

Visões e usos do museu entre alguns autores russos: da Revolução ao Gulag

Visions et usages du musée chez quelques auteurs russes: de la Révolution au Goulag

Luba Jurgenson¹

DOI 10.26512/museologia.v10i19.35259

Resumo

O artigo analisa as questões existenciais dos museus encenados por escritores russos que, diante da revolução e, depois, do terror, reatualizaram as principais questões apresentadas pela preservação museal: trata-se de um desmantelamento ou de uma ressurreição? Demonstra como o artefato desempenha um papel crucial, como testemunha do seu tempo ou como objeto “mágico” que nos permite relembra o passado e reinventá-lo. No entanto, este estudo sobre a literatura e a cultura russas pretende ser uma reflexão mais geral sobre o museu literário e sobre os significados das cenografias da memória.

Palavras-chave

Museu. Revolução. Gulag. Memória. Políticas do passado.

Résumé

L'article vise à saisir les enjeux existentiels des musées mis en scène par des écrivains russes qui, face à la révolution, puis à la terreur, réactualisent les grandes questions que pose la conservation muséale: s'agit-il d'une mise au rebut ou d'une résurrection? L'artefact y joue un rôle crucial, témoin de son temps ou objet “magique” qui permet de rappeler le passé et de lui redonner vie. Cette étude menée sur la littérature et la culture russes se veut cependant une réflexion plus générale sur le musée littéraire et sur le sens des scénographies mémorielles.

Mots clés

Musée. Révolution. Goulag. Mémoire. Politiques du passé.

“Le jour d’hier me peine, comme un musée
Où s’accumulent copies et artifices.”
Konstantin Vaguinov

Dans son roman *Camarade Kisliakov*, écrit en 1930, Panteleïmon Romanov décrit le durcissement du régime soviétique à travers la vie d’une poignée de conservateurs de musée. Ce musée, qui se trouve au centre de Moscou, est dans un premier temps un refuge de quelques intellectuels déclassés, des ci-devant qui maintiennent, au sein de ce lieu pour lequel la désignation d’hétérotopie² convient on ne peut mieux, une apparente continuité avec leur vie sous l’ancien régime. Le musée est à ce titre un lieu de conservation des habitudes, des façons de faire, des vêtements et des coiffures, non seulement sous les vitrines, mais également dans les bureaux et les réserves, non seulement dans ce qui est donné à voir au visiteur, mais dans l’ensemble de son enceinte. Citadelle du monde

¹ Eur’ORBEM (Sorbonne Université/CNRS).

² Si pour Michel Foucault les musées font partie des espaces hétérotopiques, avec leurs propres règles, le musée décrit par Romanov l’est doublement: en tant que représentation d’un monde révolu et en tant qu’institution fonctionnant à l’ancienne.

ancien, il se dresse au milieu des rues où, entre les chantiers de constructions et les défilés de jeunes gens aux visages austères et sérieux portant des drapeaux, avance un flot humain où dominant les foulards rouges et les casquettes: on n’y croise presque jamais un visage d’intellectuel. Le musée est un anachronisme dans cette ville où, sous les banderoles rouges, éloquentes quant aux nouvelles orientations du régime: “Purgeons notre appareil des éléments hostiles et étrangers!”, se déploie un nouveau paysage urbain caractéristique de la NEP³ tardive, dont la transformation du pays en chantier – l’industrialisation – annonce déjà la fin.

Toute personne revenue à Moscou après quelques années d’absence eût été frappée, étonnée par ce bruit: dans les rues, des autobus aux flancs rebondis roulaient à toute allure, des tramways tintaient sans discontinuer à des carrefours envahis par la foule. [...] Chaque ruelle ou presque était hérissée d’étayages et échafaudages: carcasses de planches et de poutres; sur les places, là où se trouvaient auparavant des boutiques puantes, on cassait l’asphalte pour créer des parterres de fleurs avec une fontaine au milieu. On brisait les vieux trottoirs, on élargissait la rue qui menait vers la gare dont le pavé poussiéreux était désormais recouvert de macadam. Ici et là se dressaient de grands immeubles dont la construction était déjà achevée, en pierre gris foncé la plupart du temps, aux balcons longs et étroits, au toit plat – c’était une nouvelle mode (ROMANOV, 2013a: 9-11).

La capitale en transformation est définie, autant que par la réorganisation de ses espaces, par le changement du paysage sonore qui, mieux encore que les innovations architecturales, témoigne de la fin de l’ancien monde: “Tout bouillonnait d’une vie fiévreuse, intense dont le bruit recouvrait et rendait en quelque sorte inutile le tintement des cloches de l’église tapie dans une ruelle reculée” (ROMANOV, 2013a: 11).

Or le musée qui, à cette effervescence oppose sa façade “maussade et silencieuse”, ressemble justement à une église, “ressemblance qu’accentuait encore un nombre incalculable de tourelles, de pointes sur le toit” (ROMANOV, 2013a: 11). Cette ressemblance est soulignée par la mention d’un environnement sonore radicalement différent de celui de la rue: “Chaque mot, chaque tousotement résonnait sous la voûte comme dans une église, si bien qu’on avait peur de sa propre voix” (2013a: 12). Romanov ne néglige aucun détail dessinant une franche opposition entre la rue, globalement rouge, et l’intérieur du musée, où l’on voit un “large escalier qui se perdait dans les hauteurs, avec de blanches statues des deux côtés”, entre le vacarme assourdissant du dehors, et “la magnificence austère, silencieuse” du dedans; entre le “mouvement impétueux de la rue” et “l’immobilité des massives colonnes de pierre” qui “affirmaient une éternité figée”; entre, enfin, “la chaleur étouffante” qui règne à l’extérieur et la “fraîcheur des voûtes de pierre” dont émane, comparaison filée avec l’église, une “odeur qui rappelait l’encens” (2013a: 12).

Romanov, en chroniqueur fidèle de la seconde moitié des années vingt, ce tournant de la NEP vers le stalinisme, décrit les tourments d’un intellectuel écartelé entre, d’une part, le besoin d’adaptation, l’instinct de survie et, d’autre part, son sens esthétique révolté par ce qui lui apparaît comme une vulgarité suprême. Et, comme dans d’autres œuvres, par exemple *Le Droit de vivre ou le*

3 Nouvelle politique économique, adoptée en 1921 par le Xe Congrès du parti pour faire face au désastre économique engendré par le communisme de guerre. Elle consiste dans la dénationalisation des petits commerces et autorise la propriété privée. Elle prendra fin en 1928 avec le premier plan quinquennal et le début de l’industrialisation forcée.

