

**BOUDDHA, STALINE ET LE CHAMEAU :**  
**IMAGES D'UNE RENCONTRE ENTRE RUSSIE**  
**ET ASIE CENTRALE**  
(sévolod. Ivanov-Andreï Platonov)

PIERRE-YVES BOISSAU

*À Marielle et Frédéric  
qui ont le bon goût de s'intéresser au chameau.*

Nous voudrions ici poursuivre une réflexion commencée à propos de l'idée de métissage et, plus particulièrement, de la rencontre entre la Russie et l'Asie centrale bolcheviques<sup>1</sup>. Nous avons montré ailleurs dans quelle mesure deux œuvres soviétiques réfléchissaient l'esprit de leur temps ainsi que la rencontre entre la Russie porteuse d'une parole occidentale de libération de l'homme et l'Asie, appréhendée, elle, comme détentrice si ce n'est d'une sagesse du moins d'une attitude immémoriale devant le monde et, particulièrement, devant la mort. Vsévolod Ivanov dans son *Retour de Bouddha* laissait place à deux visions possibles du monde, alors que Platonov, avec *Djann*, va souligner la nécessité d'un choix qui se résume à une alternative tragique : le marxisme ou la mort. Dans les deux cas, l'idée même de métissage ne saurait être envisagée, même si, chez Ivanov, un invraisemblable amour pourrait naître entre la Mongole et le vieux professeur et si, chez Platonov, une seconde version montre un peuple asiatique retenu par le socialisme. Simplement le *ou bien ou bien* auquel se résume le discours latent des deux œuvres s'appuie dans les années vingt sur une désta-

---

1. P.-Y. Boisseau, « Russie révolutionnaire et Ouverture à l'Asie centrale : un métissage est-il possible ? » in *Métissages*, actes du colloque de la SFLGC (septembre 2004), Sinta-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2005.

bilisante incertitude (« on ne peut pas savoir s'il y croit ou non » nous dit le narrateur de Dava Dordji à propos de son éventuelle incarnation <sup>2</sup>, ce que le lecteur peut lui-même affirmer du narrateur). Dans les années trente, c'est sur un savoir tragique.

Ce que nous n'avions pu développer alors et qui nous semble primordial, c'est que, dans les deux cas, le texte fait image, comme si le discours du narrateur ne pouvait dire certaines choses et tentait de passer le relais à autre chose que du verbal. Cet intérêt pour le tableau, ou le croquis, nous paraît l'un des symptômes possibles d'une lutte du texte contre le flux de l'Histoire. Faire place à un tableau, c'est bien souvent pour le narrateur platonovien (qu'on pense à l'accueil des autres par Čepurnij dans *Tchevengour* <sup>3</sup>), casser un rythme que, d'ailleurs, tentent de refuser eux aussi les personnages, ne serait-ce qu'en n'arrêtant pas de parler. Et ce qui est en jeu derrière le statut de l'image dans les deux cas, c'est la réalité du devenir historique, et donc, entre autres, même si, bien sûr, cela ne peut être explicité, de la révolution russe.

#### LA MISE À LA QUESTION DU CHAMEAU OU LE REFUS D'UN PITTORESQUE EXOTIQUE

Le chameau dans la littérature occidentale s'offre, avec le palmier, comme l'un des *topoi* les plus évidents pour faire surgir l'Orient, et ce de manière automatique. Qu'on pense aux rêveries d'évasion d'un Frédéric Moreau ou aux souvenirs d'enfance d'un Loti : le chameau résume l'Orient. Dans ce cas-là, bien entendu, le pittoresque évacue la réalité ; le chromo et sa superficialité répondent aux attentes d'un imaginaire paresseux. Or, nos deux romans vont jouer avec l'image du chameau, utiliser son naturel manque d'épaisseur, ou, si l'on préfère, sa nature de *chameau de papier*. Chez les deux auteurs, en effet, un ton gogolien se fait entendre lorsqu'il est question de ce ruminant. L'automaticité du lieu commun va disparaître et le chameau poser problème, souligner l'importance de la mise en question de la velléité représentative du récit.

