

La Vengeance du nègre de Samuel Kissine : marginalité, négritude et fragmentation

PETER I. BARTA

L'objet de cet article est d'analyser le fragment d'une œuvre dramatique écrite par Samuel Kissine (1885-1916) mieux connu sous le pseudonyme de « Muni ». Celui-ci, né en 1885 dans une famille de commerçants juifs dans la ville de Rybinsk, fit ses études secondaires dans le gymnase local. Par la suite, il étudia le droit à l'Université de Moscou qu'il termina avec succès en 1913. Ami proche de la famille de Valéry Brioussov, il tomba amoureux de sa sœur cadette Lidia Brioussov et l'épousa en 1909. Appelé pour son service militaire en 1912, il fut mobilisé dès la déclaration de guerre. En 1916, alors qu'il s'était engagé pour participer aux opérations sur le front, Kissine se suicida.

Ses publications littéraires se limitent, au moment de sa disparition¹, à 18 poèmes auxquelles il faut ajouter quelques articles. Il tenta en outre, mais sans succès, de faire paraître quelques revues littéraires. En 1906, il commença à publier ses poèmes et rencontra Vladislav Khodassevitch qui devint son meilleur ami. Malgré son incapacité à intégrer l'institution académique, il eut une influence décisive sur la poésie naissante de Khodassevitch. Aujourd'hui, il demeure une figure peu connue, même dans le cadre de l'Âge

1. Pour l'anthologie du poète voir http://www.silverage.rupoets/muni_bio.html

d'argent de la culture russe. Des sources capitales telles que *The Cambridge History of Russian Literature*, *A History of Russian Symbolism* et le *Handbook of Russian Literature* ne mentionnent même pas son nom².

En dépit d'une production réduite, son originalité et sa nouveauté laissent augurer un fort talent poétique. Toutefois, son sens du décalage et de l'intolérance rampante sous la surface polie de la culture russe ne facilite pas son entrée dans les manuels d'histoire de la littérature russe. Le fragment dramatique intitulé *Mest' Negra* (La Vengeance du nègre) (1908) illustre cette difficulté. Cependant le refus ou l'incapacité de l'auteur à finir ses textes et l'articulation incomplète d'un phénomène social que la culture préfère ignorer, ou même, dans ce cas précis, la marginalité de l'auteur, font que cette personnalité peu connue ressemble à Alexandre Pouchkine, l'écrivain classique le plus célèbre de la littérature russe. Ce dernier, sempiternel favori des anthologies à l'usage des écoliers russes, se sentit souvent marginalisé et méprisé, non seulement pour être tenu à l'écart des hautes sphères, mais surtout pour être métis. Kissine, tout comme beaucoup de ses grands prédécesseurs, fait prendre conscience de problèmes qui n'ont pas encore été, à son époque, ni systématisés, ni conceptualisés. Bref, il est en avance sur son temps. En effet, parmi les œuvres les plus intéressantes de Pouchkine certaines dénoncent une intolérance de caractère raciste ; Gogol pressent que la foi en un sujet humain homogène, telle qu'elle apparaît dans l'épistémologie occidentale est obsolète ; Tolstoï dans les passages critiques d'*Anna Karénine* abandonne son narrateur omniscient et préfère utiliser pour la première fois le courant de conscience. Naturellement si on la compare à celle de Pouchkine, Gogol ou Tolstoï, la production de Kissine est extrêmement limitée. Cependant, comme les meilleurs écrivains russes, Kissine avait la faculté mystérieuse de prévoir les mouvements littéraires majeurs qui devaient apparaître des décennies plus tard dans la littérature européenne occidentale. Il mérite donc d'être pris en compte par la critique académique traditionnelle, ne serait-ce que sous la forme d'une note significative en bas de page.

Le fragment dramatique évoqué pressent le théâtre de l'absurde, annonçant Kharms sans parler même de Samuel Beckett, Ionesco et Pinter. *La Vengeance du nègre* comporte certains traits du

2. Victor Terras (éd.), *Handbook of Russian Literature*, New Haven, Yale University Press, 1985 ; Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; Charles A. Moserl, *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

drame symboliste, celui de Blok en particulier, mais son style est plus proche du théâtre expressionniste que nous connaissons bien grâce à des travaux tels que *Von Morgen bis Mitternachts* (1912) de Georg Kaiser³, ou *Die Wandlung* (1919) de Ernst Toller⁴ et aux expériences théâtrales d'Oskar Kokoschka – Européens occidentaux, contemporains de Kissine.

