Le Prince Jaune

Une « Divine Tragédie » du XX^e siècle en Ukraine

par Christophe ANDRUZAC

Lors de la traduction française du roman *Le Prince Jaune* de Vassil Barka¹, tous les comptes rendus ont insisté sur les aspects socio-politiques et socio-économiques du drame qu'il révèle : le génocide par la famine de quelque cinq ou six millions d'Ukrainiens en 1933². Le poète a mis en valeur avec beaucoup de soin l'inhumain, le tragique, la démence voire la part de mystère d'une famine provoquée artificiellement pour « supprimer les koulaks en tant que classe sociale » — à ce que l'on a prétendu³. Léonid Pliouchtch a souligné l'importance des symboles et des thèmes apocalyptiques : « Ce n'est sans doute pas par hasard si l'auteur a soutenu une thèse sur la *Divine Comédie* de Dante. Barka

1. Vassil BARKA, *Le prince Jaune*, traduit de l'ukrainien par Olga JAWORSKYJ, préface de Piotr RAWICZ, collection « Du Monde Entier », Gallimard, 1981. L'auteur est actuellement septuagénaire, vit aux Etats-Unis et y a écrit ce roman entre 1958 et 1961. — Sauf indication contraire, lorsque le lieu de parution d'une publication n'est pas indiquée, il s'agit de Paris.

2. Sur cette famine, cf. Léonid PLIOUCHTCH, *Dans le Carnaval de l'Histoire*, Seuil, 1977, pp. 51-53 ; Vassili GROSSMAN, *Tout passe*, Stock, 1972, pp. 177-210 ; réédition Julliard - L'Age d'Homme, 1984, ch. 14, pp. 136-160 ; Hélène CARRÈRE D'ENCAUSSE, *L'Empire éclaté*, Flammarion, 1978, pp. 26, 48 et 49 ; Arthur KOESTLER, *La quête de l'Absolu*, Calmann-Lévy, 1981, pp. 90-94, 101 et 102 ; Roy MEDVEDEV, *Le Stalinsisme*, Seuil, 1972, pp. 142-143 ; Alexandre SOLJÉNITSYNE, *L'Archipel du Goulag*, Seuil, 1976, t. 3, pp. 27 et 284 ; Piotr GRIGORENKO, *Mémoires*, Presses de la Renaissance, 1980, pp. 138-141 ; Nikita KHROUCHTCHEV, *Souvenirs*, Robert Laffont, 1971, pp. 83-84 ; Victor SERGE, *Mémoires d'un révolutionnaire*, 1901-1941, Seuil, 1951, pp. 257-260 ; Marco CARYNNYK, « " Désinformation " sur un génocide » dans *Perspectives*, n° 19, mai 1984, pp. 16-23, traduit de la revue *Commentary* ; Victor KRAVCHENKO, *J'ai choisi la liberté, la vie publique et privée d'un haut fonctionnaire soviétique*, Self, 1947, pp. 132-187 ; Guillaume MALAURE, *L'affaire Kravchenko*, Robert Laffont, 1982, pp. 70-76 et 79-80 ; du même, « Il y a cinquante ans en Ukraine — le génocide par la faim », *Le Monde du dimanche, Le Monde*, 28-29 août 1983, p. 2 ; cet article a été reproduit intégralement dans la préface que son auteur a rédigée au témoignage de Miron DOLOT, *Les affamés, l'holocauste masqué, Ukraine, 1932-1933*, Ramsay, 1986 ; ce dernier ouvrage contient en postface une bibliographie sur cette famine.

3. Piotr RAWICZ, *Le Prince Jaune*, préface p. IX.

est un penseur mystique, un historien de la littérature, un poète. (...) On sent en filigrane une sorte de métaphysique de destruction du fondement même de la vie, de tout ce qu'il y a d'humain dans la condition de l'homme et en l'homme lui-même. On a jeté des millions de cadavres en pâture à un mirage ; d'où ces visions apocalyptiques de la Bible qui surgissent de chaque kolkhoze, de chaque paysage, de chaque événement de la vie des paysans, de la langue même de l'auteur, de son vocabulaire et de sa syntaxe »⁴.

L'océan de mort et la violence extrême de certaines scènes du *Prince Jaune* rappellent l'ambiance de l'*Enfer* de la *Divine Comédie* de Dante. La variété, le nombre et l'intensité des tableaux inspirés ici comme là de l'Apocalypse incitent à établir une parenté et peut-être même une continuité entre les deux œuvres : le *Prince Jaune*, qui possède le visage d'une « Divine Tragédie », peut être perçu comme une sorte de Chant préliminaire à la *Divine Comédie*. Sur une base historique romancée, Barka nous peint le dur voyage qui, sur la terre d'Ukraine au cours de la terrible année 1932-1933, menait du quotidien à la mort, tandis que Dante nous convie au second voyage, celui qui commence à la mort.

Le *Prince Jaune* est une tragédie quant à son support historique, mais nous verrons qu'il possède une dynamique de descente puis de remontée analogue à celle de la *Divine Comédie*. Nous pensons que Barka, qui est témoin de cette famine et qui porte dans son corps les stigmates de l'« holocauste » de son peuple, revit actuellement ce « sacrifice » sous la forme d'une dramaturgie sotériologique⁵ inspirée doublement de l'Apocalypse et de la *Divine Comédie*.

Découvrir entre les chefs-d'œuvre de Dante et de Barka des similitudes, diverses analogies, une continuité des thèmes et une utilisation des symboles d'une telle richesse — tout cela va nous aider à mettre en pleine lumière la vision sacrale qui anime ce roman. Proposant en ce sens quelques éléments de réflexion sous forme de « promenades » très libres, nous aimerions approcher le regard contemplatif de son auteur. Puisse cet article inciter à lire ou à relire ce roman avec la passion de Romano Guardini pour une fresque analogue : « Dans un échange de vues avec un fervent de Dante — car cette rencontre aussi survint et pro-

4. Léonid PLOUCHTCH, « Le génocide ukrainien » dans *Le Monde*, 29 mai 1981.

5. Nous écrivons « holocauste » et « sacrifice » entre guillemets car ces termes pris littéralement ne semblent pas exprimer l'intention réelle de Joseph Staline... Et de même « divine tragédie ». Sotériologique : du grec *sôter* : salut, délivrance, libération. Nous désignons par cette expression une création artistique qui met en scène des personnages éventuellement autres que ceux qui ont entouré Jésus de Nazareth, dans un cadre éventuellement autre mais toujours dans des circonstances douloureuses, et qui se propose d'illustrer l'œuvre rédemptrice du Christ pour, d'une certaine manière, l'adapter, l'actualiser, la continuer ou la prolonger. On peut en effet concevoir d'autres modalités de réalisation de la rédemption que le schéma chrétien tel qu'il nous est proposé historiquement. Saint Thomas d'Aquin développe en faveur de ce dernier des arguments de « convenance » : *Somme théologique*, IIIa, q. 1.

voqua un grand nombre de conversations animées du même amour et du même enthousiasme — dans l'accueil et l'élaboration de cette pensée, (cette idée...) s'amplifia jusqu'à devenir un principe permettant de comprendre l'œuvre. Dante dit : « J'ai vu » — Ce mot oblige. Il faut considérer son poème comme ayant été contemplé, comme une image visionnaire suscitée par une immense expérience »⁶.

Le symbole du dragon

Le roman est dominé par le thème de la mort lente par la famine, de la mort qui s'avance lentement, inexorablement, qui frappe les trois quarts d'un village et successivement tous les membres d'une famille — à l'exception d'un seul. Plusieurs agonies sont décrites avec une force étonnante, dans un détail qui frôle parfois la limite du soutenable. La mort atteint ici un membre d'une famille, là un cousin ou un ami de quartier, devant le moulin les représentants de plusieurs villages avoisinants. Elle est peinte dans tous ses aspects et dans la plupart de ses dimensions : somatique, psychologique, familiale, sociale, chrétienne. Ces descriptions multiples, sous la figure de divers personnages, nous montrent un éventail d'attitudes de la volonté face à la mort : esquisse d'une résistance socio-politique, refus violent, abandon à la folie ou au désespoir, résignation passive, réalisation prophétique ou acceptation intérieure propitiatoire.

Les villageois meurent de faim parce que les miliciens ont réquisitionné toute nourriture. Cette dépossession totale est exécutée avec une telle détermination et une telle efficacité que les motifs habituels pour lesquels des hommes peuvent voler, mentir, piller, obéir à des ordres ineptes, se réjouir du malheur d'autrui, tuer... sont complètement dépassés. L'avarice, la haine, la méchanceté, la soif de pouvoir ou encore la volonté de puissance d'un seul, d'une secte ou d'un Parti — tout cela, aux yeux de Barka, ne donne pas la clé du drame. Pour rendre compte des dégâts que provoque une idéologie d'exaltation de l'orgueil qui s'est emparée d'un Etat, il faut faire appel au préconscient mythique et aux figurations religieuses : le dragon, le maître des abîmes, le grand bourreau, « un être jaune sorti des entrailles de la terre » : « Voilà que s'accomplit la prédiction sur Satan et le monstre qui le sert, sur l'exécuteur de ses ordres et l'habit jaune qu'il portera pour régner lorsque viendra la fin des temps. Et nous en sommes proches ! »⁷ Ce monstre est omniprésent, de sorte qu'on peut presque parler d'une présence d'immanence : « Myron regarda attentivement dans toutes les directions ;

6. Romano GUARDINI, *Dante visionnaire de l'éternité*, traduit de l'allemand par J. ANCELET-HUSTACHE, Seuil, 1962, p. 251.

7. PJ 98 ; c'est ainsi que nous renverrons aux pages du *Prince Jaune* dans sa traduction française ; parfois, à l'intérieur des notes, nous indiquerons simplement les numéros des pages entre parenthèses ; il nous arrivera de condenser des textes pour réduire les appels aux notes.

il savait que le regard brûlant de l'homme jaune, qui semblait voir aussi bien la nuit que le jour, enveloppait la maison »⁸.

Mais d'où vient ce dragon et que représente-t-il exactement ? Comment le comprendre ? Laissons un instant le *Prince Jaune* pour nous interroger sur cette figure étrange et sur quelques autres symboles qui servent de trame à l'Apocalypse. Nous pourrons ensuite, à l'aide de ces clés, pénétrer le roman plus rapidement et plus profondément.

Deux bêtes fantastiques légendaires habitent l'Ancien Testament : Béhémoth, le monstre terrestre, et Léviathan, le monstre marin. L'un comme l'autre symbolise la puissance du Créateur : « Il n'a pas son pareil sur la terre, il a été créé pour ne rien craindre ; il fixe son regard sur les hauteurs, il est le roi des plus fiers animaux »⁹. Les hommes ont tellement exalté sa grandeur, sa force et sa puissance qu'ils se sont mis à l'invoquer et à l'adorer. Alors l'Eternel l'a châtié¹⁰. Les monstres du Nouveau Testament symbolisent le pouvoir des anges déchus sur la terre et sur les hommes. Ils s'acharnent en particulier à tenter et à persécuter les croyants de multiples manières. On peut discerner quatre modalités : une tentation de la sensibilité et de l'imagination (le dragon), une tentation du pouvoir (la bête de la terre), une tentation au niveau de la vie propre de l'intelligence (la bête de la mer) et enfin une tentation au niveau de la foi (la bête de l'abîme : le mystère d'iniquité). Nous parlerons désormais seulement du dragon, car il est la bête biblique la plus proche de notre imagination ; il est présent dans les rêves, les contes et les légendes¹¹, alors que le fait de monter de la terre, de la mer ou de l'abîme est plus conceptuel et ne donne pas un nom.

