De l'originel à l'original : la création défigurée dans les *Nouvelles de Pétersbourg* de N.V. Gogol'

Julie Bouvard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/304>
DOI : 10.4000/edl.304
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2009
Pagination : 23-38
ISBN : 978-2-940331-21-5
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Julie Bouvard, « De l'originel à l'original : la création défigurée dans les *Nouvelles de Pétersbourg* de N.V. Gogol' », *Études de lettres* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/304> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.304>

DE L'ORIGINEL À L'ORIGINAL :
LA CRÉATION DÉFIGURÉE DANS LES *NOUVELLES DE*
PÉTERSBOURG DE N.V. GOGOL'

L'une des constantes de l'œuvre de N.V. Gogol' est le conflit entre l'homme de foi et l'artiste : si le premier, convaincu que la contemplation du sublime peut libérer l'homme du désir et l'élever jusqu'à la vérité divine, prêche une vision théurgique de l'art, le second, par son œuvre, ne fait que contredire cette aspiration, révélant avec une force particulière la nature profondément désirante de l'homme, laquelle en fait précisément un sujet vivant, et non un support à la projection fantasmatique d'un idéal. De ce conflit découle une problématique fondamentale : la différence entre le visible et le visuel, illustrée par les différentes figures de peintres qui peuplent les *Nouvelles de Pétersbourg*.

On ne l'a que trop répété, la question de Dieu, plus exactement de son absence, se pose comme fondamentale dans la vie et l'œuvre de Nikolaj Vasil'evič Gogol'. La façon dont elle s'énonce, cependant, la lie consubstantiellement à une autre, celle de l'art et de la création. L'engouement de Gogol' pour la peinture est notoire : son amour pour la Renaissance italienne, ses essais sur le sens et les implications de l'art pictural, ainsi que de nombreux passages de sa correspondance en témoignent. Sa conception de la peinture en tant que moyen premier de représenter le monde fait partie intégrante de son écriture. « Quelle est la cause de l'art » pourrait en être le résumé, « cause » signifiant alors à la fois « but » et « origine ». Les deux, cependant, n'entrent-ils pas en contradiction ? Si, par l'art, l'homme entend servir son Créateur, n'est-il pas cependant assujetti à la Création première ? Quelles sont alors pour lui les possibilités de créer lui-même ? Derrière ces interrogations en vibre une autre, lancinante : la créature faite à l'image de Dieu et à Sa ressemblance ne

serait-elle pas fictive? Etre et créer s'unissent ainsi au fond d'une même impasse, que met en évidence le tissu sémantique des *Nouvelles de Pétersbourg* [*Peterburgskie povesti*].

1. L'icône détournée ou les impasses de la vision théurgique de l'art

Commencé en 1834 et achevé en 1842, le *Portrait* [*Portret*], à première vue, ne se départit en rien des règles du fantastique, tel que l'affectionne le romantisme tardif: le héros, Tchartkov, jeune peintre talentueux mais pauvre et avide de reconnaissance, fait l'acquisition d'un inquiétant portrait, dont les yeux sont doués d'une vie telle, qu'ils paraissent « avoir été arrachés à un être humain »¹; un phénomène extraordinaire se produit au milieu de la nuit: le sujet du tableau, un repoussant vieillard, s'extraît du cadre sous les yeux ébahis de son propriétaire et lui remet un rouleau de pièces d'or. Songe? Hallucination? L'argent que le jeune homme découvre au matin témoigne de la véracité de l'événement. S'ensuit une fulgurante notoriété: Tchartkov devient un portraitiste reconnu, dont la nombreuse et riche clientèle lui apporte la fortune. Lors d'une exposition, le peintre découvre le chef-d'œuvre d'un jeune prodige, ce qui donne lieu à une terrible révélation: celle de la perte de son talent. Fou de douleur, Tchartkov sombre dans une folie destructrice.

D'un point de vue narratif, nous n'avons là rien que de très classique, avec une tentation diabolique très classique également: la soif d'argent et de gloire qui mène à l'assèchement, puis la perte de l'être. Toutefois, les réflexions qui agitent Tchartkov lors de sa contemplation du portrait qu'il vient d'acquérir et dont le « visage convulsé »² paraît sortir de la toile, indiquent que la problématique se situe ailleurs:

« Qu'est-ce à dire? » se demandait[-t-il] involontairement. *J'ai pourtant devant moi la nature*, la nature vivante. Son *imitation servile* est-elle donc un crime, résonne-t-elle comme un cri discordant? Ou peut-être, si l'on se montre indifférent, insensible envers son sujet, le rend-on nécessairement dans *sa seule et odieuse réalité*, sans que l'illumine la clarté de cette pensée impossible à saisir mais qui n'en est pas moins latente au fond de tout; et il apparaît alors sous cet aspect