Proches de la tradition des pièces allégoriques et morales, les personnages dramatiques de *La Vengeance du nègre* ne portent pas de nom. La liste des personnages se réfère à des types plus qu'à des individus : *le nègre tourmenté*, *les avocats*, *les femmes d'avocat*. Et, à l'intérieur de la pièce, les mêmes apparaissent en tant que dame maigre/ grosse femme, avocat étique/très gros avocat, etc. Le protagoniste, quant à lui, et c'est le plus important, s'appelle *le nègre*. C'est le seul qualificatif fondé uniquement sur une caractéristique raciale ; tous les autres personnages sont définis par leur affiliation professionnelle, leur statut marital, leur sexe ou le lieu où ils se trouvent. Ainsi nous trouvons par exemple les noms de *couturière*, *jeunes filles* ou *passagers du tramway*.

Le Noir est habillé de vêtements voyants. Il porte une chemise blanche amidonnée, des bretelles rouges, des pantalons à carreaux gris, des chaussures jaunes et un énorme tambour sur le ventre. Les autres personnages n'ont pas conscience de sa présence puisqu'il apparaît toujours en dehors des dialogues, séparé des autres acteurs qu'il voit cependant, mais qui, eux, ne le voient, ni ne l'entendent. L'exclamation *je me vengerai de vous* revient continuellement tout au long du texte. Son seul monologue de quelque importance bien que condensé, se situe dans le prologue. Il bat du tambour à grand fracas pendant qu'il parle. Il exprime une détresse et une agitation extrêmes par des phrases telles que : « Je suis pris dans la tourmente. Cela ne peut pas continuer ainsi. Cela ne doit pas continuer ainsi ».

Les relations directes entre l'homme noir et les Blancs sont inexistantes ; ni les indications scéniques, ni les personnages ne se réfèrent à une narration cohérente capable de fournir un contexte aux plaintes de l'homme noir. En revanche, les directives de l'auteur obligent à une construction élaborée de l'espace scénique qui renvoie à des lieux significatifs de la littérature russe. Dans le *Prologue*, l'homme noir se trouve sur une scène qui, selon les indica-

3. Georg Kaiser, *Von Morgen bis Mitternachts*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927.

4. Ernst Toller, *Die Wandlung*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

tions de l'auteur, évoque le Quai de la Neva, le Pont sur le Canal d'Hiver et, dans le lointain, la Forteresse Pierre et Paul avec à sa droite le Pont de Tauride. Ainsi, non seulement la scène se réfère à la *Pauvre Lise* de Karamzine, mais encore évoque la fusion du texte avec celui de la *Dame de pique* de Pouchkine dans la version de l'opéra éponyme de Tchaïkovski. Ces références textuelles mettent en avant et abordent sur le plan *mythopoétique* des thèmes identitaires cruciaux de la culture russe : Pierre le Grand, la Russie entre l'Orient et l'Occident, l'État et l'individu, les « petites gens », la victimisation et le suicide des *Humiliés et des offensés*, des blessés et des insultés.

Ainsi que Pouchkine l'a appris à ses dépens, les contradictions qui hantent les narrations identitaires russes peuvent être des obstacles trop difficiles à surmonter pour mener une œuvre à terme. Et, je l'ai montré ailleurs, ses nombreux textes incomplets écrits au cours de sa vie l'attestent⁵. Le plus connu de ses travaux inachevés est le *Noir de Pierre le Grand* (1837) qui se réfère à l'arrière grand-père de Pouchkine lui-même, Ibrahim Hannibal, qui fut sans doute le personnage le plus remarquable d'origine africaine subsaharienne de l'Europe du XVIII^e siècle.⁶