L'ampleur des ravages « apocalyptiques » causés par ce dragon (faire périr le quart des hommes puis le tiers des survivants, faire tomber sur terre le tiers des étoiles, etc.) permet de discerner quatre notes dans ce symbole : une intention sacrilège, une volonté perverse, une exaltation violente de la puissance et enfin une alliance avec l'imaginaire. Grâce à cette dernière, l'imagerie du dragon enveloppe et dépasse toute volonté de puissance de l'homme ainsi que la pire haine qui puisse l'habiter. Dans ses pires excès d'inhumanité comme dans ses pires bassesses, le méchant trouvera toujours devant lui non pas un maître mais une figure caricaturale inversée qui lui préexiste et qui singe la grandeur et la puissance auxquelles il prétend. Mettant l'accent sur le renversement, le langage courant parle volontiers de singe, tandis que la Bible met en scène un dragon, frappant ainsi davantage l'imagination.

En face d'une catastrophe naturelle, accuser une bête légendaire

8. PJ 72. « Son âme est abasourdie ; il sent sur son visage, tel un souffle de feu, la puissance du seigneur ocre qui les engloutit, disposant partout ses bourreaux » (52).

9. Jb 41, 25-26 ; cf. Ps 104, 26.

10. Jb 3, 8 ; Ps 74, 14 ; Is 27, 1 ; cf. Dn 14 et Ap 19, 19-20, 10.

11. PJ 37 : « C'est le pillage total, comme dans les contes sur le dragon à tête d'homme ». — « Myron se souvint du nom que portait ce lieu : *Le ravin du dragon* ». (58) — Cf. PJ 90.

permet d'atténuer le « murmure » contre les lois de la nature, voire le « blasphème » contre leur Auteur¹² ; en face d'un drame provoqué, désigner comme premier coupable ou au moins attribuer une part de responsabilité à un monstre mythologique peut contribuer à désamorcer la soif naturelle de justice voire de vengeance contre les coupables politiques (au sens large). Le recours à l'imaginaire peut être perçu comme un procédé pour dissoudre ou au moins atténuer la colère légitime des survivants, de leurs compatriotes et par extension l'irascible du lecteur : l'imagination vient au secours de l'affectivité blessée et de la sensibilité brisée en incitant à un transfert de l'activité de la raison mue par la justice (qui en pareil cas exige châtement et réparation) non pas vers une volonté efficace de punir, mais vers un monde imaginaire ou artistique, un monde de sublimation de la douleur, de la haine et des pulsions vengeresses.

Le symbole du « prince jaune »

Le « prince jaune » est un symbole synthétique¹³ qui associe les quatre grandes tentations que nous avons signalées, avec une prédominance du politique (le prince) et de l'économique (le jaune, couleur de l'or, métal qui fascine et qui excite la cupidité et le vol). L'univers de vol est annoncé dès l'apparition d'Otrokhodine, le bourreau du village : il a « une large dent en or » ; il lance un éclat « par le verre de ses lunettes et de sa dent en or » ; « les aboiements de l'homme à la dent en or ont assombri l'univers entier »¹⁴. A la dent on associe l'appétit démesuré et la notion de proie : le « Maître », le « guide », « l'homme aux moustaches épaisses » a les dents longues et gros appétit¹⁵. Il s'enfle jusqu'à devenir un personnage immense en or massif. Sa bouche n'y suffisant plus, « ses côtes ressemblent à une grille ouverte dans laquelle (...) s'engouffre une file infinie et ininterrompue de gens, de pauvres gens qui se traînent jusqu'à la cage thoracique-grille du monstre et y disparaissent. Comme des brebis à l'abattoir ! »¹⁶ Le jaune de la dent déteint sur le regard, sur les yeux et sur le visage entier¹⁷. La couleur s'étend à l'habit, aux larmes¹⁸ et finalement au monstre lui-même : « Un être jaune sorti des entrailles de la terre — où il a enchevêtré les fils noirs de la nuit »¹⁹. Les villageois associent spontanément ce monstre à un

12. Ap 13, 6 ; 16, 9 ; 16, 11.

13. PJ 315 : « Il est écrit qu'un monstre universel, c'est-à-dire un mélange de plusieurs monstres, sortira des mers et égorgera les gens comme un enragé ».

14. PJ 11, 20, 13.

15. PJ 44, 335, 189 : petite anecdote sur ce qui tombe sous sa dent...

16. PJ 51.

17. PJ 72, 79 ; 9, 63, 72, 79 et 150 : « la face de l'ennemi, d'un jaune sinistre ».

18. PJ 98 et 14 : « Les larmes seront changées en or ; la cupidité de l'ennemi de Dieu sera assouvie ».

19. PJ 20.

fléau « jaune » que leurs aïeux ont subi à de multiples reprises et qui s'est ancré dans leur ethnopsychisme : les invasions tatars et mongoles ²⁰.

Ce monstre réalisant sur terre une préfiguration de l'enfer, le symbolisme de l'Apocalypse ²¹ permet de l'associer au soufre, dont il possède déjà la couleur : il habite une « maison de soufre » dont la porte est de couleur « jaune soufre », il profère une « parole de soufre » qui tue toute vie ²². Le soufre en combustion, qui asphyxie mais n'éclaire pas, est à rapprocher de cette « lumière phosphorescente dont on ne peut se détourner » ²³ — déjà présente dans l'*Enfer* des voleurs : « C'est donc un feu démoniaque qui brûle, mais ne brille pas. L'image plonge tout cet épisode dans une atmosphère d'incandescence inquiétante que rien n'adoucit » ²⁴.

Enfin, cette couleur jaune apparaît dans deux vers :

L'homme au visage allongé continua : — Je me souviens d'un poème dans lequel deux vers expliquent tout :

« Et derrière les vitres jaunes un rire éclata

Car les pauvres s'étaient laissé prendre au piège ».

— Ce sont les vers les plus terribles qu'on ait écrits en ce siècle. (...)

— Comme c'est étrange ! J'ai eu l'impression qu'un fantôme nous épiait derrière les vitres jaunes. (...)

— Moi, j'ai cru entendre un soupir glacé lorsque je disais les vers, se rappelle l'homme au visage allongé. (...) Il lui avait semblé qu'un rire lugubre avait retenti : « Le malheur s'avance ! Prenez garde... » ²⁵

Que peut bien signifier ce poème ? Barka nous propose le symbole des « vitres jaunes » et insiste : ce symbole, qui « explique tout », révèle un « piège »... Déjouons d'abord le piège qui consisterait, pour comprendre le titre énigmatique de ce roman, à nous arrêter à la couleur de

20. Kiev a été prise et incendiée et sa population martyrisée en 1240 ; cf. Francis CONTE, *Les Slaves, aux origines des civilisations d'Europe centrale et orientale, VI^e-XIII^e siècles*, collection « L'Évolution de l'humanité », Albin Michel, 1986, livre E, ch. 5 : « Les Slaves de l'Est entre l'Orient et l'Occident », & 1 : « Les invasions tataro-mongoles, 13^e siècle », pp. 432 ss. L'auteur signale que *tatar* est un mot vieux-turc désignant les populations guerrières du nord de la Chine, alors que *tartare* vient du grec *tartaros*, nom d'un lieu mythique situé sous les enfers.

21. Dans son étude récente sur l'Apocalypse, Tresmontant s'est efforcé de retrouver et de traduire l'original hébreu à partir « des extraordinaires fautes de grammaire et incorrections de toutes sortes qui caractérisent le texte grec de l'Apocalypse », les textes dont nous disposons étant, moins que des traductions proprement dites, des transpositions ou des décalques grecs plus ou moins littéraux de l'hébreu, cela par souci de fidélité. Il note qu'à propos des bêtes ou des monstres l'hébreu dit simplement « être vivant ». — Claude TRESMONTANT, *L'Apocalypse de Jean*, O.E.I.L. 1984, pp. 5, 278, 326, 360, 378. Cf. Ap 9, 17-18 ; 14, 10 ; 19, 20 ; 20, 10 ; 21, 8 ; cf. PJ 141, très explicite.

22. PJ 315 ; 247 ; 318.

23. PJ 10.

24. Romano GUARDINI, *Dante visionnaire de l'éternité*, op. cit., pp. 192-194 : Le phénomène de la lumière dans la *Divine Comédie*, et p. 241 : Les métamorphoses dans l'*Enfer* des voleurs.

25. PJ 190-191.

l'or, du soufre, de la folie (sous les Tsars les maisons de fous étaient peintes en jaune), du visage des Asiates ou du visage des morts²⁶.

A cause de la modification des couleurs qu'elles provoquent, les « vitres jaunes » déforment la vision des couleurs : cela ne pourrait-il pas symboliser une intelligence radicalement faussée par la dialectique ? faussée au point de ne plus pouvoir distinguer le réel de l'imaginaire ? La pensée dialectique est une pensée qui s'enchaîne indéfiniment, sans finalité, « sans trêve, jusqu'à l'aboutissement où l'esprit humain a absorbé Dieu... pour devenir lui-même Dieu. Les trois moments bien connus — thèse, antithèse, synthèse — ne représentent donc pas du tout quelque chose d'arrêté, de fixe, de bien défini. Le propre de la pensée dialectique étant d'être la méthode d'une pensée vitaliste essentiellement dynamique et exaltant l'exercice vital, cette méthode est donc inséparable d'un devenir incessant. N'est-elle pas, en effet, comme la systématisation du devenir de la raison, c'est-à-dire d'une intelligence ayant perdu sa finalité contemplative ? »²⁷.

La postérité de Hegel aurait ainsi été « piégée » dans son intention même de « désaliéner » les intellectuels « modernes » et les classes laborieuses : elle n'a réussi qu'à les entraîner à la poursuite d'un « mirage »²⁸ qui envahit l'univers grâce au bras séculier d'une dictature de la pire espèce — appelée « prince » par dérision. Le poète ferait alors appel aux symboles de l'Apocalypse pour stigmatiser cette immense illusion : le « rire jaune » (même s'il n'est pas donné mot-à-mot), rire moqueur par excellence, pourrait désigner la « griffe » ou la « marque » du dragon²⁹ qui se réjouit d'avoir brillamment réussi à « piéger » une partie importante de notre planète...

Engels s'est laissé « piéger » : « Cette philosophie dialectique dissout toutes les notions de vérité absolue, définitive, et de conditions humaines absolues qui y correspondent. Il y a rien de définitif, d'absolu, de sacré devant elle ; elle montre la caducité de toutes choses et rien n'existe pour elle que le processus ininterrompu du devenir et du transitoire »³⁰. Lorsqu'à sa suite on subordonne entièrement l'éthique aux intérêts de la lutte des classes (et parfois de la lutte des peuples), l'efficacité n'a plus de mesure extrinsèque. Lorsque les directives historiques, politiques et idéologiques d'un continent entier n'autorisent que l'euphémisme des « excès de la collectivisation »³¹, briser les tabous qui entourent cette famine et parler de la surabondance de tant de souffrances « gratuites » représente plus que l'un des Travaux d'un Héros de la mythologie gréco-latine ; cela prend l'ampleur d'une révélation quasi-reli-

26. PJ 106 et 118.

27. M.D. PHILIPPE, *Suivre l'Agneau*, Nice, éd. de l'Agneau, 1978, ch. 5 : Vous serez comme des dieux, p. 69, en note.

28. PJ 190.

29. Ap 13, 16 ; 14, 9 ; 16, 2 ; 20, 4, etc.

30. Cité par Jean DAUJAT, *Connaître le communisme*, Fayard, 1971, p. 15, note 3.

31. Cf. la bibliographie dans DOLOT, *op. cit.*, postface, pp. 328-329.

gieuse. Le poète est obligé de recourir au registre symbolique et théologique d'une « divine tragédie » pour révéler l'ampleur du drame. L'enjeu devient religieux : le « prince jaune » et ses serviteurs s'acharnent à « extirper toute racine de vie » ; ils cherchent à « voler », à « empoisonner », à « perdre » ou à « tuer » les âmes pour faire en définitive de la terre « la proie des démons », là où « aucun salut n'est à attendre »³². Myron conclut : « Tout cela a été préparé pour me perdre »³³.