Visões e usos do museu entre alguns autores russos:
da Revolução ao Gulag

problème des sans-parti (ROMANOV, 2013b), il s'intéresse à la transformation des institutions menée par de nouveaux cadres communistes, visible dans les menus détails du quotidien. À la différence de ses autres textes consacrés à cette même problématique, la mise au pas de la culture est vue ici à travers la construction d'une nouvelle mémoire collective. La destruction radicale qui frappa la culture russe après la révolution a inspiré à de nombreux écrivains des images voire des univers où le musée-cimetière envahit l'ensemble de la vie, avalant par exemple la ville de Pétersbourg tout entière dans le roman de Konstantin Vaguinov *Le Chant du bouc* (1993) ou réduisant, dans *Les Travaux et les jours de Svistonov* (1998) du même Vaguinov, la vie du protagoniste à l'œuvre de classement et de catalogage. Bien plus terre-à-terre, Romanov décrit la vie concrète d'un musée et ce qu'elle reflète des politiques mémorielles du nouveau régime, c'est pourquoi nous l'avons choisi pour cette réflexion sur l'objet muséal dans la littérature.

Mythifier le présent ou sauver le passé

Tout en restant factuel, ou peut-être pour cette raison, Romanov, en soulignant la similitude entre deux espaces qui appartiennent désormais au passé, l'église et le musée, soulève la question de la place du musée dans la topographie symbolique d'une société où il est le lieu d'une sacralité laïque et participe à la délimitation, à la base de toute vie sociale, entre les zones sacrées et profanes. Si le *mouseïon*⁴ antique conjugue le rôle de sanctuaire avec celui de lieu d'érudition, le musée moderne, tel qu'il se développe à partir de la Renaissance et surtout des Lumières, accueille une nouvelle culture laïque basée sur la connaissance et, pourrait-on dire, une nouvelle spiritualité laïque où la vénération du savoir va de pair avec celle des valeurs supposées partagées et où la morale remplace la religion. Romanov saisit cette dimension de la conservation des traces, en l'occurrence des reliques du passé: le musée qu'il décrit, lieu de manifestation de la volonté politique (POULOT, 2001), l'est aussi d'une nouvelle sacralité, comme l'exprime naïvement Poloukhine, le directeur communiste inculte et endoctriné, lorsqu'il exige que l'on cesse de "vénérer" les artefacts de l'ancien régime (ROMANOV, 2013a: 116).

C'est sur l'arrivée de ce nouveau directeur, "chaussé de bottes, vêtu d'une veste croisée enfilée par-dessus une chemise russe bleue au col en biais" que s'ouvre le roman: "avec lui, 'la rue' avait commencé à faire intrusion à l'intérieur du musée [...], autrement dit, on avait vu arriver des komsomols⁵ et des ouvriers" (ROMANOV, 2013a: 17). Jusque-là, la "rue" avait été soigneusement maintenue à distance :

Si dans la rue dominait le grouillement des casquettes, des foulards rouges, des bottes, ici, au contraire, on ne voyait que des visages d'intellectuels : des hommes en chapeau et en manteau, des dames engoncées dans leurs robes montantes bien sobres, qui arrangeaient leur chignon gris devant la glace avant de monter dans les étages. [...] Les hommes portaient tous des vestons avec des chemises d'été à rayures et, inévitablement, une cravate et des boutons de manchettes. Aucun de ces intellectuels n'aurait osé briser cette harmonie en arrivant avec une chemise à col ouvert et des manches retroussées (ROMANOV, 2013a: 13).

4 Temple et lieu consacré aux Muses, le Mouseïon est créé à Alexandrie vers 280 av. notre ère par Ptolémée 1er Sôter.

5 Membres des jeunesses communistes.

Autant dire que ce ne sont pas seulement des opinions politiques qui s'affrontent, mais des conceptions esthétiques de style et de goût, exprimées par les codes vestimentaires et comportementaux. “Les hommes baisaient la main des dames en les saluant poliment, manifestant une courtoisie et un respect particulier à celles qui étaient d’âge mûr ou carrément vieilles” (ROMANOV, 2013a: 13-14). L’ancien régime survit également dans l’attitude du portier qui, “ôtant ses lunettes de sa vénérable tête chauve, se précipitait avec un empressement particulier vers les personnes qui entraient, afin de les débarrasser de leur manteau” (2013a: 13). Pour résumer, il s’agit d’un “îlot” “jusque-là intouchable”, qui “risquait d’être emporté par la vague de la modernité” (2013a: 17) et de la prolétarisation.

C’est à la transformation de ce musée que le lecteur assistera tout au long du roman. À l’image de la rue, le musée devient un chantier de la nouvelle culture. Poloukhine, le directeur, décrète que le musée doit documenter non pas le passé, mais le présent et, partant, le futur. “Nous gardons des tombeaux ! Pire, des reliques. Ces coiffures de tsars... [...] Il n’y a ici que des siècles passés et donc, nous sommes ici dans le passé. Ils sont figés, il faut les amener à bouger. [...] Il faut transformer ce musée de façon à ce qu’il ne serve pas à conserver le passé, mais à montrer d’où nous venons et où nous allons” (ROMANOV, 2013a: 116). Il semble avoir compris qu’un espace muséal est en tension entre les grilles idéologiques de la lecture du passé qu’imposent les mythes de l’époque présente et une certaine résistance à cette époque à travers la fascination qu’exerce le passé. Effectivement, la “révolution victorieuse” s’est souciée, au lendemain de son advenue, de forger son propre mythe, avec par exemple le grandiose spectacle de rue dirigé par Nikolai Evreïnov sur la place du Palais de Petrograd (alors place Ouritski) le 7 novembre 1920, mettant en scène la prise du Palais d’Hiver, un des épisodes clefs (ou présenté comme tel) de la révolution d’Octobre⁶. Il est remarquable qu’au cours de cette reconstitution (ou plutôt, de cette re-création) (KEMPF, 2012) de la révolution, on eut recours à des artefacts, tels que de vrais chars et même au légendaire croiseur *Aurore* dont le fameux coup de canon donna le signal pour l’attaque du Palais d’Hiver. C’est cette reconstitution, reprise dans *Octobre* d’Eisenstein, qui devint dès lors la représentation canonique des événements d’Octobre⁷. Durant les années que décrit Romanov, la révolution s’affirme comme mythe fondateur du nouveau régime tandis que ses vrais acteurs seront progressivement écartés de la construction de cette mémoire et prochainement éliminés au cours de la Grande Terreur de 1937-1938. D’ailleurs, dans le roman, Poloukhine, le constructeur idéaliste et fanatique de cette mémoire, est finalement évincé par des komsomols plus jeunes, cyniques et efficaces.

