch est un écrivain. Paradoxalement, il l'est devenu (pour les autres) le jour où, lui, il a renoncé à écrire, et où il a accepté, assumé, d'être un gardien. À peine plus qu'un chien de garde. Gardien des appartements, gardien des âmes. Il est le confident, le déversoir où les habitants de son immeuble¹⁰ (ses contemporains) peuvent vider leur détresse. Il est leur confesseur, leur psychanalyste, leur psychiatre (lui qui sera enfermé pour folie !)

Contrairement à eux, Petrovitch n'a pas d'appartement, pas de domicile légal. On sait l'importance en URSS de la *propiska*, l'institution de l'enregistrement officiel du domicile. Après la perestroïka, le processus de privatisation des appartements rend plus important encore le lieu d'habitation¹¹. Celui qui n'a pas son coin à lui est un véritable paria, un parasite qui n'a quasiment pas le droit à l'existence. Essentiellement, Petrovitch est l'étranger, celui qui n'a pas de place, pas de statut légal, pas de vie officielle. Il n'est rien. Il est le bouc émissaire, celui qu'on peut chasser quand les temps sont difficiles.

Métaphoriquement, cet état d'errance souligne que Petrovitch n'appartient pas au monde contemporain. Il reste résolument en dehors. Il refuse l'existence publique et sociale, il ne veut pas être publié. Pour lui, c'est trop tard, estime-t-il. Il aurait pu faire de la politique, comme ses anciens pairs et amis dissidents, comme la poétesse Veronika, qui a rejoint les démocrates.

Petrovitch ne se définit pas politiquement, et semble n'avoir pas plus de sympathie pour les uns que pour les autres. Il a, en revanche, autant de compassion pour la démocrate Veronika que pour la communiste Lessia. Si les événements semblent glisser sur lui sans le toucher, sans qu'il soit concerné autrement que comme observateur extérieur, comme écrivain professionnel, c'est qu'il est le « héros » d'un temps révolu, celui du dégel, puis de la stagnation, des années soixante et soixante-dix, où toute la jeunesse active était impliquée dans le processus littéraire, qui était devenu un style de vie, et même presque une religion (tandis que de nos jours, ce sont l'argent et les affaires qui ont remplacé la littérature).

Un « Héros de notre temps », c'est-à-dire, d'un autre temps ? Un temps où écrivains et intellectuels étaient écoutés et jouissaient encore d'une grande autorité morale ? Un temps où ils étaient persécutés, mais intègres, où ils tenaient tête à leurs accusateurs, comme Venetchka, le frère du héros ?

La personnalité du héros se cherche à travers un système complexe de doubles et de miroirs. Le premier de ces doubles est le propre frère de Petrovitch. On sait de lui qu'il est plus jeune que Petrovitch, c'était un artiste doué, un véritable génie (quoi qu'on puisse en douter, dans la mesure où il n'a quasiment rien produit) tandis que Petrovitch se considère parfois par rapport à lui comme un usurpateur. Venia a été placé en hôpital psychiatrique parce qu'il a tenu tête aux organes de la sécurité d'État¹². Et sa personnalité a été volée, brisée. Il est devenu un être sans volonté, un enfant. Il conserve d'ailleurs pieusement pour les deux frères ce monde de l'enfance dans lequel ils peuvent se retrouver. Le narrateur éprouve à son égard un sentiment d'admiration et de responsabilité, voire de culpabilité. Il doit vivre pour eux deux. Dans le chapitre 4, Petrovitch prend la place de Venia. Il passe à travers le miroir, et non seulement il sort victorieux, comme Orphée, de l'enfer de l'asile (sa personnalité est intacte), mais il parvient à en extraire Venia (certes, pour une journée seulement. Le triomphe de Venia est illusoire. Celui du narrateur l'est-il aussi ?).

Les amis, écrivains eux aussi rescapés comme lui des années « littéraires », sont autant de doubles dans lesquels se projette la personnalité du héros, et qu'il peut contempler pour tenter de saisir son reflet. Vik Vikitch et Mikhaïl, Juif russophile, paradoxalement, contribuent à l'effacement du narrateur en liant une amitié qui l'exclut en partie, et ce n'est qu'à la fin du dernier chapitre, à l'occasion de la mort de Vik Vikitch, lorsque Petrovitch se remémore sa vie, qu'il devient son véritable *alter ego*. Les autres écrivains qui ont fait des choix différents de celui de Petrovitch représentent également des variantes irréalisées de sa personnalité. Ainsi, Zykov, l'émigré, a réussi comme écrivain dissident en Occident. Mais il a perdu sa liberté. Dans la fameuse parabole du chien et du loup¹³, il a choisi d'être le chien en laisse, tandis que Petrovitch a préféré le destin du loup. Il faudrait citer aussi le jeune écrivain intransigeant Kostia Rogov, qui finit par se suicider.