1. N. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 104.

qui se présente à quiconque, avide de comprendre la beauté d'un être humain, s'arme du bistouri pour le disséquer et ne découvre qu'un spectacle hideux?³

Cette « discordance », ce trouble qui saisit le spectateur, révèle un écart, en son sens à la fois de détournement et de gouffre : l'écart qui distingue, tout en les réunissant, le Faux et le Vrai. Comme le souligne P. Evdokimov, l'histoire de Tcharkov est celle d'un « faussaire de son propre art. [...] Portraitiste à la mode, il embellit ses modèles, des ombres pâles que ses portraits corrigent et flattent ; il trahit ainsi la vérité et se voue à l'artifice »⁴. L'artifice, ici, n'est pas grossier, feuille de vigne d'un pinceau malhabile ; il est, au contraire, d'une diabolique habileté, qui, en arrêtant le regard, fige le spectateur dans une fascination mortifère. De même Tcharkov, en « arrangeant la nature », loin de révéler la vraie beauté de ses modèles, lui substitue un masque trompeur en les rendant tels qu'ils se voient ou désirent être vus :

« Meurtrier dès le commencement », le malin s'invente et se fait tel tout entier par mensonge. Mentir c'est supprimer le réel, anéantir le vrai, c'est substituer sa propre version, sa parodie à la vérité de Dieu, c'est vampiriser la création de Dieu, la dévorer, c'est plaquer la mort sur le vivant et c'est enfin, en transformant le sujet en objet, le *dédouler* par le *dédoublement*⁵.

Soit. Selon, du moins, une vision théurgique de l'art, laquelle a obsédé Gogol' toute sa vie. Ainsi, dans une lettre à V.A. Žukovskij, il affirme :

L'art nous réconcilie avec la vie. L'art, c'est l'introduction de l'ordre et de l'harmonie dans l'âme, et non du trouble et du désordre... Si l'artiste n'accomplit pas le miracle de transformer l'âme du spectateur en amour et pardon, son art n'est qu'une passion passagère⁶.

Ordre et harmonie opposés au trouble et au désordre : l'âme humaine, unique destinataire du message véhiculé par l'œuvre d'art, en est également l'enjeu. La Beauté, la « vraie », « réconcilie avec la vie », en ce sens

3. *Ibid.*, p. 105 sq. ; nous soulignons.

4. P. Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky*, p. 55.

5. *Ibid.*, p. 47.

6. *Ibid.*, p. 53 (lettre du 10 janvier 1848).

qu'elle purifie l'âme du trouble dans lequel le Tentateur a pu la conduire et remet son détenteur dans le droit – entendons le « bon » – chemin, celui de la vérité, la seule, celle de Dieu. L'enjeu de l'artiste serait donc de restituer ladite vérité :

De *tout* objet, son regard extrait une vérité perçue sensiblement, et qui est toujours belle en tant que vérité. Il représente le sensible et le recrée en même temps sous un nouvel aspect en déchiffrant son logos, en lisant son nom⁷.

L'enjeu est par conséquent de créer une production qui, à l'opposé de la reproduction, de « l'imitation servile », fait voir dans la « tunique de peau »⁸ le Verbe qui s'y incarne. A l'écart entre le Faux et le Vrai s'ajoute alors un autre, capital : celui entre visible et visuel⁹. Car qu'est-ce qu'« extraire une vérité sensible » ? C'est dépasser le visible pour rendre, par le visuel, l'âme des choses, leur vérité. En opposition à l'horreur métaphysique qui s'empare de Tcharkov devant le portrait maudit, le chef-d'œuvre du jeune prodige, son heureux rival, fait naître le sentiment du sublime en son spectateur :

L'œuvre du peintre s'offrait [avec] *l'adorable pureté d'une fiancée*. Innocente et divine comme le génie, elle planait au-dessus de tout. [...] Toutes les qualités semblaient réunies ici : si la noblesse hautaine des poses révélait l'étude approfondie de Raphaël et la perfection du pinceau, celle du Corrège, la puissance créatrice appartenait en propre à l'artiste et dominait le reste. Il avait approfondi le moindre détail, pénétré le sens secret, la norme et la règle de toutes choses, saisi partout l'harmonieuse fluidité de lignes qu'offre la nature et que seul percevait l'œil du peintre créateur, alors que le copiste la traduit en contours anguleux. On devinait que l'artiste avait tout d'abord enfermé en son âme ce qu'il tirait du monde ambiant, pour le faire ensuite jaillir de cette source intérieure en un seul chant harmonieux et solennel. [...] Tous les yeux étaient gros de larmes. Les goûts les plus divers aussi bien que les écarts les plus insolents du goût semblaient s'unir pour adresser un hymne muet à cet ouvrage divin¹⁰.