Poloukhine s’attelle à construire le mythe de la révolution à travers la scénographie muséale:

Tu sais, mon vieux, explique-t-il à Kisliakov, conservateur de ce musée, j’ai trouvé un de ces trucs! [...] Kisliakov aperçut le bout d’une poutre en bois avec un crochet vissé dedans. [...] Ça servait à pendre des gens. C’est un bout de potence... Kisliakov sentit un frisson d’angoisse dans le dos : il regarda le crochet avec une fascination incompréhensible. – Alors? Tu sens quelque chose? – Oui, dit Kisliakov. [...] – C’est cela qu’il faut collectionner pour l’histoire de la révolution [...] (ROMANOV, 2013a: 248).

6 Cette manifestation mobilisa près de 8000 personnes et fut organisée sous l’égide de l’armée, tout manquement à la discipline étant passible de tribunal révolutionnaire (et donc, potentiellement, de peine de mort).

7 Nikolai Evreïnov, le metteur en scène de ce spectacle de masse, fut, quant à lui, bientôt banni de la culture officielle.

C'est Kisliakov lui-même qui lui avait donné l'idée. Dans sa tentative de s'adapter aux nouvelles conditions d'existence, il s'était rapproché de Poloukhine cherchant un compromis entre la conception prolétarienne du musée comme lieu du présent et le "sauvetage" du passé. "À quoi servent tous ces caftans de boyards⁸ et de tsars?" demandait Poloukhine. En réponse, Kisliakov propose une vision dialectique du passé: "Lorsque dans cette salle on pourra voir d'un côté l'ameublement du palais des tsars⁹, de l'autre l'isba¹⁰ du moujik, avec un poêle sans cheminée, ça fera un sacré effet". Il s'agit donc de conserver les "reliques" de l'époque révolue en orientant leur lecture: celles-ci ne seront plus "vénérées" mais au contraire, soumises à une vision critique; cependant, elles seront toujours là, Kisliakov entend les sauver. "Et les coiffures de l'époque de Nicolas, on les vire?" insiste Poloukhine. Et Kisliakov de répondre: "Pourquoi? [...] Nous y ajouterons même une couronne si tu veux, et à côté, nous mettrons un tract politique et le crochet d'une potence. Tu comprends, ces objets se feront écho!" (ROMANOV, 2013a: 207).

L'objet véhicule de l'émotion

Cependant, les sensations de Kisliakov montrent une relation inédite et imprévue à l'artefact. Si la fascination qu'exerce sur lui le crochet est en partie feinte (il cherche à faire plaisir à Poloukhine et à se faire bien voir de lui), elle témoigne en même temps de l'effet émotionnel convoqué par la nouvelle conception de la scénographie. Celle-ci privilégie une connaissance immédiate par l'objet en tant qu'il s'ex-pose lui-même dans sa pleine présence tout en étant sa propre représentation. "Tu comprends ce que tu as apporté au moins?" demande Poloukhine au transporteur. "Il faut faire en sorte que chacun sache ce que c'est" (ROMANOV, 2013a: 249). Le sens de l'objet émerge dans une interrogation, un échange, à partir du moment où un interpréteur se charge de le faire parler. Dans l'espace muséal, c'est le cartel et l'ensemble de la scénographie qui font d'un objet un vecteur de connaissances et d'émotions¹¹. Dans la pensée magique de Poloukhine en revanche, l'objet est parlant avant même son installation dans le musée, et le simple contact avec lui est porteur d'un savoir. Cette "relique" du présent vient renverser, en un instant, toute la conception de la conservation, conférant à l'objet contemporain arraché à son contexte et mis sous vitrine une valeur égale à celle d'un objet ancien, comme le montre la joie de Poloukhine, "heureux comme un archéologue qui aurait trouvé une pièce de mille ans d'âge" (2013a: 249).

Le processus de modernisation se poursuit avec la reconstitution d'une cellule. Poloukhine cherche à capturer l'attention du visiteur en créant une atmosphère angoissante, anticipant le kitsch de certaines scénographies contemporaines propres au "dark tourisme" (ASQUITH, 2017).

Le lendemain, on apporta des grillages authentiques de la forteresse de Chlisselbourg et on installa une véritable cellule en papier mâché. On la plaça dans un sous-sol faiblement, misérablement éclairé. Tous ceux qui y descendaient ressentaient cette lumière

8 Aristocrates dans l'ancienne Russie.

9 On pense ici aux Period Rooms, ces recompositions de décors à partir d'éléments authentiques, très en vogue dans les musées anglo-saxons, mais également en Russie.

10 Maison paysanne en rondins de bois.

11 Voir Serge Chaumier, «Les écritures de l'exposition», *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p. 45-51. DOI : 10.3917/herm.061.0045.

terne, ces voûtes oppressantes et la froidure des murs de pierre comme un prélude à quelque chose de terrible. Et cela ne manquait pas: ils voyaient une cage en pierre à peine tirée de l'obscurité par une lampe à pétrole avec un verre enfumé. Ici régnait un silence sépulcral. Un visiteur qui s'était aventuré jusque-là se taisait malgré lui et regardait, plein d'un vague sentiment d'angoisse, l'étroit lit en fer près du mur; la table et le trou grillagé sous le plafond qui servait de fenêtre (ROMANOV, 2013a: 249).

Il ne s'arrête donc pas à une simple et sobre exposition de l'artefact, mais procède à une véritable mise en scène de la prison tsariste, élément incontournable du récit sur la lutte révolutionnaire qui a abouti à la prise du pouvoir par les bolcheviks.

