

L'essai en Russie au XXI^e siècle : *Le Prolongement du point d'Andreï Baldine*

En Russie, le mot « essai » (« èssé ») est un mot d'importation, venu du français *essai* et de l'anglais *essay*. Les dictionnaires sont unanimes pour y trouver un contenu littéraire ou philosophique, traité sans exposé systématique, avec une certaine liberté, en particulier formelle, mais comportant toujours une distance critique par rapport au problème traité.

Les *Essais* de Montaigne ont été traduits en Russie par un autre terme – *opyty* – qui signifie aussi « expériences ». Il ne semble pas avoir été repris ensuite, sauf par le poète Batiouchkov, au début du XIX^e siècle, dans ses *Essais en vers et en prose*¹, qui d'ailleurs se réfèrent explicitement à Montaigne, puisqu'ils portent en épigraphe : « Et quand personne ne me lira, ay je perdu mon temps, de m'estre entretenu tant d'heures oysives à pensements utiles ou agréables ? ». Ici, l'« essai » avait gardé tout son sens d'expérimentation, toute cette charge qui implique une « tentative ». Plus tard on trouvera, notamment chez Marina Tsvétaïeva, des « tentatives », exprimées par le terme *popytka* (par exemple le poème « Tentative de jalousie² »), qui revendiquent un caractère d'esquisse expérimentale (particulièrement net dans « Tentative de chambre³ »). Le mot *popytka* pourrait tout aussi bien se traduire par « essai ».

On trouve d'autre part en russe une foule d'appellations génériques floues, toute une nébuleuse de genres incertains, à laquelle peut s'appliquer la problématique de l'essai : des « notes », des « remarques » (*zametki*), des « carnets » (*zapiski*) – comme les *Carnets d'un chasseur* ; l'œuvre de Dostoïevski dont on a traduit le titre comme *Souvenirs de la maison des morts* porte en russe le nom de *Zapiski*.

Mais il existe une tradition spécifiquement russe se référant à ce qu'Albert Thibaudet appelle en français « le genre de l'essayiste reconnu d'utilité publique⁴ », c'est-à-dire, comme le montre Marielle Macé, un genre « implanté » comme en Angleterre « dans la production périodique⁵ », situé à l'intersection de la littérature, de l'histoire culturelle et de la critique socio-politique. Cette tradition russe est celle de la *publitsistika* [publicistika], terme paradoxalement difficile à traduire en français, malgré ses liens avec la culture littéraire française du XIX^e siècle. Récemment les éditions Fayard ont d'ailleurs décidé de traduire « publicistique » la partie correspondante des œuvres de Soljénitsyne (interventions dans la presse, les media, sur des sujets culturels au sens large, historiques, socio-politiques). Le

¹ BATJUŠKOV K. N., *Opyty v stihah i proze*, Nauka, M., 1977.

² TSVETAÏEVA Marina, *Tentative de jalousie et autres poèmes*, trad. Ève Malleret, Paris, La Découverte, 1986.

³ Trad. Ève Malleret, *Correspondance à trois (Rilke-Pasternak-Tsvétaïeva)*, Gallimard, Paris, 1983.

⁴ Cité d'après MACE Marielle, *Le Temps de l'essai, histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 264.

⁵ MACE Marielle, *op. cit.*, p. 22.

publitsist pourrait être appelé en français « journaliste d'opinion » ou « polémiste ». Cette tradition russe a connu un regain de vigueur à la fin de l'époque soviétique, quand la critique littéraire est redevenue comme elle l'était au XIX^e siècle, le refuge des interrogations socio-politiques. Après la *perestroïka* et la période de liberté d'expression qui l'a suivie, ce type d'écrits a pu se tourner vers des questions plus spécifiquement esthétiques.

Mais il s'insère toujours dans ce que Marielle Macé appelle une « sociabilité lettrée¹ ». L'œuvre dont il est ici question, *Le Prolongement du point*, récemment publiée par les éditions Verdier², s'adresse au public russe cultivé de son temps, sur la situation de la littérature russe actuelle, ses conditions de formation (l'époque de Pouchkine) et son devenir. C'est une sorte d'entretien libre et familier sur des sujets presque quotidiens, qui mobilise un savoir précis et très poussé, mais à partir de faits bien connus de tous depuis les bancs de l'école – les voyages de Karamzine en Europe occidentale, l'exil intérieur de Pouchkine, son attitude envers les décembristes, la nuit d'angoisse de Tolstoï à Arzamas, les circonstances de sa mort...

Pour le public russe, les enjeux sont évidents. Rien de tel pour le lecteur français, même cultivé. Une littérature nationale qui n'est pas encore constituée à la fin du XVIII^e siècle, c'est une chose inattendue ; et plus encore, l'absence d'une langue littéraire moderne : le slavon d'Église, langue utilisée pour les écrits religieux qui composaient l'essentiel de la « littérature », ne permettaient pas d'exprimer le présent, l'« ici et maintenant » des cultures modernes.

Il faut insister sur cette situation inhabituelle pour le lecteur français : à la fin du XVIII^e siècle, la littérature russe au sens moderne n'existe pas. Lorsque, en Suisse, Lavater demande à Karamzine : « les Moscoviens écrivent-ils des poèmes ? », ce dernier répond laconiquement : « des prières³ ». Car la langue écrite de cette époque est avant tout une langue sacrée, et c'est ce qui empêche son développement.

« Depuis Pierre le Grand, la Russie s'était en quelque sorte égarée entre les époques ; sa langue se dédoublait. Pour moitié, elle existait encore dans la Deuxième Rome, dans le champ du temps byzantin, fondamentalement distinct du temps européen. Les nécessités des Temps modernes entraînaient la Russie vers des horizons (mentaux) nouveaux. Et si le russe parlé, bien qu'avec peine, était capable de répondre à ces exigences, le russe littéraire, lui, souffrait d'un retard manifeste, se traînait, lourd et massif, générant à chaque tournant des formes transitoires encombrantes, qu'on a maintenant du mal à comprendre sans dictionnaire⁴ ».

C'est pourquoi la traduction de la Bible en russe moderne, longtemps différée, sera un événement majeur dans l'histoire littéraire (mais passé sous silence à l'époque soviétique).

L'enjeu était donc la création d'une langue littéraire qui ne parlerait plus de l'éternité, mais du présent, et de l'espace réel, non idéal (comme celui des icônes en peinture). C'est Karamzine qui a le plus contribué à créer cette langue, et Pouchkine qui lui a donné tout son éclat, avec une perfection telle que sa fascination a quelque chose de paralysant : comment donc « partir de Pouchkine », dans tous les sens du terme : lui échapper tout en le reconnaissant comme la référence absolue ? « La force magnétique habitant notre mémoire la ramène tout entière à son deuxième commencement, au cratère des mots, à son point de départ qui est Pouchkine⁵ ».

La perfection pouchkinienne est paralysante pour la littérature russe actuelle. « Comme attirées par un aimant, notre langue et notre conscience s'absorbent sans relâche dans l'observation intense et intemporelle de ce modèle "sacré", le modèle pouchkinien, aune

¹ *Ibid.*, p. 23.