7. *Ibid.*, p. 52.

8. Expression utilisée, entre autres, par Grégoire de Nysse (*La Création de l'homme*), cité par A. Besançon, *L'image interdite*, p. 184.

9. Cf. à ce sujet G. Didi-Huberman, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*.

10. N. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, p. 133 sq. ; nous soulignons.

La différence entre le visible et le visuel est ici pleinement illustrée : qu'apprend-on sur le contenu de l'œuvre ? Rien. Nous en ignorons le sujet, la composition, le coloris, aucune information ne nous est livrée dans cette pourtant relativement longue description, excepté deux comparaisons avec Raphaël et le Corrège qui demeurent, du point de vue représentatif, parfaitement nulles. L'accent est porté sur le ressenti du peintre au moment où il a peint, qui rejoint celui des spectateurs au moment où ils regardent son tableau, artiste et spectateurs se retrouvant unis en une même *communion*, véritable état de grâce, lequel, abolissant les notions de temps et d'espace, fait toucher à la beauté et à la vérité universelles, au même titre que la révélation mystique. D'ailleurs, ce double sens du terme « contemplation » s'impose dès le début de la description, dans la comparaison établie entre l'œuvre et la « fiancée », laquelle, instantanément, évoque l'image de la Nouvelle Jérusalem.

D'un côté, nous avons donc la matérialité diabolique, fascinante par son excès de vie, et, de l'autre côté, le sublime abstrait de la révélation divine :

Le contraste voulu entre le *Portrait* et l'*Ikône* est fortement souligné car le sens du récit y est caché. [...] L'antéchrist matérialisé et le Verbe incarné s'affrontent, le moment apocalyptique est bien marqué¹¹.

La balance finira cependant par pencher et ce, de manière tout à fait inattendue :

Sans achever sa phrase, le peintre se tourna vers le fatal portrait ; ses auditeurs l'imitèrent. Quelle ne fut pas leur surprise quand ils s'aperçurent qu'il avait disparu ! Un murmure étouffé passa à travers la foule, puis on entendit clairement ce mot : « Volé ! ». Tandis que l'attention unanime était suspendue aux lèvres du narrateur, quelqu'un avait sans doute réussi à le dérober. Les assistants demeurèrent un bon moment stupides, hébétés, ne sachant trop s'ils avaient réellement vu ces yeux extraordinaires ou si leurs propres yeux, lassés par la contemplation de tant de vieux tableaux, avaient été le jouet d'une vaine illusion¹².

Du fait précisément de son abstraction représentative, le chef-d'œuvre génial, élévateur des âmes et chant universel à la gloire divine, n'éveille

11. P. Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky*, p. 49.

12. N. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, p. 163.

aucun désir. Le Verbe incarné semble ici cruellement manquer de chair. C'est cette dernière qui l'emportera, au sens propre comme au figuré : le tableau diabolique, tant désiré qu'il n'existe guère d'obstacles infranchissables à sa possession, ira de mains en mains, d'époques en époques, aussi vivant, fascinant et redoutable que le désir lui-même. L'égale puissance du bien et du mal qui constitue « le moment apocalyptique » dont l'homme est le terrain constant et privilégié, n'a nul besoin de support métaphorique : elle est déjà là, contenue et manifeste dans la nature double de la Beauté, plus exactement, pour reprendre l'expression de F.M. Dostoïevskij, dans l'« énigme » que la Beauté représente :

Cinq siècles et demi après que Praxitèle eut sculpté l'*Aphrodite de Cnide*, Clément d'Alexandrie s'inquiétait encore des effets ravageurs de sa stupéfiante beauté, racontant, après bien d'autres, comment un homme, épris de l'image, était allé jusqu'à « avoir commerce avec la pierre » [...]. L'image est un appât, concluait-il, elle rend les hommes *érôtikoï*, elle les plonge dans l'abîme. L'image est un appât, un leurre, un piège donc – assertion classique. Elle émeut le vivant avec du mort. Elle exacerbe les facultés sensibles, alors même qu'elle n'est faite que de matières inertes, insensibles : des *anaïsthèta*, ainsi que Clément d'Alexandrie s'obstinait à l'argumenter, n'arrivant qu'à rendre plus flagrants le paradoxe et la souveraineté de l'image en tant que support du désir¹³.