La pacification de l'irascible

Le premier regard sur le roman engendrant nécessairement un mouvement de répulsion voire de révolte intérieure contre l'injustice suprême qu'est une famine provoquée délibérément, pour rejoindre le regard contemplatif de Barka, nous devons être très attentifs aux procédés de pacification que le poète a disséminés, l'agitation de l'irascible faisant évidemment obstacle à la paix intérieure indispensable à la contemplation. Le premier procédé que nous avons rencontré est un recours à l'imagination par l'utilisation de la mythologie. Second procédé : faire constamment appel à la conscience chrétienne et aux vertus chrétiennes, spécialement à la miséricorde et au pardon³⁴. Un troisième procédé consiste en une utilisation transposée des ressources littéraires et artistiques — que nous ne regarderons pas ici pour elles-mêmes³⁵. Précisons cette transposition.

La *Divine Comédie* est bâtie sur une correspondance directe entre le point de vue éthique et religieux et le point de vue artistique : au fond de l'*Enfer* on ne rencontre que des coupables qui sont malheureux, désespérés³⁶ et qui souffrent, subissant la justice divine. Le lieu qui leur est imparti répond à leur situation : tout est laid, malodorant, sombre, répugnant, peuplé de cris et de gémissements, et le chemin qui traverse leur domaine est incertain et parfois dangereux — tandis qu'au *Paradis* tout est inversé. Nous observons qu'il n'y a pas imbrication des situations ni des tableaux : l'*Enfer* est un bloc, tout comme le *Paradis*, et aucun aller-retour n'est possible. Le grand Poème de Dante est construit autour d'une grandiose relation d'ordre typique de son inspiration aristotélicienne.

32. PJ 83 ; 349 ; 182 ; 83, 183 ; 215 ; 234 ; 88.

33. PJ 156-157.

34. Cf. le dernier sermon du prêtre (PJ 25-28), la veillée funèbre de la grand-mère (106) et celle du père (292-294).

35. Cf. *L'Homme Nouveau*, n° 798, 14 nov. 1981 : « Le Prince Jaune est à la fois un document rare et un roman plein de poésie, où l'auteur, poète lui-même, sait dévoiler " les mouvements infimes de l'âme humaine ". Le préfacier, qui l'a lu dans le texte, écrit : « Romancier, critique, penseur religieux, essayiste, jouant en virtuose de tous les registres de l'ukrainien — langue-steppe, langue-eau, langue-marécage, langue-crêpuscule — Vassil Barka est avant tout un poète », préface, p. XIX.

36. Cf. le *Prologue* du troisième *Chant de l'Enfer* : « Vous qui entrez, abandonnez toute espérance ». *Dante, œuvres complètes*, traduction et commentaires par André PÉZARD, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968. Nous utilisons aussi la traduction en vers de la *Divine Comédie* réalisée au siècle dernier par Louis Ratisbonne, réédition Sacelp, 1981, avec les célèbres illustrations de Gustave Doré.

Ici, l'architecture est différente : Barka alterne les tableaux entre — pour faire bref — le monde du bien (les paysans) et le monde du mal (les miliciens). La correspondance entre le point de vue humain et le point de vue artistique est tantôt directe, tantôt indirecte. Elle est directe quand une fresque réaliste, brutale et cruelle peint une situation douloureuse³⁷, et indirecte quand une élévation affective ou religieuse donne naissance à une petite scène ou à un petit tableau agréable qui tranche avec le cadre socio-économique et humain dont elle émerge. Rappelons-nous le dernier sermon du prêtre avant le sac de son église, le chant du vieillard à la sortie de la dernière messe, l'enfouissement du calice, la rencontre avec Frère Prokop et surtout le dernier chapitre, lorsque le petit garçon part à la recherche de sa mère³⁸.

Aristote appelle *catharsis* l'utilisation de moyens artistiques (surtout le théâtre) pour purifier et pacifier la sensibilité. Charles Bernard note que le mouvement symbolique d'élévation opère une guérison ; il considère « la transposition spirituelle des pulsions agressives et charnelles comme un moyen d'opérer une *catharsis*. C'était déjà cela qu'Aristote assignait comme fonction à la tragédie : la représentation du Destin et des forces inférieures permet à la conscience d'exercer une certaine domination et par là même de purifier les passions en leur permettant de s'exprimer gratuitement »³⁹.

Le roman présente une alternance répétée de scènes peignant du beau puis peignant du laid — ou encore de l'heureux puis du malheureux. Alors que le long spectacle d'un unique tableau dramatique inciterait la sensibilité à s'établir dans une tension et une certaine répulsion dont il serait difficile de se libérer, une alternance de tableaux peignant du beau puis peignant du laid incite l'émotivité artistique à une certaine mobilité : elle doit passer répétitivement de la contraction provoquée par une scène laide-et-douloureuse à la détente et à la joie⁴⁰ auxquelles appelle une scène belle-et-joyeuse. La sensibilité artistique, plus mobile, donc plus facile à cicatriser lorsqu'elle est heurtée ou blessée, peut servir de moteur à une certaine cicatrisation de la sensibilité affective et humaine. Par l'intermédiaire de la sensibilité artistique, ces allers et retours de l'attention sur des zones douloureuses de la mémoire ont l'effet de lames

37. Cf. le récit du vieux Gontar (PJ 124-130), la fusillade autour du moulin (167-172), les paysans brûlés vifs dans le ravin (251-258), l'interrogatoire pour le calice (151-157), les exactions des « vingt-cinq mille » (21 et 310-312), etc.

38. Respectivement PJ 25 ss. ; ch. 8, pp. 65 ss. ; 96-103 et 141 ; 360 ss. Le vieillard Prokop, dont le nom en grec signifie marche en avant, progrès, succès, incarne dans le roman la fonction prophétique.

39. Charles A. BERNARD, *Théologie symbolique*, Téqui, 1978, p. 116. Cf. Aristote, *Poétique*, Bk 1449 b 27 ; le traducteur du texte d'Aristote dans l'édition bilingue des « Belles Lettres » signale dans son Introduction que ce passage du Stagirite a été l'un des plus commentés et discutés au long des siècles.

40. L'expérience artistique est source de joie ; cf. M.D. PHILIPPE, *L'activité artistique*, Beauchesne, 1979, t. 1, p. 218. L'auteur cite en note Jacques MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 225 : « L'expérience poétique est ainsi, quand elle émerge sur le rebord du préconscient spirituel, un état de connaissance obscure, inexprimée et savoureuse ».

de fond qui usent et enlèvent un peu à chaque passage les « charges mentales » qui, comme une sorte d'électricité statique, maintiennent les souvenirs traumatisants « collés » dans les couches les plus profondes du psychisme, là où stagnent les passions, les instincts et les refoulements, et là où la conscience lucide n'a que peu ou pas accès.

Ce mécanisme de pacification nous semble présent dans l'Apocalypse, qui par le laid exagère les malheurs et les châtements des réprouvés, et par le beau met en pleine lumière le bonheur et la gloire des élus. Le jeu des alternances prend une grande ampleur dans la vision de saint Jean : l'intermède consolateur et réconfortant du nombre des élus s'intercale entre l'ouverture du sixième sceau et celle du septième, la vision de l'Agneau s'insère entre le combat des bêtes et les ravages des anges justiciers, etc ⁴¹.

Nous observons aussi dans l'Apocalypse une incidence de la sensibilité artistique sur la sensibilité religieuse : les situations-limites que peint saint Jean manifestent l'imminence et l'urgence du salut, et par là peuvent aider à réveiller la foi et l'espérance. Ces deux sensibilités sont heurtées toutes deux par les destructions qui vont grandissant. Elles sont tendues (de deux manières différentes) vers le tableau final qui met fin aux désordres — ce qui est un moyen d'inciter le lecteur chrétien à hâter par ses vœux et ses prières le retour du Christ.

Dans un contexte de persécution religieuse ou d'oppression socio-politique (au sens large), le regard le plus spontané et le plus immédiat que l'on porte sur l'Apocalypse observe que ses tableaux alternativement si grandioses puis si terrifiants incitent les Saints à faire preuve de « patience » ⁴² et à « tenir bon » en considérant les châtements qui attendent les impies et la récompense promise aux persévérants. Nous décelons un transfert très profond : le texte sacré propose et incite à renoncer au droit de légitime défense par la remise à la disposition du Christ non seulement des modalités d'exercice de ce qu'implique ce droit, mais encore de ce droit lui-même. Les victimes sont encouragées à persévérer par l'espoir qu'« à la fin » la justice divine rétablira toutes choses. Mais pourquoi ce rétablissement ultime est-il présenté en termes de justice vengeresse ⁴³, à l'encontre de l'enseignement et de l'exemple du Christ ?

41. Ap ch. 7 et 14 ; cf. *infra*, note 46.

42. Ap 6, 11 ; le chapitre suivant énumère symboliquement le nombre des élus, qui semble correspondre au nombre des martyrs. Cf. Ap 13, 10 : « la constance et la foi des saints » (Crampon) ; « endurance et confiance » (Bible de Jérusalem) ; « certitude et vérité » (Tresmontant).

43. Ap 6, 10 : « Jusques à quand, Maître saint et véridique, attendras-tu pour faire justice et venger notre sang sur les habitants de la terre ? » (Crampon) ; « tarderas-tu à faire justice et à tirer vengeance de notre sang sur les habitants du pays » (Bible de Jérusalem) ; « ne jugeras-tu pas et ne feras-tu pas justice de notre sang (en le réclamant de la main) de ceux qui habitent le pays » (Tresmontant — la parenthèse est de lui). On voit que la perspective diffère franchement suivant la traduction... Cf. Ap 16, 5 ; 16, 7 ; 19, 2 ; 19, 11 ; Ps 79, 10.

Le temps et l'espace

Certains tableaux de l'Apocalypse, auxquels le *Prince Jaune* se réfère explicitement ⁴⁴, montrent qu'« à la fin » le Christ exercera sur les impies et sur les bourreaux une justice d'autant plus sévère. Mais ces châtiments terrifiants sont présentés en dehors du temps, plus précisément dans un au-delà du temps qui valorise, mesure et finalise notre temps. Cette rupture délibérée par rapport au temps nous incite à penser que ces châtiments, dans leur démesure, ne correspondent pas vraiment aux exigences d'une justice proprement dite mais davantage à un processus de transfert ⁴⁵. En laissant le Christ châtier et punir surabondamment, je libère mon irascible d'autant d'agressivité : après la pluie de soufre envoyée par l'ange, mes pulsions justicières et vengeresses seraient bien ridicules ! J'aurais l'air malin, debout devant le Trône du Très-Haut, de revendiquer alors un complément de punition !

Pour qu'une expédition punitive réussisse, il faut qu'elle soit calculée et organisée soigneusement dans le temps. Vouloir « casser » le temps voue par avance à l'échec toute entreprise qui serait tributaire d'une telle intention. L'anachronisme nous paraît être un procédé pour cicatrifier la sensibilité et désamorcer l'irascible tendu vers une justice du talion ou une vengeance : on peut atténuer les pulsions vengeresses en leur attribuant un « temps » d'exécution qui échappe à notre expérience — ce qui les prive de toute possibilité concrète de réalisation. Cette « cassure » nous semble accentuée par le texte lui-même de l'Apocalypse : numéroter ses tableaux et les présenter d'une manière enchaînée, organique et structurée pose des problèmes à tous les commentateurs ! ⁴⁶

44. Les renvois sont innombrables ; ils varient de l'allusion discrète à l'évocation d'un symbole d'origine biblique jusqu'à la citation explicite empruntée à l'Apocalypse ou à d'autres livres : « On ne donnera pas une miette de pain à ceux qui ne porteront pas, sur le front et les paumes, la marque du Prince, serviteur du diable ». — PJ 102 ; cf. Ap 13, 16-17 ; 19, 20 et 20, 4. La vision d'un livre ouvert (PJ 174 et 315 ; cf. Ap 5, 1-9 et ch. 10) ou la description d'une fresque ancienne représentant « un ermite portant une croix blanche et, derrière lui, le soleil, la lune et les étoiles » (PJ 28 ; cf. Lc 21, 25 ; Ap 8, 12 ; 12, 1 ; 6, 12 ; Gn 37, 9 ; Dt 4, 19 ; Qo 12, 2, etc.) sont des emprunts explicites, de même que l'évocation du crime de Caïn qu'entre frères slaves on « rappelle, perpétue et aggrave même maintenant car ils veulent nous perdre avec nos familles » (PJ 12). Un autre passage déplore que « les gens ne lisent plus l'Écriture Sainte selon laquelle il convient de vivre » — PJ 41. Notons enfin le châtiment qui consiste à « tuer par le feu, le fer et la faim » (PJ 102) : le couple « épée-famine » est répété vingt-quatre fois dans le Livre de Jérémie.