D'ailleurs, tous les autres personnages peuvent devenir à un moment ou à un autre des doubles du narrateur. Ainsi, le partage du corps de la femme du chauffeur de camion suffit à faire de son mari un double pour Petrovitch. Ou plutôt, le narrateur se sent soudain dépossédé de sa personnalité, il n'est

plus qu'un écho du mari, qui en son absence répète ses gestes. Plus étonnant, le nouveau riche Loviannikov est aussi un double de Petrovitch. À sa manière, il a une forme de talent. Il est aussi un solitaire, mais il est l'homme du futur, le héros de « votre » temps. Certes, il trompe Petrovitch, mais en faisant cela, il est fidèle à lui-même, à sa nature, intègre, en quelque sorte, et sans doute Petrovitch aurait-il agi de la même façon s'il avait appartenu à ce temps, car comme lui, il se bat pour son « moi », c'est un artiste, puisqu'il fait de sa vie une œuvre ayant sa logique et son harmonie interne.

Plus loin dans l'échelle des doubles, il y a Teletine, qui s'efforçait d'imiter en tout le narrateur. Son destin ridicule et tragique n'en fait pour Petrovitch qu'un triste développement du type littéraire d'Akaki Akakevitch. Petrovitch n'est pas un raté comme Teletine, il n'est pas un nouveau riche, il n'est pas non plus comme ses amis écrivains. Il n'est même pas comme Venia, qui a été perdu par sa supériorité hautaine (quoiqu'il ait parfois ce ton supérieur et arrogant, comme lorsqu'il évoque Heidegger au tout début du roman). Ce système de miroirs ne donne donc pas la clé d'accès au « moi », mais fonctionne plutôt comme un repoussoir. Petrovitch s'identifie plus facilement à un vieux chien de rue, solitaire et affamé (chap. 3). Cette image animale revient à plusieurs reprises dans le roman, sous différentes formes, un vieux bouc, un loup solitaire, à côté, il est vrai, de nombreuses autres métaphores...

L'animalité est renforcée par l'importance des sens et de la sensualité. Le corps apporte des sensations primitives de bien-être, le plaisir de manger, de fumer (p. 35). Mais il est présent surtout dans les rapports amoureux avec les femmes. Le corps de la femme évoque la chaleur maternelle, mais aussi le confort et la douceur de la maison, du foyer. La femme est un refuge, un domicile. Ainsi, pour Vik Vikitch, qui est, rappelons-le, un des *alter ego* du narrateur, une femme sans appartement est un être asexué (p. 416). De Veronika, la poétesse, à Zinaïda, la voisine, de Tassia, l'handicapée, à la petite prostituée dont il n'a pas retenu le prénom, de l'innocente flûtiste Nata, à Maroussia, l'infirmière de l'asile psychiatrique, et bien sûr à Lessia, la communiste, l'errance de Petrovitch se traduit aussi dans son itinéraire amoureux.

Un seul objet-symbole accompagne partout Petrovitch, plus fidèle qu'une femme et plus important pour son auto-identification, il s'agit de sa machine à écrire. Elle définit l'univers psychologique du narrateur. Petrovitch est un intellectuel, un écrivain. Toute sa philosophie, son système de références, toute sa raison de vivre est la littérature. Il pense et vit en écrivain, et il possède la vision surnaturelle du poète-prophète, thème favori du romantisme russe. Quand il rencontre un nouveau personnage, il imagine immédiatement son portrait littéraire, son type. Et il partage pour un instant son destin, comme s'il l'avait créé lui-même. Il « voit » son destin.

Il est entré en littérature comme on entre en religion. La mort pour lui n'est qu'une ouverture, elle illumine la vie, comme une fenêtre au bout du couloir qui met un terme à l'errance. Petrovitch n'a nul besoin de l'existence de Dieu, il refuse d'en parler. L'art est éternel et l'immortalité est donc assurée par l'écriture.