2. Vsévolod Ivanov, *Le Retour de Bouddha*, trad. de Remy Perraud, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 92 / V. Ivanov, *Sobranie sočinenij, Tom vtoroj (Povesti)*, Moskva, 1958 (désormais abrégé en *Vozvraščenie*), p. 64 (*Neponjatno, verit on etomy ili net*).
3. A. Platonov, *Tchevengour*, trad. de Louis Martincz, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 299.

Le personnage principal d'Ivanov, Safonov, homme du savoir – et du savoir livresque (n'est-il pas professeur d'histoire orientale ?) – récuse toute pertinence d'un voyage vers l'Orient. En ne refusant pas d'accompagner la statue de Bouddha, il s'aperçoit qu'il a cédé à une pulsion puérile (désir d'exotisme digne d'un collégien <sup>4</sup>) plus forte que son sentiment d'être manipulé. Point n'est besoin, à ses yeux, de voyager, c'est-à-dire de voir, pour savoir. La réalité n'est pas pittoresque : elle renvoie au même, à la laideur, mais aussi et surtout à la misère. Le roman, alors, dans une première lecture, nous inviterait à voir les choses de ce monde, dans la mesure où le texte va faire tomber son personnage dans un piège, lui qui a longuement voyagé à travers Russie et Sibérie dans un wagon fermé, ignorant la réalité qui l'environne et qu'il traverse, lui qui croit donc à un savoir qui ne s'appuie pas sur le regard mais sur les textes, qu'il est d'ailleurs prêt à liquider contre de la chaleur et de la nourriture. *Le retour de Bouddha* offre donc un Safonov brusquement confronté à l'Asie. Mais faut-il ajouter à la réalité de l'Asie ?

Le roman ivanovien en imposant en face du Russe un suprenant homme-palissade, qui va offrir, moyennant finances, ses chameaux au voyageur, joue alors avec l'image traditionnelle de l'Asiatique, hypocrite et maléfique, mais revisitée par le marxisme : les maléfices de Khizret-Naguim-bey s'expliquent dans la mesure où il s'agit précisément d'un *bey*, d'un grand propriétaire. Notons aussi qu'il apparaît comme par miracle. L'influence gogolienne se fait sentir et sourd alors une irréalité de film burlesque. L'homme se réduit bizarrement à un doigt / clou et à un habit / palissade :

« Après la gare, la capote du professeur s'accroche à la palissade : il veut la défaire du clou. Mais ce n'est pas un clou, c'est un doigt humain, et, au bout du doigt, il y a un homme en bechmet (*čelovek v bešmete*) qui ressemble à la palissade vermoulue (*poxožem na gniloj zabor*). Le bechmet saisit le professeur (*bešmet xvataet professora*) par sa poche et dit, d'une voix rocailleuse qui sonne comme une poignée de monnaie lancée à la volée (*kak gorst' brošennyx monet*) : - Fais attention à tes sous (*birigi din'gi* - sic)... ici, ça grouille de voleurs... qu'est-ce que tu transportes ? » (*Le retour de Bouddha*, 101 / *Vozvraščenie*, p. 71)

Le personnage quitte ainsi toute épaisseur humaine. Certes, derrière l'habit, c'est une manière d'être au monde qui s'affirme. Qu'on pense au fameux « manteau » (*šinel'*) de Gogol <sup>5</sup>. Si toute la

4. *Le Retour de Bouddha*, p. 34 : « *kak gimnazist uvlečennyj ěkzotikoju* » / *Vozvraščenie*, p. 23.

5. In Gogol, *Le journal d'un fou / Zapiski sumiščedšego*, édition bilingue et traductions de Sylvie Luncau et Henri Mongault, Paris, Gallimard, 1990.