² BALDINE Andreï, *Le Prolongement du point. Voyages littéraires*, Paris, Verdier, 2015.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 41. Par « russe littéraire » il faut entendre *russe écrit*.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

à laquelle elles ne cessent de se mesurer¹ ». Depuis deux siècles, Pouchkine est « comme un point, dans l'histoire russe, qui aurait été un jour sous le faisceau d'une lumière vive et qui [...] n'aurait pas bougé » ; « tout se situe en lui et autour de lui² ».

Le culte de Pouchkine s'est intensifié à l'époque soviétique, et c'est peut-être alors qu'il a pris un caractère pernicieux : la vénération, en elle-même justifiée, pour la concision, la pureté pouchkiniennes favorisant peut-être, involontairement et inconsciemment, l'appauvrissement forcé que subissait la langue russe à cette époque pour des raisons idéologiques. Caricaturalement, les aménagements du parc naturel qui entoure le domaine familial de Pouchkine à Mikhaïlovskoïé – le « banc pour touristes en rondins moussus », les « poteaux et les pierres portant des vers de Pouchkine³ » disposés un peu partout – montrent l'aspect réducteur que peut prendre la « religion » de Pouchkine.

En assignant certaines limites classiques strictes, épurées, à la littérature russe, il lui a refusé une certaine forme de créativité verbale intégrant les archaïsmes (tendance personnifiée par Derjavine). Sans récuser l'habituelle fascination pour la perfection pouchkinienne, l'auteur invite à voir aussi tout ce qu'elle a empêché de se développer, ce qui est resté hors limites, dans les marges, à l'état de potentialités.

Tous les détails de ces questions vitales trouvent immédiatement un écho chez le lecteur russe. Le lecteur français, lui, risquait de s'y perdre et de manquer l'essentiel. La traduction obligeait à certains choix, à éliminer certains détails dont le public français n'aurait pas perçu l'importance. Il fallait surtout faire prendre conscience des enjeux spécifiques auxquels répondait ce texte, propres à une littérature moderne différente, née au début du XIX^e siècle. Mais on voit que cet essai relevait bien d'une tradition russe de critique littéraire, la *publicistique*.

D'autre part, il existe en Russie, depuis le XIX^e siècle, un équivalent générique apparemment plus proche de l'essai occidental (à la jonction des domaines scientifique, philosophique et esthétique, mais se voulant plus libre que le traité) : celui de l'« esquisse » (*otcherk*). Ce terme comporte une nuance de modestie savante : il a été couramment utilisé pour des travaux scientifiques de grande ampleur, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il laisse entendre que l'auteur se garde de toute ambition d'exhaustivité, même si son œuvre est de dimensions considérables et porte sur un sujet très vaste. Ainsi la première thèse, publiée en 1912, du philosophe Lev Karsavine, qui commença son œuvre comme historien de la spiritualité occidentale, s'intitulait « Esquisses de la religiosité médiévale dans l'Italie des XII-XIII^e siècles⁴ ». C'était un énorme travail universitaire décrivant tous les mouvements religieux de la pré-Renaissance en Italie, avec pour arrière-plan les écrits des théologiens, même mineurs, du Moyen-âge et de la pré-Renaissance.

Ce terme désigne aussi, chez les théoriciens russes de la littérature, un nouveau type d'œuvres, apparu au XVIII^e siècle (par exemple certaines œuvres d'Addison) – œuvres qui tendent à la destruction des limites génériques traditionnelles, et pour cette raison préparent l'arrivée du roman. On note que l'insatisfaction à l'égard des genres traditionnels, l'effort de subversion littéraire, coïncident avec une volonté de représenter des réalités nouvelles ou nouvellement perçues. Les « essais physiologiques » (*Fiziologitcheskie otcherki*), à la limite entre science et littérature, connurent une grande vogue en Russie à l'époque de l'émergence du roman russe. En eux-mêmes très divers, ils montrent toujours une exigence de véracité sociale et de liberté par rapport aux canons littéraires habituels.

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 308-309.

⁴ KARSAVINE L. P., *Očerki srednevekovoj religioznosti v Italii XII-XIII vekov*, Zapiski istoričeskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta, CXII, 1912.

Au sens premier, le mot *otcherk* désigne un contour que l'on trace, un trait, une esquisse. Or l'ouvrage qui nous intéresse ici, *Le Prolongement du point*, est un *otcherk* au sens strict ; il esquisse les voies de développement de la littérature russe, ses contours passés et futurs, se demande comment construire une littérature consciente d'elle-même, de ses limites mais aussi de tout l'espace où elle est vraiment chez elle (de sa « demeure »). Comment réaliser « l'extension du point », chose *a priori* impossible, puisque le propre du point est d'être sans étendue ? Comment prendre conscience de toutes les potentialités que la littérature russe a ignorées, aveuglée par la trop vive lumière de ce « point » : « Les vecteurs et orientations de la conscience se sont entrecroisés en grand nombre dans l'espace du début du XIX^e siècle [...]. Pourtant, une grande partie d'entre eux ne s'est pas prolongée jusqu'à nous. Qu'est-ce donc que ces autres textes, ces autres livres, ces autres langues¹ ? »

Il n'est pas indifférent que l'auteur soit architecte de formation. La ligne, le trait, occupent dans ce livre une position dominante. *Le Prolongement du point* contient une suite d'esquisses, d'épures, de croquis géométriques tracés à grands traits. Un terme omniprésent, particulièrement chargé de sens, est celui qui désigne en russe le dessin technique, géométrique (« *tchertioch* » [čertěž]), par opposition au dessin artistique. Ce terme n'a pas de correspondant exact en français. Il a fallu trouver des équivalents, différents selon les contextes, mais éviter le terme « dessin » qui, en français, n'évoque pas la géométrie.

Ce terme, *tchertioch*, qui est de la même racine que le mot « *tcherta* » [čerta], le trait, désigne un espace régulier, ordonné par la géométrie. Par voie de conséquence, il désigne aussi cette vision de l'espace et des limites spatiales qui est propre à l'Occident, ou que les Russes considèrent comme propre à l'Occident : là, tout est tracé « à la règle et au compas », « tiré au cordeau ». Cet espace compartimenté s'oppose aux immensités informes de la Moscovie, qui la mettent en concurrence avec la mer. Pour ce qui est des limites spatiales, l'espace de la Moscovie est de même nature que la mer. Arrivé au bord de la Baltique, Karamzine en prend conscience : « Le voilà, le miroir authentique, la voilà, la barrière que Moscou ne saurait franchir : la mer, la vraie... Moscou ne s'arrête que lorsqu'elle arrive à la mer. Tant qu'elle n'a pas atteint cette limite, l'expansion de son point pourtant sans dimensions peut aller jusqu'à l'infini. Mais là, confrontée à la vraie mer comme à une entité non mesurable, son égale, Moscou prend conscience qu'elle a atteint la limite de son extension. Ici enfin, elle ramasse ses vastes jupes² ».