On en trouve une pleine illustration dans le destin de Piskariïov, le héros malheureux de la *Perspective Nevski* [*Nevskij prospekt*], autre figure de peintre, également maudite, des *Nouvelles de Pétersbourg*. Celui-ci pêche à l'inverse de l'adorateur de l'*Aphrodite de Cnide*, projetant sur le vivant la perfection figée de l'œuvre d'art :

Halte!, s'écria à ce moment le lieutenant Pirogov en saisissant le bras d'un jeune homme en habit et pèlerine qui marchait à son côté. Tu as vu?

– J'ai vu, merveilleuse, absolument la Bianca du Pérugin.

– Mais de qui parles-tu?

– D'elle, de cette brune. Oh, ces yeux, Seigneur, ces yeux! Et tout son port et sa ligne, et l'ovale du visage... des merveilles!

13. G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 97.

– Je te parle, moi, de la blonde qui est passée après elle, dans l'autre direction ¹⁴.

Celle qui s'avèrera par la suite une cynique prostituée devient, en un regard, la *Bianca*, c'est-à-dire la figure du Beau et du Bon faite femme. L'accent est porté uniquement sur le sensible : les yeux, le port, la ligne, l'ovale du visage, lesquels dissimulent une nature moralement dégradée dont la révélation sera insupportable à l'esthète humaniste qu'est Piskariov. Un esthète humaniste tenu, au demeurant, en piètre estime. Il y a, en effet, dans le traitement que Gogol' inflige à son personnage, une férocité qui est loin d'être anodine. Son nom même, formé sur *pisk* 'piaillage', induit une idée de faiblesse et d'impuissance, caractéristique, d'ailleurs, de son talent. Comme prisonnier du cadre dans lequel il vit, Piskariov, à l'instar de ses congénères, les peintres pétersbourgeois, empreint ses œuvres d'« un coloris grisâtre et trouble, cachet indélébile du Nord » ¹⁵. Son suicide, conséquence logique de sa perpétuelle fuite devant le réel, n'a rien d'une tragédie : semblable à son existence, sa mort n'est qu'un piaillage, un fugace soubresaut qui se perd dans l'anonymat et l'oubli. Si Tchartkov est un faussaire, Piskariov est un « faussé » : lui qui n'était capable que de rendre l'apparence des choses sera perdu par l'apparence en question, puni par là où il a péché. « Tromper » et « être trompé » marquent ainsi les deux moments d'un identique fourvoisement et se réunissent en une unique faute, dont le châtiment sera terrible.

L'homme, éternel désirant et donc éternel tenté, est attaché à son fantasme, il ne le cèdera pour rien au monde, même au péril de sa vie. La mise en garde obsessionnelle de Gogol' contre la tromperie des apparences recèle sa propre contradiction : l'homme est-il réellement dupe de ses yeux ? Ne serait-il pas plutôt complice ? Un conflit insoluble divise l'homme de foi et l'artiste : ce que le premier cherche absolument à atteindre se contredit dans l'œuvre du second. Tous les héros gogoliens meurent de désir, d'un désir toujours et à jamais insatisfait : la furieuse envie qui pousse Tchartkov à détruire « ce que l'art produisait de plus achevé » ¹⁶, la pulsion qui éveille soudain Bachmatchkine dans

14. N. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, p. 51 sq.

15. *Ibid.*, p. 54.

16. *Ibid.*, p. 137.

le *Manteau* [*Šinel'*], le mystère qui anime le nez de Kovaliov, ne sont que les diverses manifestations d'un désir qui, lui, reste identique : celui d'être, et d'être pleinement, c'est-à-dire de s'affirmer hors du regard qui fixe leur existence. A ce titre, l'épisode tragico-grotesque de la demande en mariage que Piskariov fait à la prostituée est extrêmement significatif :

« C'est vrai, je suis pauvre, dit Piskariov en conclusion de sa longue et édifiante exhortation, mais nous travaillerons ; nous nous efforcerons à l'envi d'améliorer notre existence. Il n'est rien de meilleur que de n'être redevable de tout qu'à soi-même. Je travaillerai à mes tableaux, tu seras près de moi mon inspiratrice, tu feras de la couture ou quelque autre ouvrage de tes mains, et rien ne nous manquera. »¹⁷