Russie, elle, est en capote (mais c'est le même mot russe – *šinel'* – qui est en jeu <sup>6</sup>), le bechmet ne dissimule pas mais révèle l'hypocrisie. Entre simple habit et image d'une personne, le personnage semble, simple pantin, comme chez Gogol, soudain menacé par le néant. Comme abusé par la métaphore du narrateur, ce qui peut fonctionner comme un clin d'œil invitant le lecteur à ne pas se laisser abuser par les mirages du récit, Safonov prend les paroles du bey pour de l'argent comptant. Tout professeur qu'il est, prévenu donc contre les marges d'un orientalisme de pacotille, Safonov n'a pas compris qu'il entrait dans un décor fait pour le contenter et donc l'abuser, dans une mise en scène dont il est le seul à ne pas voir l'artifice, et que les chameaux qu'en bon Occidental il avait lui-même réclamés ne sont là que pour l'empêcher de voir ce que dans un premier temps on pourrait appeler l'Asie, c'est-à-dire le Mal. Dans ce décor asiatique, où l'artifice s'allie au naturel, au touriste qu'est sans le savoir Safonov répondent les brigands de bien mauvais aloi s'attaquant à la caravane. Or, c'est cette vision du monde comme (mauvais) théâtre qui nous permet, nous l'avons vu, de passer à une autre lecture – jugée asiatique – du roman comme de la vie. Le conteur ne peut dire que les phénomènes : la réalité se comprend en filigrane... ou bien les dépasse totalement.

« Les chameaux aussi ont leurs pensées (*Verbljudy dumajut svoe*). De gros paquets de laine grivelée (*čalaja šerst'*) leur pendent au garrot <sup>7</sup>. » Les chameaux, eux, sont bien réels : le signale la brusque focalisation sur un détail extérieur, comme pour compenser cette impossibilité de percer leurs pensées, d'avoir accès à leur *intériorité*. Et leur propriétaire refuse de risquer de les perdre en les louant à un Russe qui lui semble fou. L'homme, attiré par l'exotisme et le pittoresque, s'arrête à la surface des choses. Ici cette superficialité fonctionne comme piège et piège mortel, métaphore de la Vie. Dès lors faut-il voir ou ne pas voir les choses de ce monde ?

Si le chameau signifie chez Ivanov le fantasme occidental et les dangers qu'il suscite éventuellement, mais aussi, de manière implicite, le peu de distance qui existe entre l'absence de consistance du lieu commun et l'évanescence de la réalité aux yeux d'une sagesse orientale, il se débarrasse brusquement chez Platonov de son exis-

6. « Toute la Russie marche, court, fait la guerre en capote (*Rossija vsja xodit v šinel-jax...*) : tout le monde à présent bazarde son manteau », *Le Retour de Bouddha*, p. 69 / *Vozvraščenie*, p. 47.

7. *Le Retour de Bouddha*, p. 108 / *Vozvraščenie*, p. 76.

tence superficielle et, si l'on peut dire, déballe ses tripes. Paradoxalement, quand on croyait avoir à faire à une bête de conte, disons pour être bref, à un être gogolien, sa mise à mort le place de manière résolue dans un monde de chairs et de sang, dans un monde donc de vie, image du nôtre, où le sang coule pour mieux ancrer la référentialisation :

« Éveillé de bon matin, Tchagataiev vit le chameau mort ; il gisait tout près avec ses yeux pétrifiés, sur son cou s'était figé le sang d'une entaille et Soufian fouillait dans ses entrailles comme dans un sac rempli de richesses, retirant des morceaux crus où le sang était frais et s'en repaissant... Le corps ouvert avait une odeur de chaleur et de satiété, le sang gouttait encore et coulait par des fissures dans les gorges profondes de son tronc, la vie mettait du temps à mourir (*žizn' umirala dolgo*). » (*Djann*, p. 62 / *Džan*, p. 398).

Scène crue dépourvue de tout sentimentalisme, et qui jure dans un univers comme épuré où le texte évite tout effet de référentialisation trop appuyé, quand quelques pages auparavant on nous le montrait les yeux fermés « parce qu'il ignorait comment on pleure <sup>8</sup> ». Le chameau ne relève plus de ce regard du touriste, qui légitime chromos et cartes postales. Dépourvu donc de ces yeux qui, à la fois, l'habillent pour lui donner un sens (celui du charme exotique) et le nient, le chameau se retrouve dans le livre ce qu'il est parmi nous, être de chair que peuvent donc éventuellement dévorer cru des personnages affamés. Il dit la violence de la misère d'un peuple qui se veut condamné à la mort. Résidu d'un monde officiellement passé, il permet de mettre le lecteur des années trente en face d'une réalité trop souvent jugée, de manière rétrospective, paradisiaque <sup>9</sup>. Voici donc le chameau platonovien que nous sommes invités à « examiner » comme le fait Tchagataiev en « tournant tout autour de lui ». Le chameau n'a rien de l'animal mythique, du « vaisseau du désert » qui, inévitablement, aide à remplir les chromos. Si l'on peut tourner autour de lui, c'est qu'il ne se limite pas à sa superficie :

---

8. A. Platonov, *Djann*, trad. de L. Martinez, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 49. Cette traduction s'appuie sur l'édition russe de Natalia Kornienko que nous n'avons pu consulter / A. Platonov, *Džan*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, p. 392. Les citations en russe sont tirées de cette édition. Dorénavant, nous n'écrivons que *Djann* pour renvoyer à la traduction française et *Džan* pour citer l'édition russe de 1988.