45. Cf. Ap 8, 9 : doivent périr le tiers des poissons et des navires ; cependant seront épargnés l'herbe, les arbres et les élus (9, 4). La symbolique numérique ne peut pas être l'objet d'une exégèse littérale ; à titre simplement de curiosité, notons que le volume de sang résultant du coup de faucille de l'Ange du Seigneur (Ap 14, 20) représenterait approximativement celui d'un cube construit sur un carré de 300 km de côté et haut d'un mètre et demi (le mors d'un cheval), soit la mort de 27 000 milliards d'hommes, à raison de cinq litres de sang chacun... Cf. les notes de la Bible dite de Crampon et Tresmontant, *op. cit.*, p. 370.

46. Il s'agit du « scénario » de l'Apocalypse tel qu'il est reçu depuis la Vulgate. C'est ce texte que connaissait Barka et c'est à cette structure « traditionnelle » que

Cet éclatement du temps est accompagné de quelque chose d'analogue au niveau de l'espace. On trouve bien quelques mentions de lieux dans l'Apocalypse, mais les noms propres cités possèdent d'une manière tellement évidente leur propre signification symbolique qu'en fait les scènes ne sont pas vraiment situées dans l'espace⁴⁷. L'action fulgurante, présentée sans unité de lieu, embrasse tout en quelques tableaux : montagnes, océans, terre, cieus, enfers, monde des esprits. De nombreux tableaux occupent la totalité du champ visuel et se succèdent d'une manière non ordonnée (ou du moins selon un ordre qui est loin d'être évident) ; nous décelons un système de visualisation de l'espace en une série de tableaux superposés, chacun apparaissant par émergence spontanée (je vis... j'entendis... puis je vis... je vis encore, etc.). Cette extension de l'espace à l'extrême limite du champ visuel peut aider celui qui souffre à lutter contre la grande tentation de se replier sur soi, et contre le besoin lancinant de sa mémoire de se rappeler sans cesse les lieux qui ont présidé aux épreuves, à cause de la surcharge émotive qu'il affecte spontanément à ces lieux⁴⁸. S'il ne parvient pas à libérer sa mémoire et son imagination de leurs liens avec des objets saturant son émotivité, il s'enferme dans ses représentations psychologiques, s'angoisse et souvent régresse dans le passé.

Sous le rapport du temps et de l'espace, l'Apocalypse se présente comme une synthèse en extension. En sens inverse, la *Divine Comédie* repose sur un système en contraction : tout le circuit, parsemé pour le voyageur d'embûches et pour le lecteur de devinettes et d'énigmes, se fait à pied et en moins d'une semaine. Ce voyage, par les rencontres multiples qu'il permet, synthétise la cosmologie ancienne et « récapitule » toute l'Antiquité gréco-latine, ainsi que la Bible et certains aspects des douze premiers siècles de la vie de l'Église — sans oublier nombre d'événements socio-politiques dont Dante était contemporain.

Entre les deux, le *Prince Jaune* nous propose une synthèse naturelle, réaliste et cohérente : le roman peint la vie au jour le jour d'une famille de paysans de l'automne 1932 à l'été 1933. Cherchons pourtant s'il n'y aurait pas malgré tout à la fois des extensions et des contractions — et d'abord du temps. Si l'on regarde le scénario du *Prince Jaune*, l'action des personnages dépend d'unités de temps données par les rythmes de la

nous nous référons, quoi qu'il en soit des découvertes et des hypothèses de Claude Tresmontant.

47. Si on laisse de côté les sept villes d'Asie Mineure destinataires des lettres, il reste l'Euphrate, Babylone, Jérusalem (nouvelle), Abaddon ou Apollyon, Gog et Magog, etc. Tresmontant insiste beaucoup : la plupart des noms propres du texte ont été *codés* pour échapper à l'inquisition et à la persécution aussi bien du gouvernement (politico-religieux) de Jérusalem que du pouvoir romain d'occupation : « Il existe donc deux raisons, ou deux motifs de chiffrer les messages, pour ne pas être compris des ennemis ou adversaires. Les messages ont été si bien chiffrés que nous avons du mal, nous, quelque dix-neuf siècles plus tard, à les déchiffrer », *op. cit.*, p. 110.

48. Dans le roman, cette surcharge se manifeste surtout par les phénomènes de vision et d'hallucinations ; cf. les remarques de Léonid Pliouchtch, *supra*, note 4.

nature et les cycles liturgiques : jour, semaine, saison, année, vie humaine. Tout écart est le signe d'une rupture, d'un déséquilibre, d'une destabilisation : attente d'une pluie artificielle⁴⁹, esquisse d'un calendrier macabre⁵⁰, travail et discours le dimanche⁵¹ et surtout sermons incessants des miliciens accompagnés des réflexions désabusées de leurs victimes sur un paradis futur, un paradis imaginaire qui est proposé hors de toute référence temporelle — donc hors des cycles de la vie réelle⁵². Un univers imaginaire, dans lequel l'Etat soit moyen-terme universel, cherche à se substituer au monde réel. Barka accentue l'irréel de cet Etat totalitaire, qui s'efforce de s'imposer par tous les moyens, en lui attribuant comme inspirateur et comme archétype les bêtes fantastiques de l'Apocalypse. Il est fait appel au Christ glorieux de la « fin des temps » pour juger par avance ce monde fantoche — en prémice de sa néantisation finale inéluctable⁵³.

Les déséquilibres au niveau de l'espace sont très nets. L'espace traditionnel des paysans est circonscrit à trois niveaux : la maison et ses dépendances, le village, le pays. Tout ce qui échappe à cette tripartition dans le sens d'une extension marque un déracinement : les paysans sont tentés ou poussés de partir travailler au Caucase ou en Sibérie⁵⁴, alors qu'on les sait attachés à leur maison et à leurs terres⁵⁵ ; la mère meurt loin de chez elle, dans une gare⁵⁶ ; l'assaut du moulin, pourtant proche du village, se fait dans une steppe recouverte de neige et blanche à l'infini, sans repère : on part avec un léger brouillard et un peu de neige qui tombe ; quant à la distance du retour, elle paraît considérable à cause de l'affaiblissement provoqué par la faim et par une blessure⁵⁷ ; les ordres de mort proviennent d'une capitale lointaine et étrangère, etc.

49. PJ 178.

50. PJ 273.

51. Ch. 2, PJ 8 ss. Cf. PJ 347 : « Il avait perdu le compte des jours et ne distinguait plus les dimanches des jours de semaine ». Le roman se développe sur une année de l'automne à l'été, soit un cycle complet, mais cette année n'a plus ni dimanches ni jours de fêtes — qu'elles soient religieuses ou profanes. L'homme se perd lorsqu'il ne peut plus émerger d'un temps qui est un flux continu indéfini et qu'il n'a plus de repère temporel — mais aussi spatial, moral et religieux : cf. le symbole de la « pierre lumineuse », PJ 14 et 85.

52. PJ 42 : « Loukian (dont le nom en grec signifie *loup*) nous console en disant : " On vivra dans la prospérité " ». PJ 9 : « Les feuilles d'instruction embaument : le printemps lorsqu'il rêve à haute voix au bonheur qui attend les travailleurs. Des travailleurs lointains et vagues... » Cf. PJ 176, et la leçon de morale de Hrytsko, PJ 336.

53. PJ 190 : « Avec le mirage en plus. Parfois je pense que tout cela va disparaître d'un instant à l'autre, comme un rêve ». PJ 351 : « Tout ce qui apparaît au kolkhoze est pillé et disparaîtra comme dans un abîme ». Se référant au retour du Christ, les autres passages proposent un jugement extrinsèque (103, 111, 141, 310).

54. PJ 46 : « s'enfuir » ; dans l'Oural (181), au Kouban (270), en Biélorussie (267, 325), en Sibérie (77, 308, 315) ou au Caucase (48, 51 134, 236 ss., 249, 260, etc.).

55. Nous développerons ce point en étudiant le symbolisme de la terre.

56. PJ 341.

57. Ch. 15 pp. 164 ss. — « Son imagination s'impatiente et la route lui paraît

Cette capitale (il ne s'agit pas de Kiev...) est désignée ou suggérée de multiples manières ; par son nom ⁵⁸, par son statut de capitale ⁵⁹, par le nom du pays dont elle est ethniquement la capitale ⁶⁰ ou par l'adjectif qualifiant la langue propre de ce pays ⁶¹, par une direction cardinale situant géographiquement ce pays ⁶², par une modalité de sa structure politique ou de sa prétention idéologique ⁶³, par le nom de son palais présidentiel ⁶⁴, par une particularité anatomique de son chef d'Etat : « ce tyran moustachu », « l'homme aux moustaches épaisses » ⁶⁵, enfin par une périphrase désignant comme « étrangers » les auteurs et les exécuteurs des ordres de mort : « Ils contemplent les cadavres et (disent), dans une langue qui n'est pas la nôtre (...) » ⁶⁶. « Quant à eux, après avoir produit des richesses pour leur voisin, ils étaient chassés, mourant de faim, avec des injures effroyables, et devaient agoniser dans leurs ruines pillées » ⁶⁷. Barka précise que ces nécrophores sont étrangers aussi au peuple auquel ils ont emprunté la langue et dont ils ont volé le territoire en premier :

C'est partout la même chose ! Ce sont des mercenaires étrangers auxquels l'Internationale sert de masque ; ils se sont imposés par la ruse, pour tourmenter le peuple : c'est l'ordre qui leur a été donné et c'est le but de leur pouvoir rouge. (...) Ils expérimentent leur système sur nous avant d'écraser l'univers entier ⁶⁸.

Conjointement à ces extensions de l'espace, on trouve l'analogie d'une contraction ; il ne faut pas la chercher du côté d'une réduction des distances, mais dans un « écrasement » de l'espace, qui tend à se résorber en un plan, le plan du sol, de la terre. Cette « réduction » de l'espace à l'horizontale apparaît très nettement à qui est attentif à l'accentuation des mouvements dirigés vers le sol, mouvements qui symbolisent la régression biologique et psychique de l'homme : dès le début les oiseaux tombent morts, sans raison apparente ⁶⁹ ; la nourriture « des-

plus longue qu'autrefois ». (86) « Et les hommes marchaient et marchaient, sans fin. Le moulin était proche maintenant ». (168) « Le temps passait avec une lenteur effrayante ; comme un escargot qui traînerait sa coquille sur du sable mouillé ». (304) « Alors elle (la distance à la gare) lui paraissait courte, mais maintenant elle s'étirait sans fin ». (316) « Chaque minute, devenue inutile, s'étirait à l'infini, car elle l'éloignait de la rencontre tant désirée ». (360)

58. PJ 12, 42, 17, 61, 79, 87, 88, 164, 228, 270, 271, 310, 311, 315, 328.

59. PJ 22, 49, 96, 326.

60. PJ 165, 324, 325.

61. PJ 311, 341 et notes des pp. 96, 177 et 178.

62. PJ 58, 59, 88, 245, 319, 326, 330.

63. PJ 245, 250 et 189.

64. PJ 61, 139.

65. PJ 142 et 335, mais le nom du personnage n'est jamais donné.

66. PJ 316 ; cf. 163, 200, 246, 300 (dénonciation particulièrement pénible des exportations de céréales) et 303.

67. PJ 325.

68. PJ 262.

69. PJ 41, 53, 54. Pareillement, plusieurs kolkhoziens meurent subitement, sans raison apparente (208 et 211).

« cend » progressivement vers les herbes, les rongeurs, une carcasse de cheval à demi enterrée, les racines ; c'est de plus en plus la terre elle-même qu'il reste à manger⁷⁰. De diverses manières l'homme descend de sa condition native jusqu'à ce que son corps devienne poussière.