On apporta un personnage en blouse grise au visage de cire, on le fit assoir à table devant l'ampoule enfumée. [...] lorsqu'on cacha son visage de cire aux yeux de verre, ses cheveux et ses moustaches drues artificielles, et que seuls restèrent visibles son dos voûté et une partie de la joue, le tout baigné d'une lumière terne, sépulcrale, l'impression fut la même que devant le crochet de potence. (ROMANOV, 2013a: 249).

Dans sa volonté de dépoussiérer le musée pour en faire un lieu vivant, selon une optique téléologique où le passé est vu comme un chemin vers le présent et la révolution prolétarienne comme une "nécessité historique", résultat des lois de l'histoire forgées par la vulgate marxiste à l'intention des masses, Poloukhine privilégie une scénographie que l'on qualifierait aujourd'hui d'immersive ; celle-ci s'impose au détriment de ce qui lui paraît suranné, à savoir des vitrines avec des objets qui, outre le fait de rendre hommage au passé impérial, supposent une attitude de pure réception de connaissance de la part du visiteur. Le nouveau musée doit viser une interaction émotionnelle avec les objets. Or, seul l'artefact apparaît comme vecteur véritable d'émotions, déclenchées de façon immédiate chez le visiteur prolétaire qui n'a pas le temps de s'arrêter longuement devant une vitrine pour en comprendre le contenu. Au cours de ce processus, l'authenticité de l'artefact se dilue dans un dispositif "fictionnel"¹²: la mise en scène du passé révolutionnaire nécessite l'ajout de nouveaux matériaux, comme le papier mâché pour la cellule, ou d'artifices comme la figure de cire installée dans la cellule. Transportés au musée, installés dans un cadre recréé, les artefacts deviennent des éléments d'un décor ou des accessoires, tandis que le visiteur se transforme en spectateur. Se met en place une fabrique de la mémoire, un mécanisme de recomposition des objets intégrés à une narration muséale au service de l'idéologie.

Le musée comme théâtre, le théâtre comme musée

Notons qu'il nous est difficile de trouver une définition pour le musée décrit par Romanov. Est-ce un musée ethnographique, historique, archéologique, un musée de société? "[...] on voyait des sculptures préhistoriques, des objets de toutes sortes et de formes variées, en partie déjà triés et disposés le long des murs, en partie entassés dans des coins". La nature éclectique de cette collection donne à penser que l'on avait entassé, dans ce musée, tout ce qui représente potentiellement le passé, dans le seul but de le "sauver". C'est cette œuvre désespérée de conservation qui est détruite par les nouvelles disposi-

12 Sur la question de la fiction, voir Émilie Flon, *Les mises en scène du patrimoine*. Savoir, fiction et médiation, Cachan, Hermès-Science/Lavoisier, 2012.

tions. Le contexte de destruction radicale semble stimuler un imaginaire muséal qui voit le passé sous forme d'accumulation de vestiges: les choses délogées de leurs niches ancestrales témoignent de l'effondrement des réseaux de significations qui les reliaient auparavant, converties en traces éparpillées de ce qui n'est plus. À cet effondrement, la raison humaine tente en vain d'opposer une œuvre infinie et vaine de classification et de catalogage. Clairement, ce musée ancien régime témoigne de la fin d'un monde.

S'il ne nous viendrait pas à l'idée de comparer, sur le plan esthétique, Romanov et Nabokov, on ne peut s'empêcher de penser à sa version "exilée" du musée qui présente une collection d'objets disparates et dont la conservation paraît absurde; un espace dont l'ambition, en fin de compte, est d'absorber le monde tout entier (NABOKOV, 2010). Et s'il ne nous viendrait pas à l'idée de considérer Romanov comme un postmoderne, force est de constater que le musée apparaît déjà chez lui, en filigrane, comme un espace de l'inauthenticité et du simulacre et l'artefact, malgré sa prétention à l'authenticité, comme un accessoire théâtral: "Il y avait surtout beaucoup de salières et de brocs en bois ciselé, comme on en voit au théâtre, dans les scènes de festins de boyards" (ROMANOV, 2013a: 216).

Les espaces muséal et théâtral, bien qu'hétérotopiques tous les deux au sens de Foucault, incarnent dans la culture une opposition structurelle. Chacun possède sa temporalité propre. La "scène" muséale propose la représentation d'un passé qui, aussi récent fût-il, est séparé du présent: le musée montre ce qui a déjà eu lieu. La scène théâtrale, aussi éloigné que soit le passé qui s'y joue, offre aux spectateurs un événement en train de se dérouler, à chaque fois radicalement nouveau. Le musée assure la permanence des objets, leur fidélité à eux-mêmes, leur immuabilité. Traditionnellement, c'est l'authenticité des objets qui constitue leur valeur muséale, tandis que la valeur d'un accessoire de théâtre réside dans sa suggestivité: en réalité, une salière en bois ciselé sera peu visible et donc inutile dans une pièce de théâtre et, vraisemblablement, remplacée par un objet plus parlant. En inversant la logique de l'imitation – les artefacts du musée ressemblent à des accessoires de théâtre, alors que dans la pratique, c'est l'inverse –, Romanov montre un musée qui est le règne du simulacre, précurseur des musées postmodernes d'Andreï Bitov (1989) et de Mikhaïl Chichkine (2007). C'est un musée qui, avant même sa transformation, a failli à sa mission, celle de résister à la destruction de la culture (voire, plus globalement, du monde dont il est l'image¹³) en rassemblant ce qui est en train de disparaître¹⁴: c'est d'ailleurs, précisément, la reddition, la capitulation de l'intelligentsia devant le rouleau compresseur de la nouvelle culture soviétique que met en scène Romanov, du reste avec compassion et compréhension et non sous forme de condamnation. Dans la culture russe, l'opposition entre théâtre et musée a été conceptualisée, de façon militante pourrait-on dire, par deux penseurs dont l'influence fut immense, à savoir Lev Tolstoï et Nikolai Fiodorov. Si Tolstoï a fait du théâtre l'incarnation du mal dans la culture, en tant que règne de l'inauthentique mais également, lieu d'exploitation des travailleurs et de l'abêtissement des foules, Fiodorov, quant à lui, a fait du musée le modèle de l'union des hommes en vue d'une résurrection universelle de tous les ancêtres, objectif que l'humanité doit se donner selon

13 Le musée, en tant que monde en miniature, était censé revêtir une fonction cosmologique, garantissant que rien ne se perd.