Moscou et la mer : ce sont deux images en miroir, et qui toutes deux posent la question des limites :

« l'univers moscovite est en quelque sorte encore sous l'eau... la Moscovie est bien un monde dans une certaine mesure aquatique – illimité, mouvant, non seulement sans marquage régulier, mais, semble-t-il, excluant l'idée même d'un tel marquage. D'un bord à l'autre de la Russie, vague après vague, se lèvent les forêts muettes – mastodontes sauvages, impénétrables, jamais lissés par le regard humain ; au sud, c'est la steppe qui déferle³... »

Karamzine, découvrant la mer à Palanga, est au désespoir, car il pense à Moscou : « que faire avec la mer ? comment tracer des lignes à sa surface⁴ ? »

La Moscovie ne connaît qu'une limite terrestre, celle de l'est : la Mordovie, l'après-Don. Par le Don, elle est à la limite extrême du monde, au bord du néant, à la frontière entre le monde connu et la *terra incognita*. Depuis l'antiquité, les géographes placent sur le cours du Don (le Tanaïs de Ptolémée) « la frontière de ce que la conscience antique "voyait" : avant de

¹ BALDINE Andreï, *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

pouvoir traverser le Tanaïs, il fallait inventer le monde d'après (le monde qui touche au pôle, le monde hyperboréen)¹ ».

Les notions de « limite » et de « mesure », et en général l'appréhension de l'espace dans ce qu'elle a de formateur pour la conscience et en particulier pour la conscience littéraire, donnent la quintessence de ce livre, qui est dans tous les sens du terme un *otcherk*. Une expérience des limites, une délimitation des contours – les contours imaginaires de la Moscovie, tels que se les construit la conscience littéraire –, tel est le centre de l'œuvre, et ce qui en fait, pour l'ensemble et pour chaque texte en particulier, un *otcherk*.

Les caractères de l'espace russe et leurs rapports avec un certain type de conscience ont été beaucoup étudiés, il n'y a rien là, au départ, de fondamentalement nouveau. L'historien Klioutchevski, dans ses premiers travaux universitaires sur le milieu naturel qui fut le berceau de la nation russe² – la forêt et la steppe –, Berdiaev dans *L'Esprit de Dostoïevski*³, avaient montré comment un certain type d'espace peut informer la conscience. Mais ici, l'inverse est présenté comme encore plus vrai : l'espace n'est pas une donnée immédiate, il est inévitablement le produit d'une construction mentale et la littérature en est le véhicule privilégié.

La Moscovie cherche ses limites, comme la conscience russe moderne se cherche un lieu où vivre, une « demeure ». C'est ainsi, pensant à Edmond Jabès⁴, qu'on a traduit le terme *pomechtchenie*, qui signifie littéralement le fait de trouver sa place, le lieu où se situer, et qui est encore un terme récurrent, l'un des points nodaux du texte.

Moscou cherche à définir sa place en calculant ses « coordonnées », au sens géométrique : l'abscisse est-ouest et l'ordonnée nord-sud. Ici, les points cardinaux ont bien sûr un sens symbolique, ce qui n'a rien d'original. Ce qui l'est, c'est leur importance pour la compréhension de l'histoire russe, leur signification culturelle : entre le « nord » impérial et impérial (la tradition des Varègues reprise par Saint-Pétersbourg, « ce doigt intimant l'ordre d'avancer, tout droit ») ; le « sud » (Constantinople, « l'espace chrétien idéal » « la Deuxième Rome, dont les débris montraient encore tous les signes de la sainteté », que l'amiral Chichkov discernait derrière la Grèce contemporaine, captive des Turcs) ; « l'ouest » avec ses prodiges de géométrie et de mesure ; et « l'est », une fois passée la limite du Don – le « vieux paganisme des forêts », l'océan de la révolte, Pougatchov, le chaos.

Ces coordonnées définissent un lieu privilégié, centre de la conscience russe qu'il attire comme un aimant : Moscou. Sur elle, Tolstoï dirige sa « focale magique » (dans *Guerre et paix*), mais tout commence avec Karamzine et Pouchkine (dont le *Boris Godounov*, écrit pendant sa relégation à Mikhaïlovskoïé, manifeste une sorte de retour symbolique à Moscou). Car tous viennent chercher refuge dans Moscou contre l'excès d'espace.

La Russie est un « continent-océan » (pour reprendre un terme inventé au XX^e siècle par l'un des idéologues du mouvement eurasien, Piotr Savitski⁵). L'excès d'espace terrestre lui pèse. C'est là un trait moins connu de la mentalité russe, cette peur de l'espace. La conscience russe court se réfugier dans Moscou – le berceau de la littérature, le monde du mot, des limites formulées. « C'est Moscou même qui se cache en elle-même, qui cherche refuge en soi-même contre l'espace extérieur. D'où sa langue pleine de "focalisations magiques", fuyant de la périphérie vers le centre⁶ ».

Moscou (la Moscovie) est donc animée par un mouvement d'expansion-rétraction, une sorte de « pulsation » : « son espace est traversé par une pulsation à peine perceptible – celle

¹ *Ibid.*, p. 10.

² KLUJČEVSKI V., *Kurs russoj istorii*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, M.-Petrograd, 1923, 1^e partie, 4^e cours.

³ BERDIAEV Nicolas, *Mirosozercanie Dostoevskogo*, Paris, Ymca-Press, 1968.

⁴ JABES Edmond, *Je bâtis ma demeure. Poèmes 1943-1957*, Paris, Gallimard, 1959.

⁵ SAVICKIJ P., « Kontinent-okean », in : *Ishod k vostoku. Utverzdenija evrazijcev*, Sofija, 1921.

⁶ BALDINE Andreï, *op. cit.*, p. 186.

du mot ; des vecteurs diversement orientés la tirent à hue et à dia, les uns vers l'extérieur et les autres vers l'intérieur, qui hors de Moscou, qui vers Moscou¹ ». Moscou est à la fois attirée et effrayée par ses propres limites – à l'est, le Don, cette « faille invisible [qui] sépare les deux rives du Don, deux mondes, le connu et l'inconnu » ; et à l'ouest, la géométrie rangée en ordre de bataille, comme le château de l'ordre Teutonique à Marienburg, « véritable mastodonte de géométrie [...] que l'Occident, armé jusqu'aux dents, a des siècles durant, lancée à la conquête de l'Orient² ». Conformément à la conception de Giordano Bruno – *conglomeratio/exglomeratio centri* (qui découvre ainsi la structure cachée de la réalité) – après avoir atteint ses limites, Moscou « se cache en elle-même, cherche refuge en soi-même contre l'espace extérieur³ » : d'où sa structure circulaire, en « pelote ». Sa géométrie ignore les angles, elle se « roule en boule » :

« telle est la bizarrerie de son espace mouvant, non pas ordonné, mais plutôt enroulé sur lui-même, pelotonné : en lui, le chemin vers l'Occident "est égal" au chemin vers l'Orient. Au sens strict, Moscou n'est même pas un espace, ni même une surface plane, c'est une ligne, un chemin enroulé et réenroulé maintes fois sur la pelote rouge du Kremlin⁴. »