Ce mouvement de descente ne s'achève pas dans une rencontre avec le *tchernoziom*, cette « terre noire » nourricière, généreuse et féconde, très présente dans l'ethnopsychisme de ses habitants⁷¹. On ne pénètre pas dans la terre : on demeure à sa surface. Malgré le désir profond des paysans d'être enterrés chez eux, rituellement et religieusement, on ne peut que dissimuler leurs corps. Il faut souvent se contenter de les saupoudrer de terre ou de neige⁷². Le seul objet vraiment enterré est le calice, qui incarne l'âme du village. Mais il a été soigneusement scellé par le ferronnier, ce qui le rend inaccessible⁷³. Les symboles mettent bien en valeur l'aliénation la plus radicale des paysans : ils sont plaqués au sol et coupés de leur source de vie.

Les mouvements

Le temps et l'espace n'étant plus coextensifs à la vie des paysans, plusieurs mouvements fondamentaux s'en trouvent gravement déséquilibrés. Pour mettre en pleine lumière la déshumanisation, Barka insiste sur les mouvements de hasard, d'errances, sur les répétitions vaines et sans objet, sur les hésitations culpabilisantes ou malades. A la recherche de silos enterrés abandonnés par leurs propriétaires décédés, Myron et André parcourent la campagne en tous sens avec un sac et une pioche. Lorsque parfois surgit un mulot, ils lui courent après et le frappent avec des mouvements aléatoires — ce qui revient pour eux à se « répandre » sur une surface. Cela manifeste que la vie à la fois échappe à l'homme et s'échappe de l'homme.

De par sa structure verticale, l'homme est fait pour « dominer et soumettre » la terre, surtout la terre considérée comme plan horizontal. Le renversement est bien illustré par nos deux héros qui s'épuisent, toujours courbés vers le sol, pour parvenir à ne frapper qu'un seul mulot⁷⁴. Ils sont certes gravement affaiblis par la faim, mais leur gaucherie et leur maladresse semblent accentuées volontairement, de sorte que la descente vers le sol tend à l'emporter sur l'instinct du chasseur, pourtant ancestral et profondément enraciné en l'homme. Le mouvement de descente s'achève avec l'apparition d'instincts morbides ; la consommation de cadavres humains puis le cannibalisme proprement dit (tuer pour manger) marquent l'éclatement des structures les plus radicales du psychisme : « N'achète pas ça, mon garçon ! C'est de la chair humaine,

70. Nous retrouverons cette nourriture morbide en étudiant le symbolisme de la terre.

71. Nous verrons plus loin que cette terre riche est une des composantes de la sensibilité religieuse des Slaves.

72. PJ 88, 203, 209, 214, 241, 294.

73. PJ 74.

74. PJ 235 ; cf. PJ 232 : l'unique moineau capturé s'échappe au dernier moment.

douceâtre et bon marché. On la vend au prix d'Etat, mais cette viande a un goût de mort. Je suis à jamais marqué par le péché. Va-t-en, ne t'approche pas ! »⁷⁵ D'autres scènes manifestent encore la destruction du psychisme : la démence, la folie⁷⁶ et un exemple de retour à la condition de l'homme des cavernes⁷⁷.

Observons les mouvements de la charrette chargée de ramasser les cadavres : elle est omniprésente, elle arpente et balaye la totalité de l'espace pour supprimer les restes de la vie humaine en décomposition⁷⁸. S'opposant à l'instinct profond des paysans de mourir chez eux et d'y être enterrés rituellement et religieusement, comme nous le verrons à propos du symbolisme de la terre, elle hante le paysage jusqu'à saturer l'inconscient des villageois : « Le paysan devina qu'il s'agissait encore de la fameuse charrette. (...) Elle est partout, pensa-t-il avec dépit »⁷⁹. La charrette décrit la totalité du plan horizontal, prend les corps et les déplace pour les jeter dans des fosses peu profondes. Elle promène les cadavres puis les descend légèrement en-dessous du niveau du sol. Ce mouvement n'évoque-t-il pas l'abaissement du plan du sol à un nouveau plan qui lui est inférieur ? Ne peut-on y voir une symbolisation spatiale de la régression humaine ?

Conséquence du ralentissement de la vie biologique des paysans torturés par la faim, leurs mouvements et leurs déplacements tendent vers un indéfiniment lent. Jouant sur le contraste, Barka insiste sur la rapidité des déplacements des miliciens, des activistes et de leurs chefs : « Soudain, dans un fracas, une voiture les dépassa, transportant un des chefs, qui allait parachever leur destruction. Leurs voitures filaient à grande vitesse, car ils sont pressés. (...) des membres du Parti, portant des sacs ; ils les déposent rapidement sur un traîneau ou un chariot et partent à grande vitesse. Les camions roulaient à grande vitesse et prenaient les rues les moins fréquentées. Deux livreurs (...) coururent vers la charrette, bondirent sur le siège et filèrent à fond de train »⁸⁰.

Cette rapidité aide-t-elle leur travail au profit de la communauté à être plus efficace ? N'aurait-elle pas au contraire une orientation propre distincte ? En fait elle tend vers un indéfiniment rapide, ce qui lui donne valeur de symbole. La vitesse est un attribut des bourreaux et appelle l'imaginaire : « Cette machine à déchiqueter, aux dents acérées, est capa-

75. PJ 158, 195, 213-214, 219-220, 280-281, 321 et 322. Nous observons qu'à trois reprises (158, 220, 314) Barka excuse le cannibalisme par la folie, alors que Dante accable Ugolino : *Enfer*, ch. 33.

76. PJ 157-158, 220, 314.

77. PJ 283-284. « Un animal préhistorique (...) semblait revivre dans ces prunelles ». (10) « Des maisons sans toiture qui ressemblaient au squelette d'un animal préhistorique ». (241)

78. La charrette a trois fonctions : réquisitionner toute nourriture (19, 34, 38, 39, 43, 120), emporter les cadavres (50, 120, 122, 244, 358, etc.) et ramasser les mourants : « Emmenez-moi, je vais mourir ». (202, 266-267)

79. PJ 50 ; 244.

80. PJ 151 ; 176 ; 202 ; 251 ; 249.

ble de filer à la vitesse de l'ouragan »⁸¹. Enfin l'imaginaire lui-même devient macabre : « Les “ ventres à soupe ” (...) seront pris comme dans un étau ! Les morts se lèveront, rempliront leurs cercueils de blé et, en courant, ils l'apporteront au centre de livraison, le déposeront à ses pieds. En plus, ils le salueront jusqu'à terre »⁸².

L'activité des miliciens est régie par une logique de l'absurde⁸³ : les bourreaux sont relatifs à leurs chefs, lesquels dépendent d'un « Plan » ; quant à ce plan, « il vient de la maison de soufre qui se dresse dans les ténèbres »⁸⁴. Mais les bourreaux sont eux-mêmes « prisonniers d'un cercle infernal », d'où les termes de « mécanisme », d'« appareil » (du Parti), de « système », de « machine » (de Lénine), et d'où leur fascination pour un moulin à blé artisanal dans lequel ils se reconnaissent⁸⁵. Leur structure hiérarchique ordonnée à l'efficacité matérielle, où la terreur remplace toute autorité humaine, est un système clos qui rappelle l'instrument de torture qu'était la roue : « Regarde, les roues de fer emportent notre blé ! Il souffrait comme s'il avait été attaché à une roue pour être torturé. (...) ceux qui soutenaient le Parti tombaient sous la roue qu'ils avaient contribué à faire tourner »⁸⁶. Barka développe l'image à l'aide de son style : « On ne les laissera pas en paix (...) de la voie ferrée on les envoie à l'usine, de l'usine à la voie ferrée, et ainsi de suite, alors que c'est tout à fait inutile ! On les fait marcher et on les tourmente, on les tourmente et on les fait marcher »⁸⁷.

Associée à la vitesse, la roue symbolise spatialement la course effrénée vers l'utopie et l'achronie, autant dire la tentation de l'imaginaire et la séduction de l'abstrait, le « processus ininterrompu du devenir et du transitoire »... « capable de filer à la vitesse de l'ouragan » : « L'univers s'est chargé d'hostilité contre les âmes. Il a dressé des tourbillons inconnus jusqu'alors — immenses et aveugles ; ils se sont mis à tourner de plus en plus vite, avec une violence de plus en plus grande et l'âme n'a plus sa place »⁸⁸.

Ce tourbillon ou cet ouragan qui tourne de plus en plus vite nous suggère l'image d'une spirale croissante dans laquelle sont enfermés les bourreaux ; en sens inverse les victimes sont prisonnières d'une spirale décroissante qui les replie sur eux à la manière des spires d'un escargot⁸⁹.

81. PJ 151.

82. PJ 9.

83. PJ 168 et 262 : « Le responsable leur ordonne de verser, par des trous dans le toit, toutes les graines ensemble : le seigle, le blé, l'orge le millet, le sarrasin. (...) il réplique : Pourquoi pas ? Tout ça, c'est des céréales ! »

84. PJ 315.

85. PJ 364 ; 23 ; 23 ; 262 ; 212 ; 139-140.

86. PJ 87 ; 218 ; 223.

87. PJ 309.

88. PJ 85. Cf. la conclusion de la grande fresque de Soljénitsyne sur *L'Archipel du Goulag*, op. cit., t. 3, p. 451 : « Nous n'avons pas de loi. (...) Les cercles d'acier sont là, mais de loi, il n'y en a pas ». Cf. PJ 142.

89. PJ 304.

Cette « dékoulakisation » prend la dimension d'une « crise cosmique »⁹⁰ puisqu'elle diffracte le temps en deux schèmes simultanés et superposés mais inverses, une accélération et une décélération, symbolisés par une double spirale⁹¹.

Le symbolisme de la terre

Nous avons vu que le sol pris comme plan symbolise la régression et la mort ; cependant, pris comme volume ou comme origine d'un mouvement, il symbolise la vie, puisque la vie végétale et une partie de la vie animale émergent de la terre. De fait la terre, dont les paysans sont volés et d'où ils sont chassés, apparaît en transfert sous forme de visions hallucinatoires d'animaux dérivés des grands monstres terrestres qui peuplaient jadis notre planète : rêve d'un lézard, apparitions multiples d'un dragon⁹², etc.

Dans le *Prince Jaune*, la terre n'est pas seulement une modalité de l'espace, l'aboutissement d'un mouvement de descente ou le lieu de repos des morts ; elle est proche du cœur de l'homme :

André se réjouit : rentrer à la maison au plus vite !... Là-bas (au village), on pouvait au moins attraper des zizels (des mulots), alors qu'ici (en ville) on ne voit même pas la terre ; tout n'est qu'asphalte et pierre⁹³.

La terre est le grand témoin du drame :

Myron Danylovytch se dirigeait vers le village. La terre, tel un être vivant, s'éveillait et semblait sonder l'âme humaine : Pourquoi ne sors-tu pas la charrue ? Ceinte d'humidité lumineuse, elle respire mollement et tristement, avec une émotion extraordinaire même, et promet une belle récolte⁹⁴.

La terre, présente sous de multiples modalités, est à la fois l'enjeu et le témoin du drame : les paysans sont profondément attachés à l'outil de travail qui est le leur depuis des siècles, autant qu'au genre de vie et à l'habitat qui l'accompagne :

La mère se consolait et n'aspirait qu'à une seule chose : retourner au plus vite chez elle. (...) Toutes ses pensées se tournaient vers sa maison. (...) Notre âme est dans ces murs. (...) Comment pourrais-je quitter ma maison natale ? Si je dois mourir, ce sera près de ce mur blanchi à la chaux. Je serai malheureuse en terre étrangère. Pars, toi... (...) Il contemplait cette parcelle de terre chère depuis l'enfance⁹⁵.

90. L'expression est de Mircea Eliade (à propos des sécheresses, épidémies, etc.) : *Méphistophélès et l'androgynie*, coll. « Idées », n° 435, Gallimard 1981, p. 232.