Piskariov s'enivre d'images d'Epinal autant, si ce n'est plus, que les clients vaniteux de Tcharkov. S'il est trompé, ce n'est donc pas par une perfidie extérieure, mais par son refus obstiné de voir, refus motivé par le désir de projeter sur le visible l'idéal narcissique de son propre fantasme. Dans son exhortation à juste titre qualifiée d'« édifiante », le « toi et moi » se dissout dans le « nous » commun, dont l'osmose fantasmée ne laisse aucune place à l'altérité : le « beau » n'est « bon » que dans la mesure où il constitue un miroir satisfaisant du « moi ». En une phrase, toutefois, la fausse promesse de Piskariov anéantira la fausse promesse qu'il a ainsi soutirée au visible : « Je ne suis pas blanchisseuse, ni couturière, pour me mettre à travailler »¹⁸. Le « je » se désolidarise du « nous » et affirme son existence en soulignant ce qu'il n'est pas, ce qu'il ne veut pas être et ce qu'on ne l'obligera pas à devenir. A la question esthétique et rationnelle du Bien et du Mal se superpose donc une autre, essentielle : celle de « l'être-pour-soi », dont le conflit et les multiples tentatives de résolution se situent bien au-dehors de toute considération théologique.

Dans cette perspective, la figure de Poprichtchine, le seul héros des *Nouvelles* à dire « je » dans un journal qui n'est autre que celui d'un fou, est remarquable. L'emploi de Poprichtchine est de tailler des plumes, instruments de l'écriture, c'est-à-dire de ce qui fixe les faits et la pensée, de ce qui forme la référence. Dire « je », c'est se penser. Dans la tradition philosophique occidentale, se penser est à la fois la cause et la conséquence de penser, dans la mesure où l'on se pense toujours vis-à-vis de

17. *Ibid.*, p. 73 sq.

18. *Ibid.*, p. 74.

l'Autre, l'Autre pris comme référence suprême – à la fois origine et fin, immédiatement présente et insaisissable, préconçue et toujours à découvrir. Au fil des pages du *Journal d'un fou* [*Zapiski sumassédšego*], l'altérité se dissout dans l'aliénation, qui se manifeste par une « aliénance » à soi : les repères extérieurs vont être remplacés par des repères propres, pensés par le sujet. En témoignent les indications chronologiques de plus en plus farfelues de son journal : « An 2000. 43^e jour d'avril », « 86^e jour de Martobre. Entre le jour et la nuit », « Pas de date, ce jour-là était sans date », « Madrid, 30 février »¹⁹, etc. Le sujet n'est, que dans la mesure où disparaît toute interférence, c'est-à-dire toute référence.

La question qui se pose alors est qu'est-ce que la vérité ? Car à celle, apostolique, du miracle à venir, s'oppose, en s'imposant, une autre, celle de « l'horreur des yeux crevés »²⁰ : non pas le *logos*, mais le *pathos* d'un monde où le visible ordonné des choses n'est qu'une surface trompeuse derrière laquelle, immédiatement présente, bat « la pulsion dionysiaque de joie et de souffrance égales qui se fait jour, dans les formes mêmes qui prétendent la nier »²¹.

2. Le Texte comme libération de la Création originelle

Bachmatchkine est copiste. Son emploi lui procure un immense plaisir qu'il est aisé d'associer à celui de créer ; il voit dans ses copies « un monde multiple et plaisant »²², alors que certaines lettres, qu'il chérît particulièrement, se reflètent sur sa physionomie :

Quand il venait à les rencontrer, il n'était plus lui-même : et de rire tout bas, et de faire des clins d'œil, et de s'aider des lèvres, de sorte qu'on pouvait, semblait-il, lire sur sa figure la moindre lettre que traçait sa plume²³.

En les copiant, Bachmatchkine se fait à l'image des lettres et à leur ressemblance, de sorte que les « tracées » et le « traçant » se fondent, avec

19. *Ibid.*, p. 189 sq., 192 et 194.

20. J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, p. 22.

21. *Ibid.*, p. 32.

22. N. Gogol, *Le manteau*, p. 10. Nous préférons citer ici la traduction d'A. Coldefy-Faucard, qui nous paraît plus fidèle au texte original.

23. *Ibid.*

une extrême jouissance, en une figure unique, organiquement solidaire. Nous avons ici une inversion totale et, d'un certain point de vue, permisible, de l'énoncé biblique : Dans un monde sans Dieu, tout est permis, dira Ivan Karamazov. En effet. Par une sorte d'autonomie de l'anatomie, le nez de Kovaliov s'émancipe et décide de mener une existence propre, sans qu'aucune loi ni ordonnance supérieure ne puisse l'en empêcher. Tous les écarts sont abolis : entre le Faux et le Vrai, la copie et la création, l'objet et le sujet. « Le Verbe n'est pas le fondement de la parole, mais son défaut », constate F. Collin²⁴. Ce défaut, ce manque, et nous aimerions dire cet espace, sous-tend la problématique gogolienne, qui n'est autre que l'intuition – tant combattue par Gogol' lui-même – non pas d'une perfection, mais d'un incommensurable vide originel.