Tolstoï illustre parfaitement cette pulsation. Deux fois, la limite géographique (et mentale) du Don – frontière du « mot moscovite », après laquelle les mots n'ont plus cours – semble avoir joué un rôle fatidique pour lui : pendant sa fameuse nuit d'épouvante à Arzamas, et dans sa mort à Astapovo, juste avant de franchir le Don :

« Il était interdit à Tolstoï de passer le fleuve. Au-delà, la vie ne lui offrait plus aucune demeure, *sa sphère du mot, sans dimensions*, n'allait pas jusque-là, il n'y avait plus que le royaume de la mort, comme si l'eau du Don eût marqué la limite entre ses deux mondes, "celui de la vie" et "celui de la mort"⁵. »

Jusque-là, toute sa vie, il avait fui l'espace illimité, le gouffre privé de mots, pour s'enfermer dans Moscou, ce point focal, le royaume du mot :

« Créateur et chercheur de mots, le "détecteur" Tolstoï, dans son expérience existentielle qui le lançait à la conquête de l'invisible "continent" de papier, regardait non les bords de ce pays merveilleux – il en avait une peur mortelle –, mais son centre, son point focal : Moscou. C'est là qu'il voulait être, là qu'il voyait sa place⁶. »

Quelle est la validité de cette interprétation ? Celle de toute interprétation littéraire, mais en lui ajoutant une dimension vécue et même vitale, lui faisant inévitablement courir un risque, celui de la subjectivité. Ici, elle fait ressortir, comme sous une loupe, le lien étroit de Tolstoï avec Moscou, que *Guerre et paix* manifeste assez clairement. À la fin du roman, Pierre, que ses affaires appellent pourtant à Pétersbourg, ne songe qu'à une chose, ne plus bouger de Moscou : « C'en est fini de tout ce superflu, inutile, "extérieur", il n'y a plus que Moscou, autrement dit le paradis sur terre – pourquoi le quitter⁷ ? »

Moscou, royaume du verbe, du formulé, par opposition au chaos de l'informel, à la « sylve sauvage » de la Mordovie, au « vieux paganisme des forêts », n'est pourtant pas encore parvenue à la « lumière » de l'ordre européen : « l'univers moscovite est en quelque sorte encore sous l'eau, s'il doit venir se loger dans l'espace, ce sera plus tard ; il n'a pas encore émergé à la lumière⁸ ». Pour l'instant (à l'époque de Karamzine), Moscou a encore

¹ *Ibid.*, p. 198.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

quelque chose d'ambigu, de mystérieux et de dangereux, comme, sur une rivière gelée, ces endroits où la glace (stabilité apparente) est fragilisée par un tourbillon invisible – *polynia* [polyn'ja], terme impossible à traduire exactement en français, qu'il faut rendre par une périphrase : « Moscou – cet endroit où la glace, plus fine, pourrait bien céder et vous engloutir¹ ». C'est l'une des images-clés pour définir Moscou.

Le Prolongement du point est constitué de neuf textes publiés initialement sous forme d'articles, qui peuvent se lire séparément. Sept sont d'une longueur assez restreinte (trente ou quarante pages), mais les deux études qui l'encadrent, consacrées à Karamzine et à Pouchkine, sont beaucoup plus longues. L'étude sur Pouchkine, qui clôt le livre, forme une sorte de petit ouvrage à part entière. Elle porte sur un moment décisif dans la vie et l'œuvre du poète : ses voyages forcés du nord au sud puis du sud au nord de la Russie – d'abord chassé de Pétersbourg pour cause d'inconduite vers les bords de la mer Noire, puis en 1824-1825, pour les mêmes raisons, condamné par Alexandre I^{er} à une réclusion forcée dans le domaine familial de Mikhaïlovskoïé, au fin fond de la région de Pskov (au nord-ouest de la Russie). Le « nord » et le « sud » ne sont pas seulement des symboles, ce sont des forces qui agissent sur la conscience du poète, transformée par sa situation dans l'espace.

Le voyage en Occident (« outre-limites ») de Karamzine, qui ouvre le recueil, possède une valeur en quelque sorte fondatrice pour la littérature russe moderne. Karamzine, homme des Lumières, croyait trouver en Europe la mesure idéale qui pourrait contribuer à créer la littérature russe moderne. Mais une fois arrivé en Suisse, auprès de son idole, le célèbre Lavater – auteur d'une *Physiognomonie* qui proposait une classification des caractères selon les traits du visage –, il comprend soudain qu'« une science de l'être calculée au millimètre près n'est possible que dans ces bornes étroites, où les contours des montagnes ont l'air découpés avec des ciseaux de couturière²... » Il comprend son « incapacité à transporter le bonheur d'ici, dispensé sous forme de petites poudres, dans les plaies ouvertes de la Moscovie³ ».

Son adversaire en littérature, le chef de file des « archaïsants », l'amiral Chichkov, se situe à la fois symboliquement et réellement, au « sud » – dans la Deuxième Rome, Constantinople (« Tsargrad »), d'où la Russie a reçu sa culture chrétienne. C'est là qu'il avait accompagné les troupes russes chargées de défendre les orthodoxes contre les Turcs. De cet espace chrétien idéal, il n'aurait jamais voulu sortir, tout comme il ne voulait pas renoncer à une langue russe toute imprégnée du slavon d'Église : il sera donc relégué hors du champ de la nouvelle littérature, oublié au profit des « novateurs » comme Karamzine, et même évincé par Tolstoï de *Guerre et paix*.

On l'a vu, Moscou déteste la mer, avec laquelle elle s'éprouve en concurrence. C'est pourquoi, selon Andreï Baldine, le thème de la mer est si peu présent en littérature russe. En témoigne l'histoire de Fiodor Tolstoï, oncle de Léon Tolstoï – un voyou qu'on avait, pour s'en débarrasser, expédié sur une frégate réalisant la première expédition russe autour du monde. Là, par désœuvrement, ce dernier aurait fait réduire en miettes par un singe apprivoisé le journal de bord du capitaine. Symboliquement, il anéantissait ainsi les potentialités d'une autre langue russe, une langue russe « plus grande », qui aurait su parler de la mer, s'inventer des limites ou composer avec l'absence de limites visibles, et surtout, s'ouvrir plus largement sur le monde. De toutes ces potentialités non réalisées, de cet « espace potentiel de l'histoire à la lisière des XVIII^e et XIX^e siècles, qui à ce jour nous reste en grande partie caché⁴ », *Le Prolongement du point* veut faire prendre conscience.