91. Cf. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, coll. « Bouquins », Robert Laffont — Jupiter, 1983, article « Spirale » ; René GUÉNON, *Le règne de la quantité et les signes des temps*, coll. « Tradition », Gallimard, 1945, ch. XXIII : « Le temps changé en espace », pp. 157 ss.

92. PJ 7, 241.

93. PJ 305 ; cf. 21 : « entre les briques l'air brûlant de la capitale est saturé de calcaire toxique ».

94. PJ 237 ; cf. 215.

95. PJ 307, 316, 51, 244 ; cf. 149, 200, 343.

Cet « attachement presque physique au sol natal »⁹⁶ ne manque pas de rappeler le Florentin exilé, dont la douleur et la nostalgie imprègnent largement le long *Poème*. Nicolas Gogol, qui avait demandé à sa mère de lui rassembler des matériaux ethnographiques pour pouvoir écrire ses *Nouvelles ukrainiennes*, rapporte que les habitants qui ne se connaissent pas s'interpellent : Pays !⁹⁷ Mircea Eliade note que l'amour de la terre natale est une constante dans l'histoire de l'humanité, et que, sous une forme ou sous une autre, le culte de la Terre-Mère est un élément de la sensibilité religieuse de l'homme : « La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour "chez soi". Le désir, si fréquent, d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison »⁹⁸. — « Il vaut mieux mourir dans notre maison que dans la rue. (...) que ce soit au moins à la maison »⁹⁹.

Ce « retour chez soi » donne aux agonisants une certitude qui les aide à affronter l'épreuve de la mort — ou qui réduit du moins une partie de leur appréhension : je ne sais pas ce que sera ma vie *post-mortem*, mais je connais au moins le lieu du *ci-gît* de mon corps. Dans cette perspective, on comprend l'angoisse terrible du paysan qui pressent qu'il ne sera pas enterré décemment, c'est-à-dire rituellement, traditionnellement et religieusement, mais qu'il pourrira dans sa maison ou qu'il sera abandonné dans la neige ou recouvert d'un peu de cendre¹⁰⁰, jeté dans une fosse commune¹⁰¹, brûlé dans un ravin¹⁰²... ou mangé¹⁰³.

Considérée comme matière, la terre annonce et préfigure la mort : le roman évoque un teint « terreux comme s'il sortait d'une tombe », un visage terreux, des sourcils couleur de terre, des pieds « d'un gris terreux qui semblaient sortir d'une tombe », un manteau couleur de terre et les mains d'une morte couleur d'argile¹⁰⁴. Mais cette couleur morbide est plus une obscurité qu'une véritable couleur : « Lorsque le train démarra, ils saluèrent leur père de la fenêtre jusqu'à ce qu'il disparaisse

96. Francis CONTE, *Les Slaves*, op. cit., p. 117.

97. Nicolas GOGOL, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Gustave Aucouturier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1980.

98. Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, « Petite bibliothèque Payot », n° 312, Payot, 1977, ch. 7 : « La terre, la femme et la fécondité », & 89 : Homohumus, p. 219 ; *Le sacré et le profane*, coll. « Idées », n° 76, Gallimard, 1983, pp. 118 ss. : « Terra Mater ».

99. PJ 193 et 289.

100. PJ 88, 142, 145, 199, 209, 214, 241, 294 etc. Cf. la plainte, PJ 203.

101. Cf. *supra*, note 78 et PJ 242.

102. PJ 251 ss. ; une cave de prison : 125 ; des wagons : 323.

103. Cf. *supra*, note 75 et l'article de Guillaume MALAURIE, référencé *supra*, note 2 ; cf. PJ 335 le terrible dilemme des autorités : le cannibalisme ou la peste... Le spectacle rappelle la peste d'Egine telle que la peint OVIDE, *Les métamorphoses*, ch. 7, v. 520, pp. 192-195, trad. J. CHAMONARD, coll. « Texte intégral », Garnier-Flammarion, 1966. Une question demeure : pourquoi les autorités empêchent-elles le cannibalisme ? Quel est le fondement de ce refus ? Cela n'est-il pas une limite objective à la perspective de Engels, cité *supra*, note 30 ? Ou une remise en cause ?

104. PJ 175 et 83 ; 290 ; 11 ; 244 ; 151 et 244 ; 110.

près des nuages incolores comme la terre ; il se fondit dans l'obscurité »¹⁰⁵. La couleur et l'odeur de la terre submergent le cœur de l'homme¹⁰⁶ d'un pressentiment annonciateur d'« une séparation encore lointaine mais plus longue que celle d'aujourd'hui ».

Au point culminant de la famine, la terre-matière devient l'unique nourriture : « Que voulez-vous qu'ils mangent, de la terre ? »¹⁰⁷ Mais on ne peut manger que le fruit de la fécondité de la terre ; la terre comme telle n'est pas comestible : la soupe de pommes de terre pourries « a le même goût que la terre »¹⁰⁸. On ne peut manger de la terre que d'une manière symbolique, comme punition d'une désobéissance¹⁰⁹, d'un péché d'idolâtrie¹¹⁰ ou comme humiliation que l'on impose au vaincu¹¹¹. Manger de la terre *secundum rei* est un geste morbide : « Le mur avait été gratté et l'argile que la pauvre femme avait raclée et qu'elle mangeait avant de mourir maculait encore ses doigts »¹¹². Dans son roman *Taras Boulba*, Nicolas Gogol peint un précédent à ce geste désespéré : pendant le siège de Doubno, « on ne se nourrit plus que de terre »¹¹³.

Dans le *Prince Jaune*, la terre porte tout un symbolisme religieux d'origine biblique. La terre est présente dès le premier jour dans le regard du Créateur : il la donne à Adam et Eve puis au peuple hébreu ; elle inspire les Psaumes et les invocations prophétiques¹¹⁴. Elle attend son Messie. Dans la Nouvelle Alliance elle attend un renouvellement qui la rendra digne du retour glorieux de son Rédempteur¹¹⁵. Ce ne peut être que comme acolyte de l'homme que dans la Genèse elle a été maudite à deux reprises¹¹⁶, par une assimilation symbolique du lieu d'une œuvre à la volonté défaillante qui est à l'origine de cette œuvre¹¹⁷. Créée « bonne » et porteuse de bénédiction, la terre subit depuis la Chute

105. PJ 149-150.

106. PJ 149 ; l'homme en question est le chef de famille, Myron, dont le prénom en grec, signifie sort, destinée, « condition humaine ».

107. PJ 80.

108. PJ 207.

109. Gn 3, 14 et Is 65, 25.

110. Ex 32, 20 : Moïse oblige les Hébreux à manger la poussière du veau d'or finement broyé.

111. Ps 72, 9 ; Is 49, 23 ; cf. Lam 3, 16 et 29 et Mi 7, 17 ; Ps 102, 10.

112. PJ 238.

113. Nicolas GOGOL, *Taras Boulba*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., ch. 5, p. 434.

114. Dt 32, 1 ; Ps 36, 1 ; Is 1, 2 ; Jr 6, 19 et 22, 29 ; Dn 3, 74 ; Jl 2, 21 ; Mi 1, 2 et 6, 2, etc. Cf. Karol WOJTYŁA, *Poèmes*, trad. Pierre EMMANUEL et Constantin JELEŃSKI, Cana-Cerf, 1979, pp. 139-146 : Périgrination aux lieux saints : « Toute la terre vient à cette Terre unique, et par elle / Devient terre, de même que toute chose / Ne devient ce qu'elle est que par / "Celui qui est". (...) Terre, Terre non née, Terre où "Celui qui est" nous est devenu Père ».

115. 2 P. 3, 13 ; Ap 21, 1.

116. Gn 3, 17 ; 4, 10-12 ; puis sous Noé : Gn 8, 21 ; cf. JEAN-PAUL II, Encyclique *Laborem exercens*, 1981, § 27.

117. Cf. JEAN-FRANÇOIS, *De la Genèse à l'Apocalypse, le langage métaphysique et symbolique de la Bible*, La Table Ronde, 1976, pp. 54 ss. ; « Les œuvres cachées », et pp. 130 ss. : « Le symbolisme topologique ».

l'attraction du divisible et du multiple : l'homme provient de la poussière et en enfante par la plus grande partie de ses œuvres, par son propre corps et par le corps de sa progéniture ¹¹⁸.

Ayant servi de lieu, de cadre, de témoin et peut-être d'acolyte ou de complice à la révolte initiale de l'homme et à toutes celles qui ont suivi, la terre a besoin d'une purification et le Créateur attend d'elle une réparation. La purification et la réparation peuvent être le fruit des sacrifices rituels ou des fléaux, naturels ou provoqués. Les fléaux sont des outils dont Dieu se sert pour récompenser ou punir les hommes, ou pour susciter en eux des vertus sociales, morales ou religieuses. Les derniers fléaux, révélés dans l'Apocalypse, permettent de purifier définitivement la terre pour la rendre digne de la Parousie : « C'était indispensable car nous avons oublié les commandements de Dieu. Nous ne suivons que les commandements de la terre ; nous lui avons donné notre âme. Le prêtre a dit la même chose. Peut-être est-ce une épreuve afin que le malheur, comme des flammes célestes, nous purifie. Nous subissons tous cette épreuve, pour nos péchés » ¹¹⁹.

La perspective d'une famine purificatrice de la terre et de ses habitants est constante dans le *Prince Jaune* et revêt de multiples aspects : elle donne aux personnages du roman de nombreuses occasions de s'entraider en famille, entre voisins ou entre compatriotes ¹²⁰, de manifester leur sens de la justice et de la vérité ¹²¹, d'utiliser et même de redécouvrir l'usage des sacramentaux ¹²³, etc.

Qu'est-il demandé aux villageois ? De donner leurs terres, leurs maisons, leur matériel agricole, leurs semences, leur cheptel et leurs réserves de nourriture à l'Etat et de rejoindre, de gré ou de force, le demi-servage des kolkhozes ¹²⁴. Les réfractaires, qui désormais sont socialement inutiles, sont priés de disparaître au plus vite : « L'insoumission des paysans l'irritait : ces paysans qui refusaient de descendre en silence dans la tombe. (...) Encore vivant ! Où trouves-tu donc à manger, que tu

118. Depuis Gn 1, 19, l'homme est né de la poussière et doit y retourner ; Sg 9, 15, trad. Crampon : « Car le corps, sujet à la corruption, appesantit l'âme, et sa demeure terrestre accapare l'esprit aux pensées multiples. » Mais la terre possède aussi une polarité inverse : à partir de Gn 13, 16 la « poussière de la terre » ou le sable symbolisent une postérité innombrable, fruit de la bénédiction de YHWH, donc renvoient à une certaine unité.

119. PJ 99, texte compacté — la sentence est prononcée par « frère Prokop » qui, comme son nom l'indique en grec, assume dans le roman la fonction prophétique ; PJ 41, 40, 141, 315, etc.

120. PJ 72, 207, 334, 338, 342, etc.

121. PJ 130, 256 ; cf. 224 la longue hésitation...

122. PJ 80, 182, 234 ; cf. 18, 60, 64, 111 et 63 : Barka insiste sur le témoignage de la vérité dans un monde rongé par « le pathos de la suspicion, devenue vision du monde ». D'une certaine manière le Livre de cette famine est encore scellé — comme dans l'Apocalypse ; cf. PJ 40, 127, 130, 298-299 et 83, le dialogue à double signification.

123. Porter et vénérer icônes et croix pectorales : 49, 177, 182, 301 ; bénir une tombe ou se signer devant un mort : 127, 159, 173 et 212.

124. PJ 47, 97, 135, 222-223 ; cf. 140 : la situation des sovkhosiens n'est guère meilleure... En résumé : le kolkhoze asservit la terre.

n'as pas crevé ! »¹²⁵ Les paysans refusent de donner leurs terres ? Qu'ils se donnent à la terre ! Qu'ils rejoignent la terre !