9. Dans l'univers platonovien, en cela peut-être héritier de celui de Gogol, où les frontières sont fort poreuses entre les différents règnes, le chameau, ne l'oublions pas, a quelque chose d'humain : « Il regardait timidement de ses yeux noirs comme aurait fait un homme intelligent et triste. » (*Djann*, p. 49 / *Džan*, p. 392)

« Tchagataïev examina le chameau sous toutes les coutures <sup>10</sup> ; l'animal était devenu maigre depuis longtemps, tenaillé par la faim et malade, son pelage était presque entièrement tombé, il ne restait plus que quelques mèches, c'est pourquoi le chameau tremblait, mal habitué qu'il était et frissonnant » (*Djann*, p. 49-50 / *Džan*, p. 392)

S'il faut bien regarder les choses et en particulier tout ce monde qui relève du passé, ce n'est pas parce que nous sommes plongés dans un monde menaçant de simulacres de toutes sortes, comme chez Ivanov, mais que le seul regard en arrière embellit un passé dont l'inhumanité se dit par un désolant tableau de mœurs sauvages. Scène, donc, d'avant le Porte-feu, dont le mythe sera sans cesse revisité par la littérature d'influence marxiste. Tchagataïev, le héros de *Djann*, répète bien la geste de Prométhée, précipitant dans le néant un monde inhumain.

Le chameau, vestige d'un monde désormais fantasmé, appartient donc dans les deux cas à un projet didactique qui procède par images. La leçon du chameau, toutefois, n'est pas la même chez les deux auteurs russes. Chez Ivanov, non tant chimérique que théâtral, l'animal permet de souligner l'irréductible imperméabilité entre Russie et Asie centrale, entre Occident et Orient, entre matérialisme et sagesse. Il ne s'agit pas tant de savoir voir, comme on pourrait d'abord le croire, que de se demander s'il faut croire à ce qu'on voit, aussi bien croit-on voir, aussi bien voit-on. De sorte que le finale, se présentant en tableau, mérite qu'on s'y attarde. Il sera mis en diptyque avec la mention chez Platonov des portraits de Staline. Dans les deux cas, ce que nous donnent à voir les narrateurs pousse à penser les relations entre l'ancienne puissance coloniale et l'ancienne colonie intégrée désormais dans l'Union des Républiques socialistes soviétiques. Mais aussi, met silencieusement en question non seulement l'intérêt mais, chez Ivanov, la réalité même de la Révolution.

## LE MONDE COMME IMAGE ?

Pas question de tableaux historiques, où le sens de l'Histoire se manifesterait dans un spectacle figé, dans *Djann* qui se veut au rythme de la vie de tous les jours. Et pourtant la geste épique n'est pas loin. En ramassant le casque « maintenant pourri et piqué

---

10. La traduction est ici malheureuse dans le choix d'une lecture minutieuse, dans la mesure où elle nous engagerait justement sur la voie d'un chameau de papier. Le texte russe dit simplement « *osmotrel verbljuda krugom* » : Tchagataïev fait le tour du chameau.