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

L'étude sur « L'invention d'Arzamas » (nom adopté par le groupe littéraire des « novateurs »), nous ramène à l'origine même de tout le livre, sur la frontière avec la Mordovie qui sépare le monde connu de l'inconnu : « au-delà, ce n'était plus l'espace, mais le rien¹ ». Si les créateurs d'une littérature russe moderne, les novateurs, ont choisi le nom d'Arzamas, cette petite ville perdue aux confins de la Moscovie, au bord même du néant, c'est par une forme de bravade, à l'initiative de leur ami Dmitri Bloudov qui avait trouvé le salut dans ce trou perdu, après avoir failli se perdre à tout jamais dans les forêts impénétrables de la région.

La place centrale de Moscou dans ces essais littéraires laisse pressentir l'importance de Tolstoï pour Andreï Baldine : ce que raconte entre autres *Guerre et paix*, c'est le retour de Moscou victorieuse dans l'histoire russe, sa renaissance après l'incendie, après cette immolation volontaire qui a sauvé l'Europe du tyran. Et pourtant, ce retour de l'histoire russe vers Moscou, c'est aussi le retour, lourd de menaces, à un destin historique non européen, à un pouvoir politique non « éclairé », comme en témoigne le *Boris Godounov*, de Pouchkine, écrit à Mikhaïlovskoïé.

Telle a été aussi l'évolution d'Alexandre I^{er}. Au début de son règne, il semble avoir aspiré à un régime politique plus libéral pour la Russie. Mais, soit incapacité d'opposer aux regards extérieurs autre chose qu'un « miroir » impénétrable reflétant simplement les désirs d'autrui, soit remords d'avoir laissé perpétrer le parricide qui l'avait porté sur le trône, il s'était détourné de ces aspirations pour sombrer dans le mysticisme et mener une politique de plus en plus réactionnaire, avant de mourir dans des circonstances un peu mystérieuses – ou disparaître selon certains.

Or la prise de conscience de l'espace a un effet décisif sur la pensée : il annihile les rêveries utopiques. D'après Andreï Baldine, la littérature (russe en tous cas) a tendance à éviter la confrontation avec l'espace, car l'espace nous confronte à la finitude :

« la mort de l'espace, c'est la levée des obligations que le réel nous impose. C'est dans l'espace que le réel nous apparaît – dans toute sa rudesse, indépendant de nos sentiments raffinés et de nos croyances, indifférent à notre moi, il nous charge des fers de l'évidence. Et la pire de toutes les obligations, déterminées par la conscience de notre propre finitude – l'obligation de mourir –, c'est dans l'espace qu'elle se présente à nous². »

Prendre conscience de l'espace est donc indissociable d'une forme de renoncement. C'est ce qui arrive à Pouchkine, dans son exil de Mikhaïlovskoïé. Il renonce aux rêveries politiques des « vrais romantiques », ses amis décembristes. On n'échappe pas à la « gueule béante » de Moscou, cette « bête fauve ». S'il renonce à prendre part à l'événement, c'est que pour lui, il a déjà eu lieu, « et cet événement n'est pas une révolte, pas une manifestation place du Sénat. C'est le retour de la Russie à Moscou, loin de Pétersbourg, se détournant de l'État pour le royaume, délaissant la "presqu'île" de l'Europe pour rentrer chez elle³... »

À Mikhaïlovskoïé, il a aussi découvert le peuple russe réel. Cette découverte-là est également de l'ordre de l'espace, non du temps (contrairement aux diverses formes de millénarisme) : du peuple russe, il a découvert que sa conscience « est pleinement spatiale... son peuple se crée lui-même dans l'espace : il élève au-dessus de soi la coupole (chrétienne) du ciel et en même temps ouvre sous ses pieds un gouffre au fond duquel grouillent les ondines et marmonnent les sorciers⁴ ». Découverte décisive pour Pouchkine, qui fait ainsi « son entrée dans le monde ».

Le Prolongement du point se développe à partir de ce noyau, la prise de conscience de l'espace, la métaphore spatiale de la littérature comme demeure à bâtir et de l'espace comme

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 420.

⁴ *Ibid.*, p. 381.

construction mentale ; mais il incite, en retour, à s'interroger sur l'espace de l'œuvre et sur ses limites.

Tout comme la Moscovie est un espace en expansion-rétraction, ce texte, pourvu d'un noyau très solide, présente une structure en atomes qui semblent pouvoir rayonner presque à l'infini – structure en tous cas extrêmement féconde. L'œuvre nous mène de Karamzine à Tolstoï, mais elle concerne aussi Derjavine – l'« archaïsant », maître et rival malheureux de Pouchkine, qui lui aussi venait de l'outre-Don, de chez les Tatars –, et plus près de nous, Tchékhov.

Les métaphores spatiales, ces noyaux du texte à partir desquels il rayonne, sont exceptionnellement productives. Certaines sont fournies par la langue elle-même et reposent sur des coïncidences verbales, presque des jeux de mots : ainsi près de Mikhaïlovskoïé, là où Pouchkine réduit à la réclusion dans la solitude avait un moment *touché le fond*, se trouve une localité nommée Dno, mot qui signifie justement « le fond » ; mais « c'est ici également que se situe la gare de Dno, où le dernier des Romanov abdiqua. Il y a là une focalisation magique (spatiale) sur eux, sur leur début et leur fin, qui porte le nom de Dno¹ ».

L'espace entre Pskov et Novgorod, lieu de passage entre la Moscovie et l'Occident, est saturé d'histoire :

« Il porte en lui, chiffrées, de nombreuses histoires. Les plus notoires, pour nous, ce sont ces deux-là, celle des Romanov et celle de Pouchkine. Quelque chose les rapproche, qui tient dans les mots "tsar" et "Dno" (fond). C'est bien le fond que Pouchkine touchait lorsqu'il arrivait à Mikhaïlovskoïé en cet automne 1824². »

Si l'essai comme genre littéraire est plutôt une recherche de forme qu'une forme achevée, il est à l'image du russe littéraire à ses débuts, et de Moscou elle-même, qui cherche un équilibre entre le chaos mordove et l'ordre allemand : elle n'a pas trouvé sa forme.

« Depuis que c'est Pétersbourg la capitale, Moscou a tendance à négliger sa forme [...]. Le russe littéraire de l'époque était pareil. Même lent remuement d'une masse inerte de mots, zones denses et creux inexplicables, et partout, la même intrication d'espaces pourtant à moitié vides. C'est-à-dire : des maisons (et des mots) refusant de se prendre en compte les uns les autres, de s'aligner, de s'y mettre à tous pour composer un ensemble, d'installer entre eux un espace stable et régulier, celui d'une ville (d'un texte)... Un terrain vague n'est pas un espace³. »

Comment, d'un « terrain vague », composer un texte – celui de la littérature russe moderne, ou de l'essai contemporain ? *Le Prolongement du point* le démontre par la pratique.

Malgré sa « fragilité » (« les fragments de l'espace impérial (classique) [...] sont d'infimes corpuscules, sans la cohésion que leur donnerait l'appartenance à un seul et même paysage, c'est une maigre poignée disséminée çà et là⁴ »), la Moscovie redoute les contraintes de la géométrie, celles que lui présente concrètement le quartier des étrangers, le « faubourg allemand » de Moscou : « les Allemands, sur les bords de la Iaouza, ont leur faubourg, disposé en carré, et cette forme rigide, à elle seule, les coupe du reste de Moscou, tel un mur invisible⁵ ». Au lieu d'un carré aux angles durs, Moscou est une « pelote » qui s'enroule autour du Kremlin, et surtout la sphère chère à Tolstoï, la sphère de la langue.