Non seulement l'homme noir est coupé des autres personnages dans le fragment de la pièce de Kissine, mais encore ce dernier y introduit un personnage de *metafiction* – le personnage du « poète muet » qui n'a pas à dire ici une seule ligne. Il intervient sur la scène au milieu des mannequins dans un salon de couture lorsque personne d'autre n'est en scène. Les mannequins tirent la langue pour se moquer du public, chassent les mouches et se grattent le nez. Bref, leur comportement, comme le silence du poète, n'a rien d'artificiel et les distingue des autres personnages dramatiques. En revanche, les personnages qui participent aux dialogues démontrent ostensiblement leur vide spirituel et le côté superficiel irrémédiable de la bourgeoisie. Cependant, à l'arrière-plan, on entend le chœur des couturières qui chantent dans un atelier invisible. Ces ouvrières commémorent le suicide d'une pauvre fille, allusion évidente à la destinée de la *Pauvre Lise* de Nikolai Karamzine (1792) et à *La Dame de pique* de Piotr Tchaïkovski (1890). Cette *Pauvre Lise* a abondamment nourri la narration littéraire aussi bien au niveau de la haute

5. Peter I. Barta, « Africans in Russia: Ibrahim's Journey from Fragment to Film », *The McNeese Review*, vol. 43, 2005, p. 17-35.

6. Peter I. Barta, « Puskin and the Authorial Voice » in *Id.* & Ulrich Goebel (éd.) *The Contexts of Aleksandr Pushkin*, Lexington, The Edwin Mellen Press, 1988, p. 55-65.

culture que de la culture populaire et a contribué de façon significative au mythe élaboré de l'origine de Saint-Pétersbourg⁷.

La spontanéité, le désir de protester contre une injustice légitimée par le *statu quo* et la capacité à s'interroger apparaissent exclusivement dans le discours des personnages marginaux de la pièce. Ainsi les mannequins sont plus « vivants » que les personnages bourgeois et le silence du poète muet est plus audible que les conversations et les commentaires à haute voix. Les couturières invisibles – comme nous l'avons noté plus haut – chantent le suicide d'une pauvre femme. Et, au final, l'homme noir veut exercer sa vengeance afin d'obtenir justice pour la persécution, le rejet et l'humiliation dont il a été l'objet. Par un remarquable retournement de situation *meta-fictionnelle*, l'homme noir meurt subitement dans la dernière scène, lorsque la pièce fusionne avec le théâtre où elle est produite. Cette dernière scène a lieu dans un tramway conduit par un homme qui tient du croisement entre le cyclope et le scaphandrier. Lorsqu'il se détourne pour un instant, l'homme noir surgit de sa cachette située sous les commandes du conducteur. Il agite les poings et, pour la première fois, établit un contact avec les autres personnages. Il hurle : « je me vengerai de vous ». Cependant, à ce moment-là, il disparaît de la scène en tombant de la balustrade. Par la suite, dans l'épilogue, nous découvrons par un machiniste (un employé du théâtre) que l'homme noir s'est fait écraser par le tramway. Nous apprenons, de surcroît, que le théâtre est si moderne qu'un véritable tramway était utilisé sur la scène. Sa fausse sympathie et sa tentative dont le motif est commercial rappelle l'« Auteur » de Blok à la fin de sa pièce *Petit théâtre de foire*⁸.

De nouveau, c'est par le moyen de l'intertextualité que le contexte est donné. L'homme noir ressemble à Ulysse confronté au cyclope borgne. La cécité partielle de ce dernier et sa compréhension unidimensionnelle du monde suggèrent des parallèles peu flatteurs avec le conducteur du tram et peut-être avec les énergies qui régissent l'État russe. Ici, toutefois – à la différence d'Ulysse – ce n'est pas l'homme noir qui l'emporte. C'est au contraire l'« establishment » borgne, celui qu'il entend punir et qui aura le dernier mot. Le « nègre » sera incapable d'exercer sa vengeance sur

7. V. N. Toporov, «Peterburg i Peterburgskii tekst russkoi literatury (vvedenie v temu)» [Saint Pétersbourg et le texte pétersbourgeois de la littérature russe (Introduction au sujet)] in *Id., Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, M., Progress, 1995.

8. Aleksandr Blok, *Balagančik*, M., Knigoizdatel'stvo «Slovo», 1906.

quiconque : il est et demeurera impuissant et sera finalement tué au lieu de tuer ceux qu'il croit responsables de ses souffrances.