d'herbes pâles (*uže soprevšij teper' i prorossii blednoj travoj*) » d'un certain Oraz Golomanov <sup>11</sup>, Tchagataïev se pose en héritier des héros guerriers dont l'époque cependant est révolue. Il s'agit dans ces années qui suivent le tournant, la « révolution par en-haut » de 1929, de bâtir, de construire tout en restant vigilant : temps des personnages et temps du lecteur coïncident. Dans cet effort pour coller au quotidien, le regard du narrateur va faire apparaître le vecteur le plus utilisé par la propagande communiste, l'affiche, genre qui fit preuve d'une belle vitalité dans les années qui suivirent la révolution. Le narrateur de *Djann* attire l'attention du lecteur sur un trait connu de l'imagerie soviétique : les nouveaux héros s'orientalisent en effet dans la partie asiatique de l'Union soviétique, présentant ainsi des demi-dieux à l'image des locaux. Sans parler de divin, Marx, Lénine, Staline – la version russe que nous possédons parle en effet de *guides* au pluriel et ne nomme pas Staline, avant de parler d'un guide qui ressemble à un vieillard – incarnent le marxisme qui donne son sens à l'Histoire et au monde. On peut toutefois affirmer que Staline, ici, remplace le divin. On remarquera que dans ce texte platonovien dont rien ne nous permet d'affirmer définitivement l'ironie, l'initiative vient non d'en haut, mais du peuple, mieux, d'un probable innocent, guidé par un « sentiment authentique » qui façonne un Staline à la ressemblance de tous les gueux – et non du prolétariat. En quelque sorte, le texte nous parle d'une figuration qu'on pourrait appareiller à la « *phantasia* » de Proclus <sup>12</sup> :

« Dans les petites gares de la steppe il [*id est* Tchagataïev] voyait le portrait de Staline (*portrety voždej*) ; souvent ce portrait était d'une facture naïve (*samodel'nymi*) et collé à la palissade. Le portrait, sans doute, ressemblait peu à celui qu'il représentait (*malo poxodili na tex kogo oni izobrazali*), mais il avait peut-être été tracé par une main enfantine de pionnier avec un sentiment authentique (*vernoe čustvo*) : Staline ressemblait à un vieillard (*odin poxodil na starika*), au bon père de tous les gueux sans feu ni lieu de la terre ; toutefois l'artiste, sans y penser, s'efforçait de rendre le visage de Staline semblable au sien, afin de montrer qu'il n'était plus seul au monde, qu'il avait ascendance et lignage, c'est pourquoi l'art l'emportait en puissance sur la maladresse. » (*Djann*, p. 42 / *Džan*, p. 388)

11. *Djann*, p. 86 / *Dzan*, p. 410.

12. « Tout Dieu est sans figure. Car la figure n'est pas en lui, mais elle part de lui parce que le voyant est incapable de voir sans figure celui qui est sans figure (*amorphô-ton*), mais l'aperçoit à travers une figure (*morphôtikos*) selon sa nature de voyant. » Cité d'après A Besançon, *L'image interdite*, Paris, Gallimard, 2000 (1994).

Nouvelles icônes, ces portraits représentent le Père, celui entre autres par qui le sens investit le monde, qui nous garantit l'ordre des choses. Que signifie cette mention si ce n'est que, comme nous le disions rapidement, le texte réfléchit le refus de tout métissage politique ? Loin d'être enrichies l'une par l'autre, les réalités sont juxtaposées : l'Orient enrobe, habille l'Occident. L'asiatisation des traits de Staline, sous-entendue mais non mentionnée dans la mesure où elle n'est qu'une métamorphose parmi tant de possibles, figure l'universelle pertinence du message occidental auquel il s'agit de faire subir un habillage, une orientaliation de surface qui le rendra plus proche, mieux acceptable par les Ouzbeks, les Turkmènes, les Kirghizes... Mais de même qu'ils saisissent Staline comme l'un des leurs, comment les peuples de la steppe et du désert appréhendent-ils le marxisme ? Habillage : on notera qu'en quittant Tachkent, Tchagataïev et la petite Aïdym se déshabillent<sup>13</sup>. Scène là encore non commentée. Est-ce à dire qu'on ne peut se rendre en Ouzbeks dans la capitale du socialisme qui est aussi la capitale de la Russie ? Scène révélatrice de ce que les coutumes orientales seraient considérées comme des oripeaux dont on pourrait se dépouiller, dont il faut même se dépouiller, du moins si l'on veut choisir le chemin de la vie et de la dignité ? Le narrateur, certes, ne tient pas de discours, mais cette image en dit long, surtout lorsqu'elle est confirmée par le credo de Tchagataïev : « Non, ici aussi, c'est Moscou (*Net, zdes' tože Moskva* <sup>14</sup> !) » L'affichage sert de profession de foi au centre politique : le texte ne fait que redoubler cet affichage. Au lecteur de lire cette affiche au lieu de la subir : le marxisme, en la personne de Staline, qui poursuit la réflexion de Marx et de Lénine et qui ne ferait que donner un visage à l'anonyme Parti, détenteur de la vérité, serait aussi une pensée orientale. Le *Net* du credo laisse éclater le refus de se laisser abuser par les apparences... Peu importent les formes pourvu que soit le contenu – la révolution, le marxisme !