Mais celle-ci ignore les limites, elle refuse de voir l'espace qui lui impose la conscience de la finitude :

« Le continent du mot, dans l'idéal, est sans limites, il est abstrait de l'espace réel, libre de ses entraves arithmétiques, formelles... mieux vaut tout de même le sans-limites, le sans-frontières... Léon Tolstoï définissait

¹ *Ibid.*, p. 306.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 38-39.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

ainsi ce genre de figure : "une sphère qui n'aurait pas de dimensions" (il disait la même chose de la vie, ajoutant : "la vie c'est Dieu"). La sphère du Dieu de la vie, qui est sans dimensions – pour le pays du mot, voilà sans doute la définition qui conviendrait le mieux à l'écrivain russe¹. »

Prenant conscience que la « sphère » de la vie n'était pas infinie, qu'elle était cernée par le non-être, il fut pris de cette épouvante qui détermina son évolution après Anna Karénine, le conduisant à abandonner la littérature.

Or cette prise de conscience était survenue sur la limite par excellence de la Moscovie, à Arzamas, cette « frontière réelle, intérieure à la Russie, celle qui conserve [...] son statut secret de limite du monde chrétien. Une fois passée cette limite, l'écrivain russe a senti un tel vide, que de ce moment il n'a pu penser à rien d'autre qu'à la mort² ». C'est exactement sur cette limite, juste avant le Don, qu'il mourra après s'être enfui d'Iasnaïa Poliana :

« Il était interdit à Tolstoï de passer le fleuve. Au-delà, la vie ne lui offrait plus aucune demeure, sa sphère du mot, sans dimensions, n'allait pas jusque-là, il n'y avait plus que le royaume de la mort, comme si l'eau du Don eût marqué la frontière entre ses deux mondes, "celui de la vie" et "celui de la mort"³. »

L'image formatrice essentielle est donc celle des limites imposées par l'espace, et d'abord celle du fleuve Tanaïs, qui sépare la Moscovie « toute bruissante de prières » du « vieux paganisme des forêts⁴ ». C'est sur cette frontière fatidique (et pour cette raison stimulante, féconde) que « jaillit notre mot⁵ », la limite littéraire par excellence qui semble être un point de départ ou d'arrivée pour beaucoup d'écrivains russes...

L'autre image formatrice – la littérature comme demeure à bâtir, comme lieu où vivre – nous mène de Karamzine et Derjavine à aujourd'hui ; et c'est bien elle qui sous-tend tout l'ensemble, car Derjavine représente une potentialité laissée inexploitée dans la littérature russe, un autre rapport au mot, moins épuré que celui de Pouchkine, plus accueillant aux archaïsmes : « Derjavine avec sa lourde malle pleine de mots, tels des pierres qui roulaient en grondant comme le tonnerre – pierres précieuses pour certaines, mais souvent aussi galets et mâchefer⁶... » Aujourd'hui plus que jamais, Derjavine représente un recours pour la littérature russe moderne, celui qui permettrait d'échapper à la fascination de Pouchkine et d'ouvrir un nouvel espace à la littérature russe.

On l'a vu, les matrices que représentent ces métaphores spatiales sont très productives. Elles battent en brèche l'idée que l'essai est un genre court. *Le Prolongement du point* pousse à s'interroger sur les limites mêmes de l'œuvre : à partir des noyaux constitués par les métaphores spatiales, elles semblent pouvoir être repoussées à l'infini, tellement ils sont féconds, grâce à leur structure intérieure forte. Comme l'a remarqué Jérôme Roger, l'essai est le contraire du fragment, car il ne comporte aucune « force abrégative ou suspensive⁷ ».

Loin d'être un genre court, l'essai est donc exposé au risque de la prolixité : plus solide est la matrice, plus elle tolère l'extension et même la discontinuité, car on ne perd jamais de vue le principe formateur. On passe sans dommage de Karamzine à Alexandre I^{er} ou Tolstoï, et le terme « essai » prend tout son sens d'expérimentation : la métaphore initiale est vérifiée sur des sujets multiples. Paradoxalement, cette œuvre qui s'affirme comme une

¹ *Ibid.*, p. 208.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 213.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷ ROGER Jérôme, « L'Essai, point aveugle de la critique ? », *Études Littéraires*, vol. 37, n°1, automne 2005,

p. 58.

réflexion sur les limites apparaît comme potentiellement illimitée. Cette construction à partir de noyaux qui rayonnent signale une forme littéraire ouverte, mais à forte cohésion interne.

Quelle est la validité d'une telle pensée par métaphores, qui semble caractéristique de l'essai ? On retrouve la critique qu'Adorno adressait à Walter Benjamin : l'essai « substitue à une formulation rigoureuse une métaphore¹ ». Image et pensée savante sont-elles compatibles ? On l'a vu dans l'un des passages les plus évocateurs, ce raccourci qui ramasse en une seule vision le caractère de la philosophie occidentale (au moins à la fin du XVIII^e siècle) et celui de l'espace propre à l'Europe occidentale : « une science de l'être calculée au millimètre près n'est possible que dans ces bornes étroites, où les contours des montagnes ont l'air découpés avec des ciseaux de couturière ». Autre image très significative, celle de la « palanche » pour caractériser la ville-frontière Dorpat, point d'articulation et de rencontre entre l'Europe et la Russie :

« ville deux fois intelligente. Elle utilise au mieux sa condition de "palanche", où se balancent les deux sens du pays alentour : sa nature frontalière n'a rien d'agressif, elle incarne l'accueil réciproque, [...] ayant établi sa demeure dans ce dialogue entre les deux mondes que le destin lui a donné de contempler². »

Quelle validité, pour ces métaphores à la limite du scientifique et du poétique ? Elles ne sont jamais neutres, impliquant l'engagement personnel de celui qui parle. L'expérience littéraire redevient ainsi pleinement une expérience vécue, suscitant cette rencontre improbable de l'« affectivité » et de la « conceptualité » dont parlait Lukács : « la conceptualité en tant qu'expérience vécue sentimentale, en tant que réalité immédiate, principe d'existence spontanée³ ». Ce discours à la fois poétique et pénétré de références techniques montre une prédilection pour l'aphorisme, qui concentre en quelques mots toute une conception en raccourci, présentée sans rigidité assertive, plutôt comme une proposition (on se souvient du recueil d'essais de Claudel, *Positions et propositions*⁴). L'exigence d'exactitude n'est pas la même que dans les sciences humaines au sens strict, elle n'est pas du même ordre ; elle favorise la dimension expérimentale, permet d'ouvrir des pistes, des perspectives, mais sans contraintes.