La terre peut être regardée comme l'aboutissement spatial et biologique (ou nécrologique) d'une œuvre perverse, mais aussi comme un reposoir : n'est-elle pas le réceptacle du calice, puisqu'elle est l'unique témoin du drame, n'est-elle pas elle-même le calice qui recueille le sacrifice des innocents ? n'est-elle pas le temple qui remplace l'église villageoise désaffectée, temple dans lequel les paysans martyrs attendent le retour du Christ ?¹²⁶

La structure de la « Divine Tragédie »

Le calice représente au sens fort les villageois : il « récapitule » symboliquement leurs souffrances et leur destinée en étant arraché des mains des jeunes komsomols venus piller l'église et en étant enterré puis exhumé imaginativement dans les deux dernières pages du roman, à l'imitation du Christ qui a été livré, a connu l'agonie, a été crucifié, déposé en terre puis est ressuscité. Ce périple, qui sert aussi de trame à la *Divine Comédie*, consiste spatialement à descendre ou à être descendu, à toucher un fond puis à remonter plus haut que le point de départ.

Dans les trois scénarios : la fin de la mission terrestre du Christ (que nous appellerions volontiers la *Divine Epopée*), la *Divine Comédie* de Dante et cette *Divine Tragédie* que peint Barka, le personnage central (le « héros ») n'est pas seul mais chemine « avec » et « contre » d'autres acteurs. Ces autres personnages permettent la confrontation du bien et du mal jusque dans le cœur du héros. Dans le scénario de la *Divine Epopée* nous trouvons d'un côté Marie, Jean, quelques femmes et quelques apôtres, et de l'autre un adversaire physique (le Sanhédrin et les soldats romains) représentant et incarnant un adversaire abstrait et universel (le péché du monde). Dans la *Divine Comédie*, Dante est aidé, guidé et renseigné successivement par Virgile, Béatrice et saint Bernard. Tout au long de son voyage il prononce le jugement divin sur son propre passé et sur le passé des pécheurs célèbres — mais aussi sur la vie des saints (au sens large) — qu'il rencontre. Dans la présente *Divine Tragédie* nous trouvons d'un côté les miliciens et leurs chefs dévoyés, et de l'autre la terre, « habitée » d'un bout à l'autre du roman par le calice mais désertée progressivement par ses habitants. Quant à la famille qui habite (au sens plénier) la terre, dont ne survit que le petit André¹²⁷, elle résiste jusqu'au

125. PJ 24 et 79.

126. PJ 363 : « Et il faut montrer ici autant de respect qu'à l'église ». Cf. Ap 20. 22.

127. Son prénom en grec signifie l'« homme » par excellence, et par extension le témoin, le voyageur, le veilleur, l'initié. Pour écarter l'objection freudienne d'une régression foetale, notons qu'il part à la recherche de sa mère Daria Alexandrivna, étymologiquement : don, cadeau, parfois eucharistie — fille de l'homme fort. La grand-mère s'appelle Kharytyna, de même racine grecque que charisme ou grâce (à ne pas confondre avec Catherine, PJ 153). Nous pensons à une recherche de la Terre-Mère slave ou de Marie dans une perspective chrétienne.

martyre à toutes les tentations, dont la pire est de livrer la cache du calice ¹²⁸.

Depuis toujours, de nombreux artistes ont chanté, joué, peint, sculpté, versifié, raconté, romancé, décrit ou analysé de diverses manières un aspect de la vie du Christ. En musique, une place de choix revient à Jean-Sébastien Bach ¹²⁹. La Nativité, en particulier, est depuis saint François d'Assise une source d'inspiration inépuisable : chaque peuple « actualise » ses crèches de Noël en fonction de ses propres données ethniques, populaires, esthétiques, culturelles et liturgiques.

Au-delà de l'inspiration artistique ou de l'éveil de la sensibilité religieuse, certains artistes (au sens large) ont créé ou développé à partir de leur expérience personnelle des scénarios qui réitèrent, prolongent ou continuent l'« heure » du Christ ¹³⁰. Ces artistes chrétiens invitent le lecteur (au sens large incluant le spectateur, l'auditeur, etc.) à s'« interioriser », c'est-à-dire à retrouver l'intention profonde du scénario et à s'y associer du plus intérieur de lui-même. C'est ainsi que la *Divine Tragédie* qu'est le *Prince Jaune* nous semble être une « dramaturgie sotériologique » ¹³¹ — les paysans innocents renouvellent le sacrifice du Christ :

Voilà dix-neuf siècles que le Christ a été mis en croix et que l'Antichrist essaie ses forces : il va nous étouffer ! (...) Eh oui ! Il sait par où commencer, par l'Eglise. Voilà son œuvre. (...) Les gens disent que l'enfer viendra sur la terre pour marquer que dix-neuf siècles se sont écoulés depuis la crucifixion. (...) Les serviteurs du diable ont décidé d'anéantir l'Ukraine l'année de la crucifixion, en 1933 ; prenez garde, braves gens, prenez garde ! ¹³²

Nous verrons plus loin que Barka invite son lecteur chrétien à renouveler et à perpétuer sous un mode non sanglant le sacrifice des paysans — un peu comme la messe « renouvelle » le sacrifice du Christ. De quel genre de continuation peut-il s'agir ? Si le martyre est un prolongement de l'œuvre prophétique du Christ, l'acte public qui manifeste le mieux la perfection de la charité ¹³³, une œuvre artistique retraçant un martyre, l'« actualisant » ou reliant un martyre au sacrifice du Christ relève de la fonction royale des fidèles : elle est ordonnée à une manifestation de la souffrance puis de la gloire du Christ dans ses fidèles.

128. Cf. *infra*, note 141. Les deux autres grandes tentations sont d'adhérer au système des kolkhozes (cf. *supra*, note 124) et de partir travailler ailleurs (cf. *supra*, note 54). Toutes trois impliquent d'une certaine manière l'abandon de la terre, donc une apostasie virtuelle.

129. Nous pensons à son *Choral* : « Christ gisait dans les liens de la mort », et à ses deux *Passions*.

130. Jn 12, 27 ; 13, 1 ; 17, 1.

131. Cf. *supra*, note 5. Nous « lisons » semblablement le roman *Quo vadis* de SINKIEWICZ et le poème *Les néophytes* de Taras CHEVTCHEUKO (1857), actuellement mis en musique par Marian KOUZAN ; l'oratorio sera créé en 1988 lors des célébrations du millénaire de la christianisation de la Rouss-Kiévie.

132. PJ 29, 41, 57. La passion et la mort du Christ sont renouvelées selon leur causalité efficiente : saint THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, IIIa, qq. 47 et 48.

133. Saint THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, IIa-IIae, q. 124, a. 3.

Ce thème de l'art chrétien prolongeant l'œuvre rédemptrice et créatrice de Jésus a été moins développé que le thème du travail de l'homme et de l'artiste prolongeant l'œuvre créatrice de Dieu : « L'homme, créé à l'image de Dieu, participe par son travail à l'œuvre du Créateur, et continue en un certain sens, à la mesure de ses possibilités, à la développer et à la compléter »¹³⁴.

La symbolique chrétienne nous paraît posséder un statut analogue au statut de ce l'on pourrait appeler la « poétique sacrée » des prophètes, poètes et écrivains de l'Ancienne Alliance ; elle n'est certes pas inspirée au sens canonique du terme, mais toutes deux sont la propriété d'une qualité : elles manifestent selon un mode artistique une surabondance vitale et expriment le rayonnement d'un épanouissement, cet état de qualité parfaite qu'on appelle la gloire¹³⁵. La symbolique judéo-chrétienne ornée, permet l'expression et nous propose des outils de compréhension et de diffusion de la parole et de l'œuvre de Dieu-Créateur puis de Jésus-Rédempteur.

La spiritualité de la terre

Relisons avec une grande attention la scène de l'agonie de la grand-mère, puis du fils aîné¹³⁶ qui sentent monter en eux le froid — mais essayons de sentir monter en nous la terre, essayons de nous sentir nous transformer progressivement en terre¹³⁷. Nous invitons le lecteur à relire la totalité du roman en se mettant à la place (ou « dans la peau ») non pas des personnages successifs, comme y incite l'art du romancier, mais à la place de la terre. Essayons de vivre un instant de la vie de la terre ainsi personnifiée : je vois des idéologues et des bourreaux se déplacer à ma surface à grande vitesse et en tous sens, les paysans d'Ukraine être insultés par leurs gouvernants¹³⁸, être empêchés de tirer de mon sein généreux leur subsistance, être chassés de chez eux et volés de moi-même et de ma présence maternelle, les villageois affamés dénoncer une nouvelle invasion tatare¹³⁹, tomber à moi et être volés de leur propre corps — qu'on laisse pourrir à ma surface ou qu'on enfouit

134. JEAN-PAUL II, encyclique *Laborem exercens*, § 25. Le texte renvoie à *Lumen gentium*, § 36, qui relie explicitement le service royal des fidèles à la gloire du Christ. Cf. M.D. PHILIPPE, *L'activité artistique*, op. cit., tome 2, ch. 4 : « L'art, la religion, la foi chrétienne », et du même auteur, *Le mystère du Christ crucifié et glorifié*, Colmar-Paris, Alsatia, 1968, 3^e partie, ch. 2, pp. 242 ss.

135. *Somme théologique*, IIa-IIae, q. 132, a. 1.

136. PJ 103 ss. et 144 ss. ; ce sont les plus significatives.

137. Tobie 3, 6, trad. Crampon : « Ordonne (...) que je quitte la face de la terre et devienne terre ». Bible de Jérusalem : « Je veux être délivré de la terre et redevenir terre ». Cf. Tb 14, 10 ; Ps 63, 10 ; 106, 17 ; Is 29, 4. Cette « métamorphose en terre » est symboliquement et théologiquement plus dense que, dans la *Divine Comédie*, l'immersion dans le Léthé, qui lave des péchés ; *Purgatoire*, ch. 31, v. 97. Notons que Barka métamorphose les bons, alors que Dante métamorphose des pécheurs en serpents et en arbres : *Enfer*, ch. 13 et 25.

138. PJ 9, 11, 31, 35, 36, 56, 98, 153, etc. : ventre à bortch, ennemi, koulak, graine de koulak exploiteur, contre-révolutionnaire, etc.

139. PJ 52, 57, 97, 234, 298, 318, 319 ; cf. *supra*, note 20.

sommairement, au risque de la peste¹⁴⁰ — enfin et surtout le calice être cause d'une partie de la souffrance des habitants¹⁴¹, être caché puis déposé en moi pieusement en attendant le retour justicier et glorieux de mon Créateur et Rédempteur.

Je ressens ainsi profondément l'attention pieuse et la prière des villageois privés d'église¹⁴² comme celles des défunts enterrés sortir de moi et monter de moi comme une irradiation ou une émanation, si bien qu'à la fin, ayant joué tout au long de cette « promenade » un rôle de tabernacle qui contient et rayonne le calice-ciboire, je deviens une sorte de « temple du Dieu vivant » : « là, sous l'herbe et la terre, repose un objet sacré à la puissance de feu effrayante. Et il faut montrer ici autant de respect qu'à l'église »¹⁴³.

Le *Prince Jaune* associe le retour en terre au périple du calice pris comme symbole de la souffrance et de la mort vécues chrétiennement, c'est-à-dire non pas subies mais offertes librement en union et en participation au sacrifice rédempteur du Christ. Ce regard chrétien résout la grande « énigme »¹⁴⁴ : pourquoi la souffrance ? pourquoi la mort ? qu'y a-t-il au-delà ?

Mais cette réponse est inintelligible donc inacceptable en dehors de la foi chrétienne, quand bien même le contexte culturel et ethnique serait chrétien ; or Barka évoque un salut plus large, s'étendant à tous les hommes bons, « qu'ils soient orthodoxes ou d'une autre religion »¹⁴⁵. Ne représentant plus une personne actuellement vivante et agissante, le calice est en quelque sorte hypostasié : il passe au premier plan et assure lui-même l'unité de cette « rédemption » (les guillemets précisent qu'ici il y a simplement analogie avec la rédemption chrétienne). Dans cette perspective, nous rapprochons ce calice enterré de la Coupe du Graal (ainsi que d'autres symboles analogues), qui recueille universellement le fruit de tous les sacrifices (ici les souffrances et le sang des paysans innocents) et permet aux participants de ce drame sotériologique de se relier à l'état d'intégrité initiale de l'homme, à sa justice et à sa divinité originelles, et de parvenir à un état d'unité cosmique ou d'unité divine — qu'il est assurément plus facile de ressentir que de définir d'une manière précise.