14 Sur l'acte de rassembler des objets en vue de leur résurrection dans la littérature russe, voir Vladimir Toporov (2009). Sur le musée en tant qu'espace de résistance à la destruction de la culture et à l'amnésie, voir le roman de Iouri Dombrovski (1998).

sa philosophie de l'action exprimée dans son ouvrage monumental, *Philosophie de l'œuvre commune* (1906-1913). Une des parties de l'ouvrage s'intitule précisément "Le musée, son sens et sa mission". Pour Fiodorov, le musée, en tant qu'il sauve tout le passé, appelé à le ressusciter les morts au sens propre et non métaphorique, par la science d'une humanité rassemblée, est supérieur à l'Église dont les prières ne sont que des simulations d'actions. La comparaison entre le musée et l'église que déploiera Romanov, prenait chez Fiodorov un sens eschatologique: c'est le musée, et non l'Église, qui est le véritable lieu de salut, ou plutôt, un Musée conscient de sa mission est précisément la véritable Église.

Le musée est une collection de tout ce qui a cessé de vivre, de tout ce qui est mort, de tout ce qui est inutile. C'est précisément pour cela qu'il est l'espoir du siècle, car son existence montre qu'il n'est pas d'affaires classées. C'est parce qu'il est une instance placée au-dessus de la société économique et juridique qu'en lui tout ce qui souffre trouve sa consolation. Pour le musée, la mort elle-même n'est pas une fin, mais un début. [...] Pour le musée, il n'existe rien de définitif, d'« enterré », rien qui ne puisse être ranimé, ressuscité: il accueille même des dépouilles transportées de cimetières, y compris préhistoriques. Le musée ne fait pas que chanter et prier comme l'Église, il œuvre pour tous ceux qui souffrent, tous ceux qui sont morts ! [...] Le musée est une instance supérieure qui peut et doit rendre et non prendre la vie (FIODOROV, 1985: 400-401).

Cette union d'une humanité attelée à l'œuvre commune de la résurrection des pères dans leur corps, ici-bas au sein du musée, s'oppose dans l'esprit de Fiodorov à la fausse union de l'œuvre théâtrale qui aspire pourtant, à l'époque, à une synthèse des arts. À propos des opéras de Wagner, il dira: "Compte tenu d'une telle synthèse purement extérieure des arts dans le drame musical, le théâtre qui la contient ne sera lui-même qu'un contenant extérieur de cet assemblage mécanique des arts" (FIODOROV, 1985: 151-153).

Le musée décrit par Romanov échoue à faire œuvre d'union et de résurrection, et c'est pour cela qu'il deviendra le lieu d'une "théâtralisation de la vie", exaltée par les artistes de la révolution, notamment Nikolai Evreïnov, l'auteur du spectacle de 1920 cité ci-dessus. Or, c'est ce même Evreïnov, inspiré entre autres par Fiodorov (qu'il cite à plusieurs reprises dans son ouvrage capital *La Révélation de l'art*) (EVREÏNOV, 2012), qui sera à l'origine d'une conception de l'art basée sur la présence effective du passé dans le présent de l'œuvre. Selon lui, l'héritage de la conscience primitive qui ignore l'art et connaît seulement la magie, demeure dans le Soi originel, concept qu'il emprunte à Jung et qu'il développe à la lumière des travaux de Maspero et de la théorie du passé de Bergson (2020), ou dans ce qu'il appelle le Soi anachronique. Ainsi, le "musée" au sens fiodorovien, en tant que puissance de conservation et de ressuscitation, demeure pour lui jusque dans le théâtre. C'est bien à cette conscience anachronique que fait appel Poloukhine lorsqu'il cherche à conserver l'histoire de la révolution manifestée dans la présence de l'artefact. S'il suit globalement l'orientation idéologique de la nouvelle culture qui propose une conception téléologique du passé, entièrement tourné vers le présent, derrière cette mise en œuvre de la propagande on devine un souci ontologique que Poloukhine serait certainement incapable de formuler. L'événement doit rayonner à travers la matérialité de l'objet jusqu'au visiteur-spectateur en répandant sur lui son aura (que Kisliakov a perçu comme une émotion, une atmosphère particulière), à croire qu'il fait sienne la théorie des *eidoxa* de Démocrite, selon lequel la perception serait le résultat d'émanations s'échappant des objets, et qui leur ressemblent.

Le souci ontologique

L'enjeu de la reconstruction est pour Poloukhine, manifestement, une "révélation": la révolution, événement fondateur du monde nouveau, se révèle au peuple par des fragments de réel maintenus dans leur intensité vivante grâce à l'expérience sensible. L'objet "capturé" assurera la permanence de l'événement. Il ne s'agit pas de simplement se souvenir du passé dans une attitude de recueillement et de vénération, mais de le revivre par la magie de la représentation muséale qui, ainsi, s'apparente au "mystère", genre cher aux modernistes du début du siècle et qui se perpétue dans un premier temps à travers l'art révolutionnaire, notamment le théâtre. (Du reste, sans le savoir, Poloukhine précipite ainsi sa disgrâce: la révolution est en train de se transformer elle-même en une représentation figée, étouffée par son propre mythe; Poloukhine sera évincé par ses fossoyeurs¹⁵). Ce pouvoir magique, il l'attribue à l'artefact seul, et non à sa représentation. Ainsi, après avoir visité un autre musée à la recherche de modèles, il enrage: "Chez eux, toute la révolution était présentée en photographies et en images, et en diagrammes". Certes, cette colère est motivée par son souci de donner aux travailleurs une scénographie qu'ils soient à même de comprendre immédiatement: "Qui serait capable de déchiffrer ces diagrammes en marchant! Il faut faire en sorte que je voie tout sans même m'arrêter, il faut que les objets frappent le regard!" Mais au fond, son souci est tout autre, et il touche à la question même de la conservation ou plutôt résurrection du passé. "Là aussi, il faudrait montrer ne serait-ce le vieux pantalon d'un révolutionnaire, ne serait-ce qu'un encrier... On a l'impression que ce n'étaient pas des gens, mais des esprits. Il n'en reste que des photos" (ROMANOV, 2013a: 247).