Cette imposition d'une vérité occidentale qui se camoufle sur l'affiche et que confirme le déshabillage de ceux qui partent à Moscou, nous la lisons comme caractéristique des années trente, obsédées par l'idée de Centre. Simplement, et si ce père spirituel,

---

13. Le déshabillage de la petite Aïdym a lieu en deux temps. Tchagataïev lui achète une camisole ouzbek neuve, avant de lui fournir à Moscou « blouses et jupes à l'euro-péenne (*evropejskie kofy i jubki*) » aussitôt adoptées par la jeune fille. *Djann*, p. 199-201 / *Džan*, p. 465-466.

14. *Djann*, p. 73 / *Džan*, p. 404.

affiché sur les palissades tout au long du chemin de fer, et que Tchagataïev répète, venait à disparaître – ou à décevoir, qu'en serait-il du monde ? N'est-ce pas là une des questions qui traversent, de manière lancinante, l'univers platonovien ? Il faut bien voir dans cette image l'axe de l'univers que tente d'ordonner, au nom du Père, le personnage principal. Vérité, oui, mais, nous dit le texte, fragile, « tracée par une main enfantine ». Le Père s'impose-t-il de lui-même ? Ou bien n'est-il que par le désir de l'orphelin ?

Il n'en allait bien sûr pas de même dans les années vingt, lorsque le concept même de « compagnon de route » éventuellement porteur d'autres valeurs et ne jouissant pas de la *lucidité* accordée au militant communiste, permettait une confrontation, parfois inquiétante, du moins déstabilisante, des certitudes. Il ne paraît donc pas inutile de mettre en parallèle Staline proposé aux Orientaux (Platonov) et Bouddha proposé aux Russes (Ivanov). N'oublions pas que le terme *bourkhan* signifie non seulement représentation de Bouddha, mais aussi « raison personnifiée », « intelligence pure <sup>15</sup> ». Autrement dit, dans les deux romans russes étudiés, il est question du sens proposé à l'étranger. Et, pourrait-on dire, ce sens s'incarne dans une personnalité quasi-divinisée, qui joue le rôle de Père spirituel. Ces deux figures bien sûr s'opposent l'une à l'autre : Staline renvoie à un absolu dans l'Histoire ; Bouddha à la vanité de celle-ci. Or, alors que *Djann* est l'une des rares œuvres platonoviennes où le Père subsiste, revivifiant une geste christique qui ne déboucherait pas sur une crucifixion finale et, pourrait-on dire, permettant au monde de ne pas s'effondrer, le texte ivanovien s'achevait sur l'événement de la statue de Bouddha.

Alors que l'image platonovienne superpose Occident et Orient, faisant de celui-ci une image qui vient se poser – et qui peut donc facilement s'enlever – sur le réel de celui-là, le tableau final du *Retour de Bouddha*, mettant côte à côte la statue de Bouddha et le professeur russe d'histoire orientale, ne cherche pas tant à nous montrer l'enrichissement de l'un par l'autre <sup>16</sup>, qu'à nous faire hésiter entre deux points de vue sur le monde, entre, d'une part, le regard occidental, pour lequel la mort signe l'échec et, d'autre part, la sagesse orientale qui se détourne des simulacres et pour laquelle la mort permet la fusion libératrice dans le Néant.

15. *Le Retour de Bouddha*, p. 117, note 13.

16. On a souligné les trajectoires croisées de Dava-Dordji et de Safonov, qui, là encore montrent, d'une manière différente de celle qu'utilisera Platonov, qu'Orient et Occident ne peuvent se rencontrer.

La lecture occidentale suit la série des événements et l'interprète comme théorie d'échecs : Safonov, qui a peu à peu perdu le sens des réalités, périt victime d'une mythomanie naissante et de sa méconnaissance du pays dont profite un individu mal intentionné. La statue de Bouddha ne vaut alors que par l'or qui l'habille, y compris aux yeux de l'Asiatique avide, lui, de s'emparer du trésor que, selon lui, elle enferme.