Le *Nez* [*Nos*] a ainsi pour trame une disparition et prend fin sur une résolution qui n'en est pas une ; les quêtes parallèles de Piskariov et de Pirogov aboutissent à un même néant ; les lignes du *Journal d'un fou* forment une suite fantasmagorique qui s'achève sur un retour fantasmé à la matrice originelle ; le *Portrait* contient une énigme qui ne se résout pas : les *Nouvelles de Pétersbourg*, unies « ontologiquement » les unes aux autres malgré les décennies qui les séparent, constituent une démystification d'un modèle originel fictif, dont l'harmonie repose sur une perfection supposée et écrasante. L'œuvre humaine, le Texte, serait une libération du Verbe, du moins une dénonciation de son joug :

La raison pour laquelle Milton écrivait dans la gêne lorsqu'il peignit Dieu et les anges, la raison pour laquelle il écrivit dans la liberté lorsqu'il peignait les démons et l'enfer, c'est qu'il était un vrai poète et du parti du diable, sans le savoir²⁵.

Sous cet éclairage, le combat entre le Bien et le Mal représente une dialectique qui se situe en dehors de la théologie : Dieu (le Maître), figé dans une abstraction représentative, domine par la primauté de Sa création ; le diable, à l'instar de l'Esclave hégélien, est perpétuel mouvement, polymorphe fécond, re-créateur d'une matérialité dans laquelle il est profondément ancré. Pour produire l'original, il défigure l'originel. De même, l'œuvre du poète désincarne le Verbe pour produire le Texte, dans l'extrême jouissance de la transgression. Il n'y a alors plus de parti d'aucune

24. F. Collin, *Maurice Blanchot ou la question de l'écriture*, p. 223.

25. W. Blake, cité par P. Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky*, p. 51.

sorte, anges et démons s'unissent et s'inter-changent dans un joyeux anéantissement de toutes les normes, expression d'une liberté absolue, laquelle s'accomplit bien en dehors des pôles conventionnels du bien et du mal.

La meilleure illustration en est, sans doute, la description monumentale de la Perspective Nevski qui inaugure le récit éponyme. La Perspective traverse de part en part les nouvelles pétersbourgeoises et son rappel incessant d'un récit à l'autre suggère qu'elle constitue, outre une métonymie de la ville, le fil d'Ariane du lecteur dans le labyrinthe sémantique que tissent les *Nouvelles*. Ainsi, « rien n'est plus beau que la Perspective Nevski, du moins à Saint-Pétersbourg ; elle est tout pour lui. Quelles métamorphoses s'y opèrent d'un lever de soleil à l'autre ! »²⁶. Au niveau descriptif pur, ces « métamorphoses » forment une suite de diverses défigurations qui, abolissant les repères préétablis, imposent leur visage. Respectant un découpage horaire extrêmement précis, des masses affluent à la Perspective et en refluent, divisées selon leur appartenance sociale le jour et selon leur sexe la nuit : mendiante résumée aux trous de leurs manteaux, enfants rigidifiés dans leur col de baptiste, des « milliers de sortes de chapeaux, de robes, d'écharpes chatoyantes, vaporeuses » qui font de leurs jolies propriétaires une nuée « étincelante », certes, néanmoins indistincte de « papillons ». Comme dans un filet, les corps défigurés sont pris dans ce vaste tissu animé d'un souffle propre, où une particularité physique est de valeur égale à celle d'un détail vestimentaire, où « des bottes souillées de plâtre »²⁷, et d'une souillure indélébile, contiennent l'individu entier. Le flot chatoyant de cette description aurait pu, semble-t-il, se déverser à l'infini, n'eût été le « Halte ! » du lieutenant Pirogov. Le récit de ses mésaventures et de celles de son acolyte, le peintre Piskariov, commence dès lors pour s'achever sur le suivant constat :

Tel, qui possède un remarquable cuisinier, a malheureusement la bouche si exiguë qu'il ne peut y introduire plus de deux petites bouchées, alors que l'autre, dont l'orifice buccal a la taille de l'arche de l'Etat-major général, doit, hélas ! se contenter de je ne sais quel menu