Que dirait Poloukhine s'il se trouvait dans un de ces musées contemporains équipés d'écrans multimédia où l'effet d'immersion est créé par la dématérialisation des artefacts? Ces musées qui, tout en sollicitant une participation active du visiteur, l'invitent à se distancier de l'événement documenté, en d'autres termes, visent à déconstruire l'effet de réel en même temps qu'ils le créent. La photographie révèle, selon Poloukhine, une carence d'être, vue qu'elle est comme un "reste", comme un fantôme de la personne, tandis que l'objet, lui, restitue aux révolutionnaires leur existence corporelle. Il décide de "taxer" les commissaires afin que chacun donne au musée une chapka, un pantalon, un encrier, bref, une "relique". Au fond, en récusant les techniques de monstration modernes auxquelles recourent d'autres musées, telles que la photographie, il semble incarner lui-même cet être archaïque dont parle Evreïnov, qui assure la persistance du passé dans le présent.

L'artefact était déjà présent dans la scénographie ancienne; de même, celle-ci faisait usage de figures de cire. "[...] dans les vitrines, se tenaient des silhouettes humaines aux visages de cire, vêtues de diverses tenues. À d'autres endroits, on voyait des chars antiques, des objets de la vie des tsars et des ustensiles paysans anciens. Contre les murs se trouvaient des vitrines avec des tabatières brodées de diamants et, dans les coins, de hauts vases de marbre et de jaspe" (ROMANOV, 2013a: 16).

Mais ces artefacts juxtaposés, qu'aucun sens ne lie plus entre eux, ressemblent quelque peu aux objets dérisoires du musée de Nabokov, où l'on voit

15 Romanov n'idéalise guère la révolution et les années vingt qui étaient loin d'être le règne d'une pluralité et d'une créativité sans limite. Cependant, sur ce chapitre, sa voix rejoint le cœur des écrivains "compagnons de route" qui ont décrit cette "pétrification" de la révolution, notamment Boris Pilniak (dans *Le Conte de la lune non éteinte*, par exemple) et Platonov.

des “minéraux émérites reposant dans des cercueils de carton poussiéreux” ou bien, “un jeu de trois outils rouillés, réunis par un nœud de crêpe: pioche, marteau, pelle. Pour excaver le passé, pensai-je distraitement”; ou encore, un ver conservé dans de l’alcool et surtout, des “grands ducs” empaillés qui évoquent l’empire russe défunt (NABOKOV, 2010).

Les musées de la terreur: enterrement ou résurrection?

Romanov écrit son roman en 1930, sept ans avant le déclenchement de la Grande Terreur. La logique de l’élagage, selon laquelle les hommes nouveaux poussent dehors les ci-devant avant d’être eux-mêmes éliminés par des hommes encore plus nouveaux, est déjà en place. Le musée n’est pas seulement un lieu de conservation du passé, il est également un lieu de construction d’un corps social homogène obtenu en divisant le monde en “nous” et “eux” : le nous, exclusif, étant toujours susceptible de muter et le “eux”, de s’enrichir de nouveaux éléments indésirables. L’éviction de Poloukhine par de jeunes komsomols durs, cyniques et ambitieux montre la logique de la terreur en marche.

Quelques décennies plus tard, se tournant non plus vers le présent ou le futur mais vers un passé récent, Varlam Chalamov, rescapé des camps de la Kolyma où il a passé dix-sept ans, retrace le sort d’une autre tentative d’imagerie prolétarienne, dont il a rencontré l’initiateur au camp de la Vichéra, lors de sa première détention (de 1929 à 1932). Il s’agit cette fois d’un homme de théâtre, créateur d’une troupe de propagande qui, selon Chalamov, était “la seule forme d’art nouveau créée par des hommes nouveaux” (CHALAMOV, 2008: 78): la Blouse bleue, dont les spectacles purent inspirer Berthold Brecht. La blouse, attribut du travailleur, était “l’uniforme” des acteurs de la troupe dont l’art était basé en grande partie sur l’improvisation, comme le voulait le théâtre révolutionnaire: “Il innovait tous les jours, raconte Chalamov. Les premiers collectifs avaient pris la chose très au sérieux, avec dévotion même. En revêtant la blouse bleue, chacun se métamorphosait, donnait le meilleur de lui-même” (p. 78). Cette “dévotion” n’est pas sans rappeler celle de Poloukhine au service du musée de la révolution. Et la nouvelle expérience théâtrale subit d’une certaine façon le même sort que ce musée: elle cesse d’être “révolutionnaire”, se fige dans des formes convenues. Initiée comme une expérience de création collective, elle finira par perdre son caractère innovant et démocratique/égalitaire. Ainsi, au début, dans l’almanach du même nom qui accompagne le travail de la troupe, “aucun des sketches, aucune composition lyrique, aucun feuilleton n’était signé: le travail des Blouses bleues était considéré comme un travail collectif; un Maïakovski y voisinait avec n’importe quel Ivanov ou Sidorov et on ne pouvait reconnaître le lion qu’à sa griffe” (2008: 79). Cette dimension collective, marque à la fois de la culture révolutionnaire et de l’expérimentation avant-gardiste, est donc vouée à se perdre: “On se mit à imprimer les textes avec le nom de l’auteur, et seuls les fervents des Blouses bleues signaient encore leurs ouvrages de simples initiales” (2008: 79).

La troupe est démantelée en même temps que les derniers îlots de la culture prolétarienne, à la fin des années vingt, et son créateur loujanine, accusé d’avoir voulu franchir la frontière, se retrouve à la Vichéra, au nord de l’Oural, “les lunettes brisées, les paumes des mains encore toutes crevassées, le corps tanné et sale, les pantalons déchirés et vêtu des loques que les truands avaient bien voulu lui laisser après l’avoir complètement déshabillé dans le convoi...” (CHALAMOV, 2008: 80).

Avec la disparition du mouvement des Blouses bleues, s'éteignent progressivement "les chroniques vivantes, les groupes de propagande, l'animation culturelle, les troupes d'amateurs..." (ibid), tout ce qui caractérisait la création théâtrale "révolutionnaire". Le théâtre retrouve de nouvelles formes académiques, dûment encadré par l'État. La révolution migre vers le musée, où l'on peut en voir des vestiges:

Les Blouses bleues incarnaient l'art d'une génération, la nôtre. [...] Aujourd'hui, la blouse bleue et son insigne émaillé sont conservés sous verre au musée de la Maison de la culture. Vieilli, loujanine s'y rend parfois. C'est un homme détruit par le camp. Il ne s'est jamais remis de la catastrophe. Comment aurait-il pu? Ensuite, il y eut l'année trente-sept¹⁶, et il y eut la guerre (CHALAMOV, 2008: 81).