La lecture orientale, elle, insistera sur le voyage dans le wagon fermé, sur le typhus qui va terrasser Dava-Dordji. La juxtaposition du *bourkhan* et de l'homme suggère alors une autre interprétation : Bouddha a quitté Dava-Dordji pour venir séjourner en Safonov. En mettant ce dernier à mort, les faux brigands se sont attaqués à ce qui alors donnait forme à Bouddha. Les conséquences de cette alternative importent. Dans le premier cas, le métissage est rendu impossible non à cause d'une insignifiance de la sphère orientale, comme il le sera plus tard chez Platonov, mais en raison d'une impossibilité radicale de pénétrer dans une sphère étrangère. La deuxième lecture nous fait entrer dans un mysticisme inquiétant, dans la mesure où l'homme et sa raison se révèlent dépassés. L'Occidental aurait ainsi quelque chose à faire en Orient, mais aussi sans doute l'Oriental en Occident. Que penser de ce monde, d'ailleurs, où « la Perspective a l'air d'une trouée en forêt <sup>17</sup> » ? Que croire quand la Ville prend l'apparence d'une forêt ? Ou qu'elle semble cité de sable ? Quand le texte s'achève sur cette forme envahissante de poussière, avant de s'élever quelque peu ?

Regardons le finale du *Retour de Bouddha* :

« Et après, le soir, juste avant de mourir, le professeur Safonov décolle ses épaules de terre et ses mains tâtonnent en avant, en arrière, à droite... sous ses doigts coule une eau épaisse, visqueuse...

Mais ce n'est pas de l'eau, c'est du sable.

Du sable.

Pleine de cuivre sombre, pourpre, plessé, est sa poitrine ouverte. La hache a lézardé les mamelons de ses seins, le fer a couvert de crachats son haut menton. Ses doigts d'or volent on ne sait où. Mais ses yeux sont levés vers le ciel, ils regardent plus haut et plus loin que les sables poussés par le vent. Mais pour quoi faire, et à qui, là-bas, posent-ils cette question : « Vers où, à présent, Bouddha doit-il poursuivre sa route ? »

Parce qu'il n'y a au-dessus de Bouddha, que le ciel tendu, pétrifié, muet, rempli des odeurs de la terre (*odno... zapaxami zemli napolnennoe nebo*).

Que le ciel... (*odno*) » (*Le retour de Bouddha*, p.111-2 / *Vozvraščenie Buddy*, p. 80).

17. *Le Retour de Bouddha*, p. 32 / *Vozvraščenie*, p. 21.

De fait, si, chez Ivanov, il y a hésitation finale, c'est que, dans son roman qui affectionne la confusion entre visions des personnages et vision du narrateur qui n'hésite pas à intervenir en tant que tel, il n'y a pas de vrai regard en surplomb. Certes, le narrateur se hisse au-dessus du regard écrasé du personnage mourant. Le distique de la traduction française laisse comprendre en effet le décrochage entre deux regards, celui du personnage et un autre, qui n'est pas omniscient.... Cependant, si l'élévation du regard nous permet de saisir le sort du personnage, elle ne va pas plus haut. Il n'y a personne au-dessus du ciel, qui pourrait nous dire ce qu'il en est vraiment, quand bien même le ciel ne semble renvoyer qu'à la terre. Pour savoir/voir le fond des choses, il faudrait aller plus haut, sonder le ciel, seule présence (*odno*).

Or, il se trouve quelque chose de similaire chez Platonov. Nous voulons parler de ce tableau contemplé chez Véra, présenté comme une image archaïque du monde :

« Le tableau représentait un rêve, du temps où on croyait la terre plate et le ciel proche. Un homme grand, debout sur la terre, avait de sa tête ouvert un trou dans la coupole céleste et s'était engagé jusqu'aux épaules de l'autre côté du ciel, dans le bizarre infini de l'époque où ses regards restaient pris. Et il avait si longtemps regardé cet espace étranger, inconnu, qu'il en avait oublié son restant de corps, demeuré sous le ciel ordinaire. L'autre moitié du tableau représentait la même vue, seulement dans une autre position. Le tronc de l'homme, à bout de forces, avait maigri et devait être mort, tandis que la tête desséchée avait roulé dans l'autre monde – par la surface externe du ciel, semblable à une bassine de fer-blanc – et cette tête était en quête du nouvel infini, qui n'a réellement pas de fin, et d'où il n'y a pas de retour vers ce lieu indigent et plat qu'est la terre. » (*Djann*, p. 27-28 / *Džan*, p. 380)