L'« épreuve initiatique », ici, n'est ni les exploits romancés des héros des légendes ou des mythes gréco-latins, celtiques ou germaniques (y en aurait-il aussi chez les Slaves ?), ni le long voyage de Dante à tra-

140. PJ 134, 320-321, 336, 357-358 ; cf. *supra*, note 103.

141. PJ 32, 153 ss., 287. Il n'y a pas d'incitation à l'apostasie formelle — ne serait-ce pas, de la part de Vassil Barka, afin de sauvegarder la transcendance de la foi ? Les bourreaux et les traîtres ne peuvent s'en prendre qu'aux symboles représentant ou exprimant la foi, non à la foi comme telle ; cf. PJ 2, 177, 301-302.

142. PJ 28-32, 210-211 et 363-364.

143. PJ 363.

144. PJ 83 et 108 ; cf. JEAN-PAUL II, encyclique *Salvifici doloris*, 1984, §§ 4 et 9 : « L'homme, dans sa souffrance, reste un mystère inaccessible ».

145. PJ 103 ; la sentence est prononcée par le prophète « frère Prokop » ; cf. *supra*, note 119.

vers l'Antiquité gréco-latine et la Révélation, ni les voyages mystérieux des *Livres des Morts* égyptien ou tibétain — pour ne citer que les plus connus — mais une expérience commune, la mort, qui est infligée d'une manière spécialement longue et épuisante par la famine et qu'il faut accepter intérieurement sans haine ni désir de vengeance ¹⁴⁶.

La spiritualité de la terre se manifeste encore d'une autre manière : dans l'impossibilité matérielle d'enterrer les villageois fusillés lors de la tentative d'assaut du moulin, quatre paysans parcourent la steppe, devenue un champ funéraire, en psalmodiant la prière des morts. Munis simplement d'un cierge et d'un encensoir, « ils célébraient une messe pour le repos de tous ; ils imploraient le pardon des pécheurs » ¹⁴⁷. Dans une perspective catholique ou orthodoxe (au sens ecclésiologique), cette liturgie universelle célébrée par des laïcs n'est une messe que par métaphore. Il conviendrait davantage de la désigner comme un sacramental relevant du « sacerdoce commun » des fidèles ¹⁴⁸. Lorsque le « sacerdoce ministériel » ne peut plus s'exercer à cause des conditions économiques ou politiques (le prêtre, âgé et malade, disparaît rapidement) ¹⁴⁹, Barka suggère qu'il appartient au « sacerdoce commun » de prendre la relève — autant que possible. Alors que l'exercice du sacerdoce ministériel nécessite une consécration sacramentelle personnelle et trouve son sommet dans la célébration de l'Eucharistie, notre auteur précise les deux sommets de ce que l'on pourrait appeler avec beaucoup de prudence une sorte de « sacerdoce de la terre ». Ces deux sommets, la moisson et les funérailles, répondent à la mission de la terre de présider et d'envelopper la vie et la mort de l'homme.

Les « gens d'ici » (comprenons : les gens de la terre) ¹⁵⁰ sont « plus authentiques » ; ils « mettent dans chacune de leurs paroles, dans chacun de leurs actes un sens profond » ; ils sont « comme des prêtres blancs » et « travaillent dans ces champs de céréales comme si Dieu les regardait » ¹⁵¹. Mais pourquoi blancs ? Est-ce pour assumer dans la lumière et la pureté la terre fertile de ce pays, qui est de couleur noire ? ¹⁵²

Nous avons déjà longuement rencontré le second geste, le second « sacrement » de ce « sacerdoce de la terre » : la remise de l'homme à la terre. Cette « liturgie de la terre » nous semble expliquer pourquoi le roman ne peint aucune mort chrétienne au sens plénier du terme : une mort oblatrice offerte en sacrifice dans une totale lucidité et une totale liberté. Les souffrances du corps torturé par la faim sont telles que

146. Cf. le sermon du prêtre, PJ 26-28 ; quant à la « pacification de l'irascible », les témoignages de Miron Dolot et de Vassil Barka sont assez différents...

147. PJ 173.

148. Le peuple chrétien est un « peuple de prêtres » (Ap 1, 6 ; 5, 10 ; 20, 6) ; le Concile Vatican II distingue bien ce sacerdoce du « sacerdoce ministériel » que seuls les prêtres exercent : *Lumen gentium*, § 10.

149. Dès le 4^e chapitre, PJ 25 et 29.

150. PJ 35 : « Moi, je suis quelqu'un de la terre ».

151. PJ 359.

152. PJ 215, note de la traductrice : *tchernoziom* signifie « terre noire ».

le psychisme est envahi de messages sensibles de douleur et d'images parasites, de sorte que l'homme n'a plus une présence à lui-même suffisante pour pouvoir offrir librement sa vie en sacrifice. Nous croyons déceler une structure de substitution : l'homme étant asservi par l'homme, n'est-ce pas à la terre de recueillir le sacrifice de l'homme et de l'offrir à son Créateur et Rédempteur ? « Notre salut vient de ces parcelles ! »¹⁵³ Ce regard sacré sur la terre nous renvoie d'une certaine manière à la grande vision de l'Apocalypse : « La terre vint au secours de l'homme »¹⁵⁴.

La terre porteuse de la souffrance, de la mort, du repentir, de l'espérance et du salut de l'homme est une donnée essentielle de l'ethnopsychisme religieux des Slaves, comme en témoigne Dostoïevski : « La Mère de Dieu est notre mère à tous, la terre humide, et cette vérité contient une grande joie pour les hommes. (...) Chaque fois que je me mets à prier et me prosterne, j'embrasse la terre, je l'embrasse et je pleure. (...) Baisez la terre, abreuvez-la de vos larmes, demandez pardon ! »¹⁵⁵ Cette sensibilité religieuse très aiguë s'enracine dans « un christianisme encore imprégné du culte de la Terre Mère, la *Bogoroditza*, que l'influence de Byzance transformera peu à peu »¹⁵⁶. En historien des religions, Mircea Eliade a observé que la terre est associée à l'expérience religieuse des Slaves : « Pour les paysans de l'Europe Orientale, cette attitude, loin d'impliquer une "paganisation" du christianisme, était, au contraire, une "christianisation" de la religion de leurs ancêtres. Lorsqu'on écrira l'histoire de cette "théologie populaire", telle qu'elle se laisse saisir surtout dans les fêtes saisonnières et les folklores religieux, on se rendra compte (... qu'elle) est une création religieuse originale, dans laquelle l'eschatologie et la sotériologie sont affectées de dimensions cosmiques »¹⁵⁷.

La métamorphose en terre, que le *Prince Jaune* ne fait que suggérer, transpose certains symboles : le Christ a voulu se rendre présent corporellement pour être transformé matériellement en le corps des communiants, afin qu'en retour ces derniers se transforment spirituellement et religieusement en « fils bien-aimés du Père »¹⁵⁸. Ici, entre l'homme et le Christ la polarité matière-esprit est inversée : je deviens matière, je deviens de la terre qui se métamorphose en calice, qui se cristallise en outil de rédemption en son lieu le plus intérieur et le plus sacré : le fond

153. PJ 351.

154. Ap 12, 16, texte modifié.

151. DOSTOÏEVSKI, *Les démons*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1983, 1^{re} partie, ch. 4, § 5, p. 154 ; 2^e partie, ch. 1, § 7, p. 270.

156. Marguerite-Marie THIOLLIER, *Dictionnaire des religions*, Marabout, 1971, article « Russie » p. 318.

157. Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, coll. « Idées », n° 32, Gallimard, 1978, ch. 9 : « Survivances et camouflages des mythes », pp. 208-209. Francis Conte signale qu'il prépare un deuxième tome de son ouvrage *Les Slaves* (*op. cit.*, p. 17, en note) consacré à la spiritualité du monde slave pré-chrétien. Cf. *supra*, note 98.

158. Jn 1, 14 et 18 ; PJ 174 : « la présence du Père des hommes et des anges ».

du jardin du ferronnier. Nous observons aussi un renversement des mouvements : ce n'est plus le Christ qui descend (incarnation) pour que je grandisse, c'est moi qui descends (dans la terre) pour que le Christ grandisse et s'élève (sous forme de calice) en sortant de moi en une sorte d'émanation¹⁵⁹.

La spiritualité du pain

Barka nous a-t-il laissé des pistes pour donner une signification spirituelle à la longue quête des paysans d'un peu de pain ? Quand, du premier au dernier chapitre du roman, chaque page nous peint leurs efforts, leurs plaintes, leurs lamentations sur cette nourriture fondamentale, vitale, humble et légitime dont ils sont privés par violence, ne sommes-nous pas invités à songer aux multitudes qui sont privées ou qui se privent des sacrements — et avant tout de l'eucharistie ?

Certes le mot n'y est pas, mais les allusions sont précises : le « pain de vie » est opposé au pain qui tue ou au pain qui récompense la trahison : « Il avalait le pain comme un remède miraculeux, le tenant dans ses deux paumes pour qu'aucune miette ne tombe par terre. Quand il eut terminé il dit : " Merci, mon Dieu, j'ai mangé du pain ! " »¹⁶⁰ Le pain est associé au « jour du Seigneur » : « Il mangeait et son âme s'imprégnait de l'arôme sec et chaleureux, pur et bon du pain blanc comme l'était autrefois sa chemise du dimanche »¹⁶¹. Barka évoque enfin le « pain du dimanche » : « C'était une église ancienne. (...) Plus tard, sous les hetmans, elle avait été reconstruite en pierre. Elle était blanche, de la blancheur du pain des jours de fête »¹⁶².

Ce grandiose vol de pain, et à travers lui de toute nourriture, a été soigneusement camouflé par ses auteurs et est de fait presque inconnu. Hormis le salut éternel individuel promis dans une perspective chrétienne, le massacre des paysans risque d'avoir été vain et de se réduire finalement à n'être qu'une page, vite tournée et vite oubliée, de l'histoire d'un peuple¹⁶³.

À l'approche du millénaire de la christianisation de ce peuple, le plus grand drame de son histoire pourrait être à l'origine d'une nouvelle fécondité ; il faudrait pour cela que le chef-d'œuvre de Vassil Barka ne soit pas lu et examiné seulement dans sa perspective socio-historique, mais que, prolongé des pistes que nous avons esquissées ou suggérées¹⁶⁴ dans cet article, il soit contemplé comme peut l'être la *Divine Comédie*,

159. PJ 364.

160. PJ 256 ; 301 ; 156 ; 344.

161. PJ 352.

162. PJ 24-25.

163. De fait cette famine n'appartient pas encore à l'histoire de l'humanité ; son Livre est encore scellé. Cf. Ap ch. 5 et *supra*, note 122.

164. Après la terre, nous songeons à une autre « promenade » : une métamorphose en pain, qui pourrait déboucher sur un système cyclique : blé-pain-corps-terre-blé.

afin que le sacrifice qu'il retrace et fait revivre porte des fruits posthumes d'ordre contemplatif¹⁶⁵. Puisse notre contemplation se substituer aux divers rites¹⁶⁶ que n'ont pas pu respecter ou accomplir les paysans ukrainiens de 1933, acteurs et témoins corporels de cette *Divine Tragédie*.

165. Dans son ouvrage *L'activité artistique, op. cit.*, M.-D. PHILIPPE a soigneusement distingué la contemplation artistique de la contemplation chrétienne. Il s'agit évidemment ici d'une contemplation artistique « portée » par un contexte chrétien.

166. Au niveau chrétien, ces rites sont les sacrements du pardon, de l'eucharistie et le sacrement des malades.