Certes, Petrovitch affirme qu'il n'écrit plus, mais on sait qu'il « exerce ses doigts » sur sa machine. Donc, en fait, il écrit, il écrit ce texte que nous sommes en train de lire, et qui est la preuve qu'il ne peut pas vivre sans les Mots. Ce texte que, s'il est fidèle à lui-même, il ne doit pas publier. Ainsi pour lui, la littérature a pris la place de la vie. Elle est seule juge suprême. Pour Petrovitch, il n'y a ni Dieu, ni conscience, pas d'éthique, seulement l'esthétique. C'est Dostoïevski repensé, car si pour Raskolnikov, dès lors que Dieu n'existe pas, tout est permis, pour Petrovitch en revanche, si l'immortalité existe, alors tout est permis. Non seulement l'écrivain écrit son texte, mais l'homme conçoit et construit sa propre vie en fonction de la littérature qui l'a précédé. Ainsi, à l'époque de Pouchkine, tuer un homme était tout à fait admissible (en duel par exemple), tandis qu'avec Dostoïevski, le duel se transforme en meurtre, suscite le remords et le besoin de rachat.

L'homme vit dans un contexte littéraire, son destin dépend de l'époque et des circonstances. Mais le « moi » existe indépendamment du narrateur, sans se soumettre à sa volonté, lui échappe, comme un personnage supplémentaire, ou plutôt un absolu, une idéalité qui le mène, le pousse à agir dans tel ou tel sens (à tuer pour préserver sa dignité). Dans le premier chapitre, il est à la dérive, comme « un avion qui perd en altitude son carburant », mais il est aussi un sous-marin qui refuse de faire surface (p. 46)¹⁴. Plus qu'un portrait, le roman apparaît comme un itinéraire initiatique, comme une quête à la recherche de soi-même (dans la tradition romantique et proustienne).

La descente aux Enfers

La quatrième partie du roman (chapitre 4, l'asile psychiatrique) lui donne sa dimension dramatique. Le « moi » s'y perd, s'y dissout, comme pour mieux se retrouver. La descente aux Enfers est provoquée par le meurtre. Plus précisément par le second, celui du mouchard, car le premier, celui du Caucasiens, avait pu être abstrait, transformé en réaction spontanée d'autodéfense, sublimé en duel, grâce à la littérature.

Le second meurtre est prémédité, il est suscité par la défense non pas de la vie, mais de l'immortalité, de la réputation future, pour que jamais personne ne trouve le nom de Petrovitch dans les archives du KGB. Mais il fait naître un sentiment de culpabilité, qui se met à exister de façon quasiment palpable autour du narrateur, toujours par interférences littéraires : citation voilée de Pouchkine, évocation des jeunes garçons de *Boris Godounov*, ces enfants près du cercueil (p. 261).

Il se produit un dédoublement du « moi », au cours duquel le narrateur assiste impuissant à l'installation de son remords¹⁵. Une pensée littéraire l'envahit : tuer un homme, c'est se détruire soi-même. Il est « doublé » par son sujet (alors que la première fois, il avait réussi à « sortir du sujet ». Il se voit comme un de ses personnages littéraires (et non plus comme un auteur), on l'appellera « maniaque », « assassin », « fou »... Il est à la fois l'auteur et le personnage. C'est lui qui se met en hôpital psychiatrique. Il est effectivement lui-même le responsable de son enfermement, puisque c'est lui qui dans son délire, donne le nom de l'hôpital psychiatrique.

L'hôpital psychiatrique, c'est le véritable « underground », le vrai sous-sol, le trou noir, ou plutôt le carré noir, celui de Malevitch dans la contem-

plation duquel la personnalité se dissout. Petrovitch avait connu une première expérience de dépouillement de soi, une première descente vers l'Enfer, lorsqu'il a passé une nuit en prison, et c'est alors que la compréhension du carré de Malevitch lui était venue. Mais il avait toujours gardé la certitude que, derrière le carré noir de la petite fenêtre de sa cellule, il y avait la lune. L'asile, c'est une prison chimique bien plus redoutable, où l'homme, bourré de neuroleptiques, est absolument impuissant à lutter contre la dissolution des sentiments (le narrateur s'acharnera à ne pas rester absolument insensible aux charmes de Maroussia), l'annihilation complète des sens et de la volonté, c'est la vraie perte d'identité. Les malades ont d'ailleurs de légers hochements d'approbation, comme pour marquer leur abdication totale.