L'artefact, dans ce musée, n'est pas un objet "vivant", magique, comme ceux dont rêvait Poloukhine. C'est un objet mort et sa mise sous vitrine apparaît comme un enterrement. Le musée ne dit rien de ce qui s'est passé dans les camps, tout comme les musées ethnographiques qui se sont créés sur les anciens lieux de détention dans les années 1960, comme le musée de Vorkouta, territoire du nord qui abrita un vaste ensemble de camps. En 1965, Lioudmila Chourmaïeva, directrice de ce nouveau musée, sollicite Iakov Grodzenski, un ancien détenu, afin qu'il lui transmette des documents et des "objets du quotidien" de l'époque d'avant-guerre. L'époque d'avant-guerre est ici un euphémisme pour désigner l'époque des répressions. Grodzenski répond à l'appel, tout en comprenant parfaitement que ces objets seront présentés de manière à ne pas dire la vérité sur les camps, que le musée montrera une histoire falsifiée. Croit-il que ces objets rayonneront et parleront d'eux-mêmes? Pour lui aussi, l'enjeu de la mémoire du Goulag est la "résurrection" du passé, car seuls les morts pourraient raconter ce qui a réellement eu lieu.

Si on ressuscitait tous ceux qui sont ensevelis sous les maisons, les grues, les centres culturels, les usines, les institutions, les stades, les palais, la toundra se mettrait à onduler, les gémissements recouvriraient et les larmes noieraient tout ce qui s'épanouit et prospère aujourd'hui¹⁷ (CHALAMOV, 2013: 331).

Quelques années plus tard, dans son récit "Le gant", jamais publié en Union soviétique et circulant uniquement dans le samizdat, Chalamov donne à voir son musée à lui.

Quelque part dans la glace reposent mes gants de chevalier qui, pendant trente-six ans, ont enserré mes doigts plus étroitement que le cuir mégissé, que la peau de chamois d'Else Koch. Les gants vivent dans un musée de glace, témoignage, document, échantillon du réalisme fantastique de mon existence d'alors: tels des tritons ou des coelacanthés, ils attendent de redevenir des poissons vivants (CHALAMOV, 2013: 331-332).

A la différence de Romanov, Chalamov ne décrit pas un musée, il "crée" son propre musée avec son corps. Ce musée imaginaire privilégie également l'artefact, mais il s'agit d'un artefact de type nouveau, à l'image de la "nouvelle prose", nom que Chalamov donne à son projet littéraire: son objectif est de décrire un état humain inédit, celui de crevard, un être entre la vie et la mort,

16 L'année de la Grande Terreur, où Chalamov sera lui-même arrêté et envoyé à la Kolyma.

17 Lettre de Iakov Grodzenski à Varlam Chalamov du 6 avril 1965.

état que l'auteur a lui-même bien connu et dont il est revenu. Le gant en question est la peau de sa main tombée sous la forme d'un gant alors qu'il était atteint de pellagre, une maladie due à l'avitaminose qui sévit dans les camps: preuve et trace matérielle, corporelle de son expérience. Le gant témoigne de cette nouvelle catégorie existentielle, de cette créature qui ne semble plus tout à fait humaine mais qui ne s'est pas pour autant transformée en autre chose qu'un humain. Une créature intermédiaire entre l'homme et le cadavre. Mais le gant a disparu et cette preuve n'existe que dans et par le texte, qui devient ainsi lui-même un musée, érigé par la puissance de l'acte artistique lorsque toutes les traces ont disparu.

Je fais confiance aux constats écrits, étant moi-même un factographe, un chasseur de faits professionnel, mais que faire si ces constats n'existent pas? Pas de dossier pénitentiaire, pas d'archives ni de fiche médicale... Les documents de notre passé sont anéantis, les miradors abattus, les baraques rasées de la surface de la terre, le fil de fer barbelé rouillé a été enroulé et transporté ailleurs. Sur les décombres de la Serpentine fleurit l'épilobe, fleur des incendies et de l'oubli, ennemie des archives et de la mémoire humaine (CHALAMOV, 2003: 1246).

Chalamov se trompe en partie. Certes, les traces matérielles des camps ont en grande partie disparu, la plupart du temps effacés non par la volonté des hommes, mais par l'action de la nature à laquelle elles ont été abandonnées. Certes, les archives locales ont été partiellement détruites. Mais dans les années 1990, lorsque les archives s'ouvrent aux chercheurs, ces derniers y trouvent un immense massif de documents qu'ils n'ont pas encore fini d'explorer aujourd'hui (WERTH, 2009). La question n'est probablement pas là. L'idée de l'effacement des traces engendre chez le survivant un doute sur sa propre existence. Car l'expérience de la violence extrême, si elle est destructrice pour le corps et pour l'âme, constitue désormais son "identité" paradoxale, et la disparition des objets de la terreur ébranle le rescapé jusque dans sa conscience de soi.

Avons-nous jamais été?

Je réponds oui. Avec toute l'éloquence d'un procès-verbal, toute la responsabilité et la rigueur d'un document (CHALAMOV, 2003: 1246)¹⁸.

Le narrateur parle ici de lui-même au passé, dans la mesure où il s'inclut dans le "nous" des morts (précisément, les "eux" de la scénographie muséale décrite par Romanov, ceux destinés à être éliminés et qui l'ont effectivement été). Le musée chalamovien ne vise donc pas tant à "réparer" les vivants qu'à protéger les morts qui, selon la formule de Walter Benjamin, sont en danger. Ces morts sont omniprésents dans les glaces de la Kolyma, comme en témoigne un épisode relaté dans le récit "Prêt-bail".

Le bulldozer avait fait un tas de tous ces corps raidis par le froid, de ces milliers de corps, de cadavres semblables à des squelettes. Tout s'était conservé; les doigts tordus des mains, les doigts de pieds purulents, les moignons des membres gelés, la peau sèche grattée jusqu'au sang et l'éclat affamé des yeux". La fosse commune attend la trompette de l'archange. "Ces corps glissèrent sur le flanc de la montagne, peut-être prêts à ressusciter (CHALAMOV, 2003: 514).