En dernière analyse, nous pourrions nous demander ce que signifie le personnage de l'homme noir et son désir de vengeance. J'ai montré ailleurs qu'au début du XX^e siècle le discours raciste était de règle dans la société russe. Cela s'explique par l'échec constant des tentatives de colonisation outre-mer et tout spécialement en Afrique. Les frustrations russes contaminèrent la représentation des Noirs qui furent décrits comme des sous-hommes répugnants et inférieurs dans un grand nombre d'œuvres littéraires ou artistiques⁹.

Au début du XX^e siècle, la guerre russo-japonaise atteste pour la première fois la victoire d'un pouvoir non-européen sur un État blanc, chrétien. De surcroît, la Russie impériale connut des échecs spectaculaires lorsqu'elle voulut étendre son influence dans la Corne de l'Afrique. Un ton plus défensif apparaît alors dans les écrits russes. Désormais les attitudes occidentalistes font place à l'expression de vues ouvertement racistes¹⁰. Celles-ci « alertent » l'Europe sur les graves dangers que l'Afrique sub-saharienne fait courir au monde « civilisé ». L'écrivain russe moderniste le plus important, Andreï Biely dans son *Journal Africain* exprime une inquiétude moqueuse quant à la destruction imminente de la France par ses colonies africaines. Biely se fait l'écho d'une opinion largement répandue, à savoir qu'alors que la Russie est habilitée à coloniser l'Afrique et en a toutes les compétences, elle en a été empêchée par les Britanniques et les Français. La menace montante et la contamination du « vieux monde » par le sauvage Africain « gras », que Biely dénonce avec tant de force, est en fin de compte due à l'incapacité des Européens occidentaux à faire ce qu'il convient dans leurs colonies. Biely souligne les implications grotesques de la transposition de la « dégénérescence » africaine à Paris. Il s'en moque en assurant qu'il s'est senti obligé de répéter à l'envie : « Pauvre France ». Il démontre ensuite qu'une culture primitive et grossière à l'usage de la plèbe domine déjà en France. Il en donne pour preuve l'émergence de nouvelles danses qui gagnent en popu-

9. Voir Peter I. Barta, « Degenerate Europe: Africans, the French Quadrille and Russian Identity » in Véronique Jobert (éd.), *La Russie et l'Europe : autres et semblables*, Lyon, Site École Normale Supérieure, 2007. Consulter <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique67>.

10. Pour le terme « occidentalisme », voir P. I. Barta, « A Fisher of Men: Zamyatin's Occidentalism » in *Essays in Poetics*, vol. 23, 1998, p. 143-166.

larité parmi les masses françaises : le foxtrot, le cakewalk et le cancan pour lequel d'ailleurs Biely émet quelques restrictions :

La France prend vite de la graisse – c'est une négresse. Son symbole n'est plus le coq gaulois, ni sa danse le quadrille ; son symbole est la girafe et sa danse le cancan. Nous ne savions qu'une chose sur le cancan : c'était la danse et la dernière mode culturelle d'une France envoutante. Et naturellement nous ne savions pas à quel point cette dernière mode serait vraiment la dernière à venir de la France d'Abelard, de Richelieu, D'Alembert, Molière, Racine et autres Français. La première expression des futurs Samori, Bandiugu-Diar [...] sera le nouveau-Français. Le Français à la face basanée – grâce à son sang nègre – brûle d'un trou noir la face de l'Europe blanche et délicate. L'Europe périra par la flamme, conséquence de la dynamite des contrées tropicales qui est un legs du diable¹¹.

Mais Biely se hâte d'ajouter que l'influence corruptrice d'une Afrique primitive et sans goût ne s'arrête pas au niveau des masses, mais se répand aussi parmi la bourgeoisie de la République française tout comme parmi les Russes.

Incidentement, le son du cancan suggère la réflexion de l'éclair. L'éclair est réfléchi dans le mouvement des jambes du représentant de la bourgeoisie dans le café concert. Ces mouvements se sont répétés dans notre pays parmi les commerçants ordinaires ; et le mot éphémère de cancan s'est répandu dans toute la Russie¹².