26. N. Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, p. 43.

27. *Ibid.*

allemand de pommes de terre. Comme le sort se joue étrangement de nous!²⁸

La métaphore gastronomique est récurrente chez Gogol' : le *Nez* commence par le supplice matinal d'Ivan Iakovlevitch, forcé par sa femme de choisir entre le petit pain et le café, Kovaliov et Pirogov se consolent de leur déboires respectifs dans une pâtisserie, la nouvelle vie d'Akaki Akakievitch est fêtée par un banquet aux mets savoureusement décrits, Tchertkov, après son premier succès, « se bourre de bonbons dans une confiserie »²⁹, tandis que la petite chienne Medji du *Journal d'un fou* disserte longuement sur ses sympathies et répugnances culinaires. Ici, le contraste entre une bouche trop « exigüe » et un « orifice buccal » démesuré n'est pas sans rappeler les deux catégories ordonnatrices de l'univers gogolien, établies au chapitre I des *Ames mortes* [*Mertvyje duši*], que sont les maigres et les gros. Or, si ces derniers se répartissent selon une nette, bien qu'illusoire, hiérarchie de valeurs, l'infiniment petit et l'infiniment grand de la *Perspective Nevski* s'égalisent en une identique frustration. Cependant, à ces deux bouches frustrées s'oppose une autre, celle, gloutonne et rassasiée, de la ville elle-même, laquelle, sur son artère principale, charrie ses proies, qui ne sont autres que ses habitants.

La description de la Perspective Nevski peut dès lors se transposer à un niveau symbolique : à partir de l'arrangement des éléments descriptifs, le texte produit une image globale, laquelle, bien que sous-entendue, devient déterminante pour la compréhension non seulement du seul récit, mais de la problématique gogolienne en général, telle qu'elle se file d'une œuvre à l'autre. L'image ainsi esquissée est celle d'un immense tube digestif, dont les différents moments d'activité obéissent au découpage horaire évoqué plus haut. De fait, les indigents du matin pétersbourgeois ne sont pas les seuls à crier famine : « alors, la Perspective est déserte »³⁰ ; personne, ou presque, à se mettre sous la dent. Mais de midi à trois heures, c'est un long et méthodique repas que s'offre la ville, en commençant par les hors-d'œuvres (les précepteurs et leurs pupilles), bientôt remplacés, « au moment béni de la journée, entre deux et trois

28. *Ibid.*, p. 90.

29. *Ibid.*, p. 117.

30. *Ibid.*, p. 43 et suivantes pour toutes les citations de ce paragraphe et du paragraphe suivant.

heures», par le plat de résistance que représente le flot continu des bourgeois respectables et de leurs femmes bien mises, sans oublier le dessert : « A trois heures, nouvelle métamorphose [...] : [la Perspective] se couvre tout entière de fonctionnaires en uniformes verts ».

Quatre heures sonnent et, derechef, « la Perspective est déserte ». Autant le matin, sa vacuité rappelait celle d'un ventre creux, autant maintenant, elle évoque le repos mérité d'un estomac plein. Le crépuscule vient compléter cette métaphore digestive : « alors, la Perspective Nevski reprend vie et recommence à s'animer ». Quelle est donc cette animation nocturne ? « Quelque chose qui échappe largement à la réflexion consciente. » Si l'on prend le texte à la lettre, la Perspective devient le lieu des vices que l'on cache le jour, par conséquent, le point de rencontre des tares de la société, que celle-ci soit « bonne » ou « mauvaise » ; si on la prend au second degré, cette reprise d'activité après un arrêt ponctuel rappelle fortement la phase défécatoire de l'organisme, une fois la digestion terminée. La manière dont le désir sexuel et la quête de sa satisfaction sont évoqués ici est, à cet égard, plus que suggestive : les hommes se pressent à un même point, tous âges et classes sociales confondus, constituant une masse aussi indistincte que la matière fécale, et ils sont « poussés » par un « but », exactement comme ladite matière est « poussée » par une force « échappant largement à la réflexion consciente ». L'énorme tube digestif que représente la Perspective Nevski réduit ainsi l'homme au stade de déjection, après lui avoir fait subir diverses « métamorphoses », qui ne sont autres que les différentes étapes du processus alimentaire.

Pareil « broyage » a un précédent historique. En effet, dans « Sade et le sadisme »³¹, la psychanalyste J. Chasseguet-Smirgel fait remarquer que le lieu privilégié de la scène sadienne est le lieu clos, de préférence souterrain, auquel on ne peut accéder qu'en effectuant une descente sous la terre :

Il s'agit d'un trajet à travers le tube digestif, trajet qui aboutit au rectum dans lequel la victime est enserrée par l'enceinte que forme l'anneau sphinctérien du bourreau qui la contient, l'immobilise et *la manipule à son gré*³².