Cet univers est régi par des médecins étranges, dominés par la figure d'Ivan, qui incarne le pouvoir, un bourreau bon ou cruel, selon le secteur de l'hôpital où il se trouve (il est bon avec les « agneaux » doux et soumis, féroce avec les agités). Ces êtres maléfiques manipulent les âmes de leurs patients, les soumettent à des chocs affectifs et psychologiques. Leur but est d'obtenir l'Aveu. La résistance consiste donc à se taire. Mais l'envie de parler, le besoin impérieux de se confier est plus fort que tout, et même Petrovitch finira par y céder, avouant son crime à un autre malade.

Personne ne résiste au lavage de cerveau, pas même les plus robustes, les plus expérimentés des caïds du milieu, car ce qui compte ici, c'est la force intellectuelle. Et Petrovitch sera sauvé, et avec lui, l'intelligentsia, si elle a, comme lui, un sursaut d'indignation pour le sort d'autrui. En effet, par un réflexe *littéraire* Petrovitch se met à la place d'un patient maltraité par les infirmiers, et se révolte (pour le mater les infirmiers lui brisent les côtes, ce qui obligera à le changer de service). Le rachat se fait par la compassion, non pas chrétienne, mais littéraire. C'est le secret enfin percé du « moi » : l'écrivain, — et peut-être l'Homme —, n'existe pas en lui-même, il existe par les autres.

Makanine utilise une fois de plus dans ce roman un procédé auquel il a eu recours dans ses précédentes œuvres, et qu'on peut appeler le choc thérapeutique. Petrovitch, comme *alter ego* de l'auteur, évoque à maintes reprises avec son frère ou dans ses réflexions solitaires cette théorie du choc, du coup (*udar*). Pour son frère, il rêve d'un choc-miracle (*čudo-udar*) qui déclencherait le travail de son cerveau, le ferait sortir de sa léthargie. Pour lui, il pense qu'il faut toucher le fond, rencontrer une résistance, pour donner un grand coup de pied et remonter à la surface. Enfin, il pratique le choc thérapeutique en amour, c'est une gifle qui lui permet d'aimer enfin Lessia, alors qu'il n'avait auparavant que de la compassion pour elle¹⁶.

À l'époque de l'affranchissement du réalisme socialiste et de la recherche par la génération des quarante ans d'une nouvelle façon de décrire l'homme, dans toute sa complexité intérieure, il s'agissait pour Makanine de placer le héros dans une situation inhabituelle et dérangement, pour qu'il réagisse, qu'il ait un choix à faire, et qu'ainsi il se révèle... Makanine a aussi toujours cherché à choquer le lecteur, même lorsque cela était jugé de mauvais goût par les théoriciens. Il n'a jamais reculé devant les images dures, voire cruelles, de telle sorte que certains critiques lui ont reproché son

cynisme. Ici, on atteint le comble de la violence, la description de l'Enfer psychiatrique est difficilement supportable. Et pourtant, cette violence n'est pas gratuite, elle correspond à une réalité, qui aujourd'hui n'est plus niée, celle de la torture psychique des dissidents politiques.

L'Homme et son milieu

La dimension réaliste du roman est incontournable. Outre l'évocation de l'enfer psychiatrique, Makanine donne par touches impressionnistes toute une tranche de vie des premières années de la nouvelle Russie. Il nous introduit dans les milieux de la bohème des artistes-peintres, des nouveaux politiciens démocrates, des anciens cercles de dissidents, des « business-men » et nouveaux riches, il offre une galerie de portraits de personnages types, tels que les habitants du foyer, avec leurs bonheurs et leurs malheurs, leurs préoccupations quotidiennes, mais aussi les Caucasiens qui vendent des fruits et légumes dans les kiosques, les travailleurs vietnamiens du foyer pour SDF, etc. S'étant retrouvé lui-même, le narrateur peut se décrire par les autres, et la cinquième partie revient sur les portraits psychologiques détaillés de Vik Vikitch, de Mikhaïl, du nouveau Russe Loviannikov. Mais surtout il rend l'atmosphère de l'époque (début des années 90) par une multitude de petits détails insignifiants. Les temps nouveaux sont symbolisés par les bananes en vente libre, le temps où la boisson favorite des Russes était le thé laisse la place à celui où la nouvelle génération, celle de l'argent, préfère le café, on découvre la publicité dans les wagons du métro...