Le permafrost conserve les cadavres, il se révèle être le plus scrupuleux des musées (ainsi que le sous-sol de la Vorkouta, mentionné par Grodzenski). Et, comme répondant à l'appel d'un directeur de musée désireux de rassembler

¹⁸ Cette note a été supprimée en raison de l'évaluation en double aveugle.

Visões e usos do museu entre alguns autores russos:
da Revolução ao Gulag

des “reliques” du Goulag, Chalamov confie à ce musée de glace non pas une chapka, ni un encrier, mais un morceau mort de son corps ou, pourrait-on dire, un morceau de son corps mort, le corps de la détention, en attente, lui aussi, d’une résurrection par l’écriture.

Bien sûr, dans un tel musée de la violence de masse, le rôle de l’objet n’est pas seulement d’évoquer et de reconstruire le passé: l’objet est également une pièce à conviction pour un jugement qui n’aura jamais lieu. Dans “Ma vie, quelques-unes de mes vies”, Chalamov écrit: “La représentation littéraire des événements, c’est un jugement que l’écrivain prononce sur le monde qui l’entoure. L’écrivain est tout-puissant: les morts sortent de leurs tombeaux et vivent” (CHALAMOV, 2013: 307).

Le jugement de l’écrivain, c’est le Jugement dernier. Les cadavres de la Kolyma attendent le jugement dans le permafrost. Le musée créé par Chalamov atteste à la fois de l’authenticité des événements vécus et de la toute-puissance de l’écrivain, à même de ressusciter les morts par les mots.

Entre la perte (du corps, de la culture, de la vie) et le trop-plein (l’inventaire potentiellement infini des objets perdus reflétant la diversité du monde détruit), les quelques musées évoqués ici, créés par des écrivains dans leurs textes sur fond de violences d’État, peuvent être vus comme des tropes pour dire la disparition. Les “échantillons” qu’ils mettent en scène sont autant de traces matérielles, de prélèvements pourrait-on dire sur un réel inédit (la violence de la révolution, puis des répressions) qui s’impose et impose des procédés d’écriture nouveaux: en l’occurrence, ni représentation mimétique, ni constructions non-référentielles. Le musée, topos littéraire universel, prend ainsi un sens particulier dans la littérature russe du 20^e siècle: lieu à la fois de sauvegarde et de déréalisation, il est une image polysémique et polymorphe à même de rendre métaphoriquement la destruction de la culture russe d’avant la révolution, puis de celle des premières années révolutionnaires, doublée par la destruction de leurs acteurs et l’effacement de la mémoire des victimes. Partant, il peut être vu également comme un espace d’expérimentation où la littérature questionne à nouveaux frais son rapport au monde et ses propres limites qu’elle tend toujours à transgresser.

Bibliographie

ASQUITH, Wendy. “Dark tourism”: the emergence of a field. *Mémoires-en-Jeu*, n.º3, mai 2017, p. 43-54.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire* [1939]. Édition électronique, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf, p. 91-92. Consulté le 18 septembre 2020.

BITOV, Andreï. *La Maison Pouchkine*. Traduit du russe par Philippe Mennecier. Paris: Albin Michel, 1989 [1987].

CHALAMOV, Varlam. “Le gant”, *Récits de la Kolyma*. Traduit du russe par Sophie Benech, Catherine Fournier, Luba Jurgenson. Lagrasse: Verdier, 2003.

CHALAMOV, Varlam. *Les Années vingt*. Traduit du russe par Christiane Loré. Lagrasse: Verdier poche, 2008 [1997].

- CHALAMOV, Varlam. *Sobranie sočinenij, [Œuvres]*. Moscou: Terra-Terra, 2013, t. 6.
- CHICHKINE, Mikhaïl. *Le Cheveu de Vénus*. Traduit du russe par Laure Troubezkoï. Paris: Fayard, 2007 [2005].
- DOMBROVSKI, Iouri. *Le Conservateur d'antiquités*. Traduit du russe par Jean Cathala. Paris: Albin Michel, 1998 [1964].
- EVREINOV, Nikolaï. *Otkrovenie iskusstva*. Édition établie par Claudia Pieralli. Saint-Pétersbourg: Mir, 2012.
- FIODOROV, Nikolaï. *Filosofija obščego dela* [Philosophie de l'œuvre commune]. Lausanne: l'Âge d'Homme, 1985, t. 2.
- FIODOROV, Nikolaï. "Tragičeskoe i vakičeskoe u Šopenhauera i Ničše" [Le tragique et le bachique chez Schopenhauer et Nietzsche]. Lausanne: l'Âge d'Homme, 1985, t. 2.
- KEMPF, Lucie. La prise du Palais d'Hiver, vue par Nikolaï Evreinov (1920). In: MAIER-SCHAEFFER, Francine; PAGE, Christiane; VAISSIÉ, Cécile (Dir.), *La Révolution mise en scène*. Rennes: PUR, 2012, p. 137-146.
- NABOKOV, Vladimir. La visite au musée. In: *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard/Quarto, 2010.
- POULOT, Dominique. La morale du musée. *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 23-30.
- ROMANOV, Panteleïmon. *Camarade Kisliakov*. Traduit du russe par Luba Jurgenson. Genève: Héros-Limite, 2013a.
- ROMANOV, Panteleïmon. *Le Droit de vivre ou le problème des sans-parti*. Traduit du russe par Luba Jurgenson. Lausanne: Héros-limite, 2013b.
- TOPOROV, Vladimir. *Apologie de Pluchkine, de la dimension humaine des choses*. Traduit du russe par Luba Jurgenson. Lagrasse: Verdier poche, 2009.
- VAGUINOV, Konstantin. *Le Chant du bouc*. Traduit du russe par André Markowicz. Arles: Actes Sud, 1993.
- VAGUINOV, Konstantin. *Les Travaux et les jours de Svistonov*. Traduit du russe par André Cabaret. Belval: Circé, 1998.
- WERTH, Nicolas. "Le Goulag au prisme des archives". In: ANSTETT, Elisabeth; JURGENSON, Luba (Dir.). *Le Goulag en héritage*. Paris: Petra, 2009, p. 19-44.

Recebido em 02 de setembro de 2020
Aprovado em 19 de novembro de 2020