Les études littéraires au sens traditionnel se conjuguent ainsi avec une libre « méditation ». Les digressions humoristiques accentuent cette impression de liberté laissée au lecteur, à qui on épargne les assertions trop pesantes :

« comment traiter ce sujet – les Allemands et la mer ? En allemand, « mer » se dit *See*; en anglais, *see* veut dire « voir ». Ce calembour (en lui-même superficiel, niais) cache un certain sens géopolitique. Sur toute la durée de leur histoire, les Anglais n'ont jamais permis aux Allemands autre chose que regarder la mer. Non sortir en mer, non avoir la maîtrise des mers – Dieu nous en garde ! –, rien que regarder. *See? Only see*⁵ ! »

L'un des traits les plus caractéristiques de l'essai, souvent noté, est d'être un genre hybride. L'originalité du *Prolongement du point* est cette rencontre féconde entre poésie et technique. La « demeure » à construire pour la nouvelle littérature est bien envisagée en termes techniques, le croquis, l'épure, le tracé géométrique sont constamment sollicités pour définir ce travail de bâtisseur accompli par Karamzine, cette nouvelle « demeure » pleine d'air et de lumière, une langue russe moderne. « L'ancienne langue parut s'habiller d'échafaudages

¹ ADORNO Th. W., in BENJAMIN Walter, *Correspondance*, II, 1929-1940, Aubier-Montaigne, Paris, 1979, p. 267-272.

² BALDINE Andreï., *op. cit.*, p. 69.

³ LUKACS Georg, *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 19.

⁴ CLAUDEL Paul, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, t. I, 1928, t. II, 1934.

⁵ BALDINE Andreï., *op. cit.*, p. 77.

– se mit dans l’alignement, devint [...] droite, limpide et claire. C’est l’architecture du mot que l’on refaisait¹ ».

Ce travail créateur est aussi présenté comme un travail d’optique, puisque la propriété de cette langue nouvelle sera de laisser voir l’espace réel, « ici et maintenant ». L’un des termes-clés est celui de « focale », d’autant plus complexe à traduire que le même mot, *fokus* [fokus] signifie aussi en russe « tour de passe-passe », et que les deux sens se conjuguent souvent dans ce texte. On a choisi de rendre le plus souvent ce terme par « focale magique ».

Ce genre d’œuvre, on le sait, suscite souvent la suspicion des spécialistes de littérature au sens strict. Il s’est toujours attiré le reproche de dilettantisme, peut-être même de divertissement gratuit. Pourtant, l’enjeu est ici bien réel, et se place dans la tradition de la *publitsistika* : il concerne les destinées de la littérature russe, la littérature à créer, à faire vivre. Sur ce sujet, l’assertivité n’est pas possible. Ce sont les conceptions établies qu’il faut secouer, en leur donnant du « jeu » (dans les deux sens du terme). Non jeter Pouchkine par-dessus bord, mais le prolonger, en apprenant à discerner ce qui existait à côté de lui, et qui a été longtemps négligé : « Commençons par l’histoire : nous apprenons peu à peu à voir en elle une demeure (de la conscience) qui serait plus vaste, capable d’inclure et de réconcilier les histoires "secondaires" de la Russie, toujours en lutte les unes avec les autres² ». Ainsi se dégagera la possibilité d’un « mot » vraiment nouveau. C’est une multiplicité non réalisée, qu’il faut découvrir pour donner un nouveau souffle à la littérature.

L’enjeu du livre est de réfléchir sur la littérature russe en devenir, en revenant sur son passé : « la sphère moscovite du mot, dont le centre est partout et la circonférence nulle part, à laquelle on peut également appliquer la définition de Tolstoï (*une sphère sans dimensions*) est devenue la nouvelle demeure idéale de la conscience russe centrée sur elle-même³ ». Il faudrait échapper à ce solipsisme, même si cet espace littéraire nous est un refuge et une délectation toujours renouvelée, celle que nous procure la perfection pouchkinienne.

Le Prolongement du point est une œuvre « non fictionnelle⁴ », ce qui semble être l’une des principales caractéristiques de l’essai. Ou plutôt, elle introduit un rapport très complexe entre fiction et non fiction. Il n’y a pas d’arbitraire. L’exposé se fonde sur des détails sinon réels, du moins attestés par de nombreux documents, archives, carnets et œuvres littéraires. Ils sont souvent très connus du public cultivé (mais du public cultivé russe – c’était l’une des difficultés de cette traduction).

La plupart des sources sont parfaitement accessibles, mais elles sont revécues. Ainsi la réclusion de Pouchkine à Mikhaïlovskoïé, et d’abord son arrivée, dans une solitude complète :

« Ainsi donc, Mikhaïlovskoïé, l’automne 1824 : le Grillon arzamacien est pris au piège. Embroché sur son épingle, l’axe Y. Tout est digne d’un entomologiste : d’un saut, le Grillon avait franchi la moitié de la Russie ; ses vagabondages avaient dessiné sur la carte l’aile d’une libellule ; terrifié par une invasion de sauterelles, il avait bondi en relégation. Pour atterrir à Pskov. Bouclé⁵ ».

Toutes les données sont exactes : « Le Grillon », c’est bien l’un des surnoms de Pouchkine. « L’invasion de sauterelles » est un épisode bien connu de son exil dans le sud : obligé de faire un rapport sur une invasion de sauterelles, ce qui ressemblait fort à une brimade administrative, il s’en était tiré par un persiflage qui n’était sans doute pas étranger à son envoi en relégation dans le nord.

Le Prolongement du point est une œuvre d’écrivain-voyageur, mais de voyageur qui refait des parcours (celui de Pouchkine dans son exil intérieur, de Karamzine dans son voyage

¹ *Ibid.*, p. 40.

² BALDINE Andreï, *op. cit.*, p. 465.

³ *Ibid.*, p. 464.

⁴ MACE Marielle, *op. cit.*, p. 27.

⁵ BALDINE Andreï, *op. cit.*, p. 313.

en Occident, de Tolstoï dans sa fuite d'Iasnaïa Poliana). Cette démarche est d'ailleurs collective : c'est celle d'un groupe d'écrivains baptisé « Journal de voyage », qui organise des « expéditions » littéraires sur le terrain, à la manière des géologues. L'une d'elles a suivi le cours du Don, particulièrement riche en souvenirs littéraires, comme on l'a vu, depuis l'histoire du premier groupement littéraire russe moderne, Arzamas (les modernistes de l'époque), jusqu'à la « nuit d'Arzamas » de Tolstoï (cette nuit d'angoisse qui a sans doute suscité, plus tard, le grand tournant de son œuvre), jusqu'à Taganrog, où Alexandre I^{er} est mort dans des circonstances étranges.