Derrière le destin de Petrovitch, on entrevoit celui du pays tout entier. Le temps du récit se situe à la brisure de deux époques. C'est l'année 1991, celle de tous les changements, en particulier celle de la privatisation des appartements. On se trouve à la frontière entre l'ancien et le nouveau monde. Le roman devient donc l'histoire de la dissolution parallèle du « moi » lyrique et de l'ancienne Russie. Ce qui intéresse Makanine, c'est le portrait psychologique de l'époque. Le foyer, l'*obščaga*, est un microcosme à l'image du pays. Avec ses couloirs, ses cellules contenant chacune une famille, un destin, il en est le symbole. L'auteur montre comment ses habitants perdent leurs qualités d'hospitalité, d'entraide, deviennent inquiets, égoïstes (ils finiront par chasser Petrovitch du foyer). Avec la privatisation, les vieillards ont peur que leurs propres enfants les dépossèdent, chacun soupçonne le voisin, et s'empresse de s'approprier tout ce qu'il peut.

L'asile psychiatrique est le reflet, comme inversé dans un miroir, du foyer. On y trouve les mêmes couloirs, mais dans les chambres, ce sont des individus mornes, sans destin. Ils sont écrasés sous le poids d'un pouvoir arbitraire et cruel, comme la Russie l'a été. Cet univers souterrain, clandestin, est ignoré de l'autre. Il est comme en dehors de la réalité. Ces deux mondes figurent d'une certaine façon le conscient et l'inconscient (au sens freudien) de la Russie. Le narrateur passe de l'un à l'autre, il est un médiateur entre les deux mondes¹⁷. Ce passage s'accompagne d'une véritable mue du narrateur. La descente s'apparente à une mort, le retour à la vie s'accompagne de souffrances (dues à une maladie intestinale) comparables à celles d'une deuxième naissance. En se regardant dans la glace, Petrovitch voit dorénavant un homme nouveau, un Monsieur. On peut dire que la recherche

de soi-même a mené le narrateur à l'exploration de son inconscient. La lecture psychanalytique est, nous semble-t-il, une des interprétations possibles du roman.

D'ailleurs, Petrovitch, lorsqu'il a besoin de se retrouver en harmonie avec lui-même, descend dans le métro moscovite. Ce monde souterrain, cet *Underground*, qui comme l'hôpital psychiatrique est un envers du monde réel, c'est l'univers où le narrateur pense et vit. Il symbolise également la Russie d'autrefois, stalinienne, avec toute l'absurdité d'une époque qui se construisait non pas en hauteur, mais en s'enterrant (le métro lui tenait lieu de cathédrales).

La métaphore du sous-sol possède une charge littéraire forte dans la littérature russe, depuis Dostoïevski (*Notes du souterrain*). Si Makanine choisit pour titre le mot anglais *underground*, c'est pour obtenir le champ sémantique maximal de significations. En anglais, en plus du sens de « métro », il a, comme en russe, le sens de dissident, clandestin, secret, mais il évoque aussi l'avant-garde (pour l'art), la résistance. Le narrateur est un résistant. Il porte les valeurs du Dégel, celles de l'intelligentsia russe, de la dissidence, celles de l'individu face à tous les systèmes autoritaires, il est un *medium* entre le monde du sous-sol (celui de la dissidence, celui des valeurs éternelles russes) et le présent (postmoderne) de la Russie.

L'« idée russe »

Makanine ne craint pas d'aborder le thème de la Russie et la question de « l'idée russe ». Tout au long du roman, elle accompagne le narrateur. La Russie apparaît tantôt comme un ogre qui mange ses propres génies, tels que Vénia, tantôt comme le grand corps blanc de Lessia, âgé et informe, secoué chaque nuit de sanglots, qui devient le symbole du repentir et de la déchéance de l'ancien empire soviétique. Cette ancienne communiste, qui a été la cause de son renvoi de l'institut où il travaillait, suscite la compassion et l'amour du narrateur, comme ce pays qui l'a maltraité, mais qu'il a su aimer.

La culture russe, dit-il encore, c'est la culture de la conversation. Au téléphone, au travail, dans le train, dans les cuisines, les conversations sont les pyramides de la Russie (p. 122). La parole, le Mot, et la littérature, sont une clé de l'identité russe. Et l'esprit de résistance en est une autre. Petrovitch établit une filiation depuis les schismatiques du Raskol, jusqu'aux émigrants, puis aux dissidents. Depuis toujours, ils ont joué le rôle de subconscient de la Russie. Enfin à propos de l'enfance du narrateur, dans le chapitre 5, le thème de la Russie est à nouveau évoqué. Entre l'Europe et l'Asie, elle hésite. Un écriteau placé à la frontière entre les deux continents, sur le pont franchissant le fleuve Oural, semble lui dire « Choisis ta route, choisis ton destin. » (p. 401, p. 419).