31. J. Chasseguet-Smirgel, « Sade et le sadisme ».

32. *Ibid.*, p. 162 ; nous soulignons.

Il s'agit donc de faire d'un être à l'apparence différenciée par le sexe et l'âge un magma indifférencié, analogue à l'excrément :

C'est en effet ce qui me paraît être l'essence même, non seulement du sadisme, mais de la jouissance qu'entraîne la *transgression*. Il s'agit de tout réduire – êtres, idées, zones érogènes, parties du corps – toutes choses hautement différenciées – à des particules homogènes auxquelles aura été soustraite toute spécificité. [...] Le plaisir lié à la transgression est soutenu par le fantasme d'avoir réduit l'objet à l'excrément, d'avoir, en brisant les barrières qui séparent la mère du fils, la fille du père, le frère de la sœur, les zones érogènes les unes des autres et les molécules du corps entre elles, *détruit la réalité et de ce fait même en avoir créé une nouvelle, celle de l'univers anal où toutes les différences sont abolies*. Cela nous fait revenir à la différence fondamentale, celle des sexes et des générations, qui fonde l'accès à la réalité³³.

Chez Sade comme chez Gogol', nonobstant les spécificités formelles propres à chacun, la réalité préétablie du monde est identiquement anéantie, dans la mesure où ce que J. Chasseguet-Smirgel appelle, chez Sade, « la négation de toutes les *différences* »³⁴, se retrouve, chez Gogol', dans son abolition de toutes les références. En littérature, nombreux sont les exemples d'écriture dite « négativiste », lorsque, comme le souligne F. Collin,

[...] tout l'effort du langage semble consister à raturer l'impérieuse nécessité des mots. Le dit efface le dit. Plutôt que de constituer ou de donner, il écarte, il abolit. Dans ce qui est dit, rien n'a été dit, non dans l'attente d'une parole plus juste et enfin plénière qui se tiendrait encore dans sa réserve, mais sans réserve³⁵.

Certes. Mais chez peu nous retrouvons cette jouissance effrénée et créatrice, lorsque, dans l'œuvre de défiguration, la phrase affirmative l'emporte sur la négative, lorsque les blancs textuels possèdent la même charge signifiante que les digressions-fleuves : le langage crée « l'impérieuse nécessité des mots »³⁶, le dit engendre le dit, la « désagrégation » du Verbe donnant alors pleinement corps à l'imaginaire.

33. *Ibid.*, p. 166 sq.

34. *Ibid.*, p. 171.

35. F. Collin, *Maurice Blanchot ou la question de l'écriture*, p. 191.

36. *Ibid.*

Le conflit de l'artiste est un conflit infantile : épuisante et perpétuelle lutte entre Loi et Désir, entre l'envie de créer véritablement et l'angoisse de défier le Père. Défendant une identité sans cesse remise en question, l'Orphelin gogolien surgit d'un néant mortifère d'entre les mâchoires distendues de la Ville ogresse et y retourne inéluctablement, renvoyant le lecteur à une vertigineuse béance : visuel non visible de l'original, dont la figure multiple n'a cesse de se libérer de l'originel, en ce lieu de la transgression par excellence qu'est la création littéraire.

Julie BOUVARD
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- BESANÇON, Alain, *L'image interdite*, (« Folio essais »), Paris, Gallimard, 2000.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, « Sade et le sadisme » (1977), in *Les perversions, les chemins de traverse*, eds Bela Grunberger, Janine Chasseguet-Smirgel et Claire Parenti, (« Les grandes découvertes de la psychanalyse »), Paris, Tchou, 1980, p. 157-175.
- COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot ou la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- , *L'image ouverte*, (« Le temps des images »), Paris, Gallimard, 2007.
- EVDOKIMOV, Paul, *Gogol et Dostoïevsky. La descente aux enfers*, Paris, Desclée de Brower, 1961.
- GOGOL, Nicolas (GOGOL', Nikolaj Vasil'evič), *Nouvelles de Pétersbourg* [*Peterburgskie povesti*], tr. Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Mongault, (« Folio »), Paris, Gallimard, 2000.
- , *Le manteau* [*Šinel'*], suivi du *Nez* [*Nos*], tr. Anne Coldefy-Faucard, Paris, Libro, 2005.
- GRÉGOIRE DE NYSSE, *La création de l'homme*, tr. Jean Laplace, Paris/Lyon, Editions du CERF/Editions de l'Abeille, 1944.
- RANCIÈRE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.