Il n'y a donc là aucune invention, bien au contraire ; la volonté d'exactitude factuelle semble renforcée par ces expéditions sur le terrain, mais de façon ambiguë : elles ajoutent une nouvelle dimension d'expérience vécue par l'essayiste, notre contemporain. Ainsi l'intuition prolonge le document, réexamine les faits réels ou supposés tels ; elle développe ce que l'histoire littéraire ne dit pas explicitement, et cherche un sens qui n'est pas *a priori* donné. Particulièrement significatif est ce moment du voyage de Karamzine en Suisse, qu'il passe au bord du lac Léman – partie du récit qui peut passer inaperçue car elle est à la jonction entre les deux éditions des *Lettres d'un voyageur russe*, celle publiée juste après son retour en Russie, sous Catherine II, lorsqu'il était impossible de parler de la France et de sa révolution, et celle de 1801, après l'accession au trône d'Alexandre I^{er}, où c'était devenu possible. Karamzine séjourne assez longtemps au bord du lac Léman, au moment où s'amorce la révolution française. Andreï Baldine, revivant cet épisode, y découvre une étape significative dans la découverte du temps présent par la littérature russe en formation :

« en France, la Révolution a déjà commencé ; un temps nouveau s'y est installé, un autre "ici et maintenant" qui règne en maître... Le temps d'ici est un passé qui n'est pas encore tout à fait révolu mais n'est déjà plus le présent : une figure grammaticale close sur elle-même... La magie de Rousseau est dans toute sa force ; sous son charme, les gens du lac ne remarquent pas, ou ne veulent pas remarquer, les transformations en cours. Asile heureux où l'eau dort ! [...] Karamzine s'y installe, et pour six mois s'enfonce dans cette étrange eau dormante, grande ouverte à côté du temps¹... »

L'intuition réactive le récit de Karamzine et lui donne une nouvelle profondeur critique.

Ces essais sont bien, comme l'avait fait remarquer Roland Barthes, le domaine privilégié des « para-biographies² » ; en particulier, le chapitre « L'homme géométrisé » se présente comme une para-biographie interprétative qui fait le bilan de l'évolution spirituelle et intellectuelle de Pouchkine à Mikhaïlovskoïé. Mais est-on vraiment dans ce qu'il appelle la « fiction interprétative » ? En tous cas, l'ambition de l'auteur semble être à l'opposé de la fiction, il s'agirait plutôt d'interroger les documents existants, d'en obtenir des informations nouvelles, pour cerner au plus près cette réalité : la formation de la littérature russe – mais avec un accent personnel, une dimension d'engagement toujours présente.

Vaste commentaire en forme de variations sur les récits de voyages, les correspondances, carnets intimes, œuvres littéraires, l'essai s'affirme comme le genre second par excellence. C'est sans doute son trait spécifique le plus marquant. Et cette secondarité en fait un genre moderne, typique d'une époque où l'écriture libre (ou se posant comme libre) de médiation n'est plus possible. C'est le domaine de l'intertexte. D'où cette modestie souvent relevée, par Lukács notamment : « L'essayiste rejette ses propres espoirs orgueilleux [...], il ne peut offrir que des commentaires des poèmes d'autrui, et dans le meilleur des cas, de ses propres idées³ ».

¹ BALDINE Andreï, *op. cit.*, p. 108.

² BARTHES Roland, « Réponses », *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993-1995, vol. II, p. 1319.

³ LUKÁCS Georg., *op. cit.*, p. 23.

L'intertextualité propre à l'essai est mise en valeur par un aspect très original du texte d'Andreï Baldine, qui se lit, grâce à certains procédés typographiques, sur deux niveaux différents. Dans chaque partie, le récit principal est accompagné de courts textes auxiliaires, mis en évidence par une autre disposition sur la page (justifié seulement à droite, avec utilisation d'une autre police). Ainsi, l'essai sur Pouchkine à Mikhaïlovskoïé est scandé par la description des fêtes religieuses qui se succèdent tout au long de l'année, et qui ajoutent un supplément de sens à la situation du poète, accompagnent et expliquent son évolution – en particulier sa découverte du « peuple » réel, dont les constructions mentales s'expriment à travers sa compréhension des fêtes religieuses.

Comme le cycle des fêtes est étroitement lié au cycle annuel, le religieux est ancré dans un espace précis, il organise les conceptions spatiales selon un axe vertical. Mais ces textes annexes sont aussi souvent des « commentaires », comme ceux dont Dante accompagnait ses tercets – façon, pour l'auteur, d'ajouter un commentaire à ce qui était déjà une « para-biographie », de souligner sa présence, de s'inclure dans son texte, comme on faisait figurer les donateurs sur certains tableaux de la Renaissance. Ces deux niveaux de lecture, avec les nombreux croquis et gravures qui l'accompagnent, donnent à l'œuvre une profondeur, repoussent encore ses limites. Mais surtout, la référence constante à la tradition l'inscrit dans la permanence et crée un rapport sensible entre différentes strates du temps.

On mesure ainsi tout ce que *Le Prolongement du point* apporte aux interrogations sur l'essai comme genre : parent de la critique littéraire au sens strict, il s'y alimente, mais s'en écarte, à cause de la part qu'il donne à l'intuition et qui le rapproche de la fiction sans l'y faire tomber, clairement situé à la jonction entre les domaines « cognitif » et « méditatif ». La part faite à l'expérimentation lui permet d'avoir une dimension prospective, et donc de prendre position activement sur le devenir de la littérature russe. Tout en apportant un riche éclairage à la problématique de l'essai comme genre, il relève de deux traditions littéraires spécifiquement russes, celle de la *publicistique* et celle de l'*otcherk*.

BIBLIOGRAPHIE

- BALDINE Andreï, *Le Prolongement du point. Voyages littéraires*, Paris, Verdier, 2015.
BARTHES Roland, « Réponses », *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993-1995, vol. II.
BATJUŠKOV K. N., *Opyty v stihah i proze*, Nauka, M., 1977.
BENJAMIN Walter, *Correspondance*, II, 1929-1940, Aubier-Montaigne, Paris, 1979.
BERDJAËV Nicolas, *Mirosozercanie Dostojevskogo*, Paris, Ymca-Press, 1968.
CLAUDEL Paul, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, t. I, 1928, t. II, 1934.
JABES Edmond, *Je bâtis ma demeure. Poèmes 1943-1957*, Paris, Gallimard, 1959.
KARSAVINE L. P., *Očerki srednevekovoj religioznosti v Italii XII-XIII vekov*, Zapiski istoričeskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta, CXII, 1912.
KLJUČEVSKIJ V., *Kurs ruskoj istorii*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, M.-Petrograd, 1923, 1^e partie, 4^e cours.
LUKACS Georg, *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.
MACE Marielle, *Le Temps de l'essai, histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.
ROGER Jérôme, « L'Essai, point aveugle de la critique ? », *Études Littéraires*, vol. 37, n°1, automne 2005.
SAVICKIJ P., « Kontinent-ocean », in : *Ishod k vostoku. Utverždenija evrazijcev*, Sofija, 1921.
TSVETAÏEVA Marina, *Tentative de jalousie et autres poèmes*, trad. Ève Malleret, Paris, La Découverte, 1986.
TSVETAÏEVA Marina, *Correspondance à trois (Rilke-Pasternak-Tsvétaïeva)*, trad. Ève Malleret, Gallimard, Paris, 1983.