Dans *La Vengeance du nègre* de Kissine, le groupe des bourgeois composé d'hommes de loi et de leurs femmes, tout à tour gras et maigres, entreprennent de danser le cakewalk. L'une des femmes chante en dansant :

MA MAMAN M'A DE-FENDU
DE DAN-SER LE CAKEWALK
DE DAN-SER LE CAKEWALK

Dans son *Journal Africain*, Biely condamnait les Européens pour avoir « défiguré l'Afrique coloniale ». Mais ses commentaires ridiculisent également les Africains qui singent les manières et l'éducation des Européens. Son discours typiquement russe allie dérision raciste et dégoût de soi. Dans l'imagerie de la vie africaine coloniale, le « petit tsar africain » sortant de l'école française en chantant la

11. Andrei Belyi, *Afrikanskij Dnevnik*, M., Rossijskij Arxiv – Tritè, vol. 1, 1991, p. 368.

12. *Ibid.*, p. 370.

Marseillaise lui semblait particulièrement grotesque. Cependant il ne dit mot sur le fait que la majorité des hommes de sa classe sociale à Saint-Petersbourg, comme dans les « nichées de gentilshommes » en province, avaient fait beaucoup d'efforts depuis le XVIII^e siècle pour enseigner à leurs enfants à ressembler aux Occidentaux.¹³

L'homme noir de Kissine tente de tirer vengeance de son état d'homme colonisé, asservi, déshumanisé et présenté sous un faux jour. Le fragment dramatique, la *Vengeance du nègre*, fait jouer une corde anti-raciste à l'époque de l'avant-garde littéraire russe. Voilé par le linceul de l'oubli, il n'offre qu'un timide correctif aux manifestations déclarées et sans retenue de diabolisation et de déshumanisation des hommes noirs dans les œuvres de Goumiliou, Balmont, Biely et Gorki dont les noms nous viennent immédiatement à l'esprit. Kissine n'a jamais atteint la célébrité et seulement quelques personnes ont entendu parler de lui. Il s'est suicidé à l'âge de 31 ans dans des circonstances troubles. Cependant, être Juif à l'époque, sous l'administration ouvertement anti-sémite de Nicolas II, n'a pas dû être une expérience heureuse ou épanouissante. Ceci explique pourquoi il a pu éprouver de la sympathie envers le protagoniste noir de *La Vengeance du nègre*. Tout comme la voix du « poète muet », la voix de Kissine lui-même demeure inaudible. Au mieux, elle mérite le titre ambigu de « poète maudit » et encore par association à certains de ses amis dont la carrière figure bien dans la tradition littéraire académique. L'homme noir, tout comme Kissine mourra prématurément. De même que le souhait du personnage de Kissine ne se réalisera pas, la pièce elle-même ne fut jamais terminée. Une question – titre du célèbre essai de Gayatri Spivak – servira de conclusion à cet article : « Le subalterne peut-il parler ? » Non, conclut Spivak sans impliquer que le sujet colonisé ne possède pas de langue ou de voix. Son essai théorise les raisons d'une expression fragmentée, incomplète à l'intérieur de l'épistémologie imposée par la métropole aux hommes que la pratique critique postcoloniale qualifie de « subalternes ». ¹⁴ La nouvelle de Pouchkine sur Hannibal est également un fragment incomplet, même s'il est très connu. La négritude – comme d'ailleurs d'autres formes d'être autre – transplantée dans une tradition littéraire narrative qui

13. *Ibid.*, p. 318-19.

14. Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?» in Gary Neslon & Lawrence Grossberg (éd.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

lui dénie l'espace de sujet humain, ne peut pas dire son nom dans les genres littéraires à sa disposition. Puisque l'épistémologie est protégée par l'hégémonie établie, l'étranger peut faire entendre sa voix par un usage décalé des standards acceptés du langage et par les divers procédés qui dérangent les normes de la tradition littéraire.¹⁵ Kissine utilisa ces moyens bien avant que « l'écart » de Chklovski¹⁶ ou le « Verfemdung » de Brecht¹⁷ soient largement compris et utilisés dans la critique littéraire et les études théâtrales.

Texas Tech University, États-Unis

Traduit de l'anglais par Danièle Beaune-Gray

15. Evelyn Nien Ch'ien, *Weird English*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

16. Boris V. Shklovskij [Šklovskij], «Art and Device» in Benjamin Sher (éd. & trad.), *Theory of Prose*, Normal, Dalkey Archive Press, 1990, p. 1-14.

17. Bertold Brecht, entretien avec Luth Otto, in John Wilett (éd.), *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964, p. 70-71.