Toutefois, Petrovitch établit une distinction entre le pays et le peuple. Le pays est si vaste et si informe (« espace-vert de terre », p. 204) qu'il suce le sang du peuple. Il faut que chacun résiste à cette perte de personnalité, en cultivant son identité, comme un paysan qui conquiert sa parcelle de terre en la défrichant et en la soignant, en dépit de l'hostilité ou de l'indifférence des éléments naturels. Mais il reste le cœur, le noyau dur, la Russie éternelle, celle qui résiste au paysage, à l'immensité de la plaine morne, celle qui

comme Petrovitch (dernière phrase du livre) dit « moi seul ». Le destin d'un peuple, c'est celui de chacun de ses individus. Peut être un choc-miracle, un sursaut est-il nécessaire au peuple russe, pour qu'il se trouve enfin ?

NOTES

1. *Znamja*, 1998, n° 1-4. Édité en livre par Vagrius en 1998 (494 p.). Réédité par Vagrius en 1999. Trad. française par Chr. Zeytounian-Beloüs à paraître chez Gallimard en 2001.
2. On pourrait dire que chacune de ces parties correspond à un acte (au sens de la tragédie classique). La première partie est l'exposition, la seconde correspond au nœud (avec le premier meurtre), la troisième contient l'action (le second et vrai meurtre), la quatrième et la cinquième, le dénouement, c'est-à-dire la chute et la rédemption.
3. « Une journée de Venedikt Petrovitch » évoque *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Le zek Ivan Denissovitich apparaît comme un double de Venedikt Petrovitch.
4. « La chambre n° 1 » évoque *la Chambre n° 6*.
5. « Un scherzo de chien » évoque *Cœur de chien*.
6. En russe « On i ona » évoque encore plus directement « Odin i odna » (traduit par Christine Zeytounian-Beloüs *Deux solitudes*, Paris, Belfond, 1993.)
7. *Kavkazskij plennyj* in *Novyj Mir*, 1994.
8. Les numéros de pages renvoient à l'édition Vagrius de 1998.
9. C'est la thèse du critique A. Arkhangelski (« Gde sxodilos' koncy s koncami » in *Družba narodov*, n° 7, 1998)
10. En russe le foyer (*obščaga*) renvoie étymologiquement à la communauté (*obščina*).
11. C'est aussi un motif littéraire. Dans le roman de M. Boulgakov *Le maître et Marguerite*, Woland a ces mots « ce sont des gens normaux, mais la question du logement les a rendus mauvais » (« ljudi kak ljudi, tol'ko kvartirnyj vopros isportil ix »).
12. Makanine aborde là un thème douloureux du passé soviétique, et pas du tout exploré par la littérature post-soviétique, celui des expériences neurologiques et de la torture psychiatrique.
13. Encore un rapprochement possible avec S. Sokolov dont un roman s'intitule « Entre chien et loup ».
14. Cette image est forte puisqu'elle évoque une chanson bien connue de Vyssotski, elle est d'ailleurs reprise dans le dernier chapitre (p. 465).
15. Et justement au même moment, dans sa vie, il connaît la déchéance, puisqu'il est rejeté des habitants du foyer et finalement chassé.
16. Et c'est aussi un choc (une attaque cardiaque) coïncidant avec le putsch de l'été 1991, qui marque pour Lessia le fond, et le début de la remontée, de la renaissance.
17. On retrouve ici le thème de *la Brèche (Laz)*, une sorte d'anti-utopie fantastique de Makanine, où le personnage passait par un trou d'un monde à l'autre, mais le monde d'en bas était le monde idéal des Mots, tandis que la surface était le monde dévasté de la réalité. La métaphore du ver de terre, qu'on retrouve dans *Underground*, y était omniprésente.

BIBLIOGRAPHIE

MÉLAT, H., « Vladimir Makanine : l'impossible unité », *la Revue russe*, Paris, n° 5, 1993, p. 41-56.

МАКАНИН, В., *Андеграунд или Герой нашего времени*, Вагриус, 1998.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ А., « Где сходились концы с концами », *Дружба народов*, № 7, 1998.

ЛАТЫНИНА А., « Легко ли убить человека? Литература как великий вирус », *Литературная газета*, № 17, 1998.

ЧЕРНАЕВ, С., « Меня нет в вашем сюжете », *Волга*, № 7, 1998.

НЕМЗЕР, А., « Когда? Где? Что? », *Новый Мир*, № 10, 1998.