Que l'on songe alors à Platon, et, plus précisément au dialogue *Phédon*, invitation à sortir du monde pour contempler le réel au lieu d'en voir les ombres et de prendre celles-ci pour celui-là :

« Si quelqu'un pouvait arriver en haut de l'air ou s'y envoler sur des ailes, il serait comme les poissons de chez nous qui en levant la tête hors de la mer voient notre monde ; il pourrait aussi, en levant la tête, se donner le spectacle du monde supérieur, et si la nature lui avait donné la force de soutenir cette contemplation, il reconnaîtrait que c'est là le véritable ciel, la vraie lumière et la vraie terre. » (*Phédon*, 109)

L'image, contrairement au tableau final du *Retour de Bouddha*, loin d'être ambiguë, explique par sa nature même de diptyque (« *starrinnaia dvojnaja kartina* »). Elle impose un néoplatonisme en exigeant de regarder ailleurs, de traverser l'image – de briser le toit de la maison, pourrait-on dire en reprenant une expression éliadéenne – mais rompt tout autant avec lui en faisant funeste cette nécessaire rupture. La grandeur de l'homme est chez Platonov dans cette déchirure

tragique. Il est donc difficile de ne pas voir dans ce tableau une représentation en abyme de l'homme platonovien qui se sent toujours d'un autre monde, supérieur. Cet amour d'un monde supérieur, que Nietzsche a voulu arrière-monde, amour de l'utopie, c'est bien sûr celui qui, dans *Tchevengour* mène Dvanov à la mort. Autre monde qui prend ici la forme d'une dérisoire « bassine en fer blanc » (« *žestjanoj taz* »). Dès lors, le chameau dont nous avons déjà parlé fonctionne bel et bien comme un avertissement : ce que nous mettons à mort, que nous sommes obligés de mettre à mort, qui nous semble si piteux et qui nous ressemble étrangement, constitue la seule réalité. En le condamnant, c'est notre propre arrêt de mort que nous signons.

Ainsi, l'image, chez nos deux auteurs, signale bien une aporie. L'image platonovienne, quelle soit affichette de propagande sur le quai d'une gare de province ou œuvre d'art dans un intérieur moscovite se *lit* aisément et n'outrepasse pas ce qu'elle dit. Elle dit toutefois la déception – mortelle – de l'homme face au monde, sa folle exigence de sens. Alors que le finale d'Ivanov n'est lu par personne à l'intérieur de la fable et ne peut se réduire à du discours. Bien au contraire, opaque, il peut se lire de deux manières qui se contredisent. Le lecteur se trouve seul, désorienté malgré sa posture de philosophe néo-platonicien, devant le spectacle des sables kazakhs sur lesquels gisent et la statue mongole et le cadavre russe. L'image platonovienne résume le réel, quand il se pourrait que, chez Ivanov, l'image ne fasse que redoubler de l'inexistant. Ou, si l'on préfère : chez l'un, Image-Discours et chez l'autre Réalité crue, sans cette explication dont le texte souligne, non sans ironie, la cruelle absence<sup>18</sup>. Le roman des années trente nous donne à voir une affiche de propagande, image pleine de sens, saturée par un sens unique, mais aussi un Tableau qui illustre la condition humaine, à laquelle l'homme nouveau soviétique, comme le racontent bien des œuvres de l'auteur, n'échappe pas. Alors que dans l'œuvre du milieu des années vingt, la recherche problématique du sens s'affolait à partir d'une réalité que le texte feint de donner à voir en laissant flotter la possibilité de la réalité du seul Néant.

Mais dans les deux cas, un même doute subsiste : et si le monde, auquel l'homme impose une impitoyable révolution, n'était qu'une illusion ?

*Université de Toulouse-Le Mirail LLA*

---

18. *Le Retour de Bouddha*, p. 40 / *Vozvraščenie*, p. 27.