

Les émotions contrariées de l’incarcération et de l’exil chez Chevtchenko, Dostoïevski et Oukraïнка

The conflicting emotions of incarceration and exile in
Shevchenko, Dostoyevsky and Ukraïнка

Nikol Dziub

Université de Bâle, Switzerland

nikol.dziub@uha.fr

ORCID: 0000-0002-5980-034X

RÉSUMÉ

On s’intéresse dans cet article aux émotions que suscite une double situation à l’intersection de l’individuel et du public : la captivité et l’exil. Pour ce faire, on étudie comparativement un double corpus de récits et de poèmes narratifs russes (Dostoïevski, principalement) et ukrainiens (Chevtchenko, Oukraïнка). Notre hypothèse est que les récits d’incarcération et d’exil qui nous occupent sont placés sous le signe de l’empêchement de l’émotion ou de son expression, mais selon des configurations très différentes, liées peut-être à la situation (périphérique ou non) de la culture dont ces écrivains sont les représentants au sein de l’Empire russe. Si Dostoïevski dit toute la mélancolie de la vie dans l’espace marginal et clos du bagne, où les émotions, à force d’être dépersonnalisées, finissent par se transformer en une humeur qui les atrophie, Chevtchenko et Oukraïнка proposent des configurations différentes. En disant l’exil dans une langue à l’époque réputée non littéraire, et en insistant (pour Oukraïнка) sur la quasi-intransitivité des émotions du bannissement, que l’exilé ne peut faire comprendre aux populations locales qui l’accueillent, ils défont la cartographie impériale, et donnent son plein sens à l’exil, qui n’est pas simplement déplacement à l’intérieur d’un même territoire (impérial), mais exclusion hors de l’espace culturel où, par la grâce de la langue natale, les émotions sont communicables de l’individu à la communauté et réciproquement.

ABSTRACT

This article examines the emotions evoked by two situations at the intersection of the individual and public spheres: captivity and exile. It comparatively studies a dual corpus of Russian (primarily Dostoevsky) and Ukrainian (Shevchenko, Ukrainka) prose as well as narrative poetry. Our hypothesis is that the incarceration and exile narratives we examine are characterized by the impediment of emotion or its expression, but in very different configurations, perhaps linked to the position (peripheral or not) of the culture these writers represent within the Russian Empire. While Dostoevsky expresses all the melancholy of life in the marginal and enclosed space of the prison camp, where emotions, by becoming depersonalized, eventually transform into a mood that atrophies them, Shevchenko and Ukrainka offer different configurations. By expressing exile in a language considered non-literary at the time, and by emphasizing (for Ukrainka) the near-intransitivity of the emotions of banishment, which the exile cannot make understood to the local populations that receive them, they undo the imperial cartography and give full meaning to exile, which is not simply displacement within the same (imperial) territory, but exclusion from the cultural space where, through the grace of the native language, emotions are communicable from the individual to the community and vice versa.

MOTS-CLÉS

émotions; exil; captivité; littérature ukrainienne; littérature russe

KEYWORDS

emotions; exile; captivity; Ukrainian literature; Russian literature

Soumission/Submission: 30/11/2024

Acceptation/Acceptance: 20/03/2025

COMME CHACUN SAIT, l'exil et le bague font partie de la machine juridique punitive de l'Empire russe. On connaît bien par exemple l'histoire des Polonais exilés en Sibérie dès le tournant des XVIe-XVIIe siècles¹ comme celle des décembristes ; nul n'ignore non plus que, sans même être soi-même socialiste ou révolutionnaire, on courait, dès les années 1830, le risque d'être arrêté voire déporté rien que parce qu'on appartenait à la famille d'un suspect. Parmi ceux qui connurent la captivité et/ou l'exil², certains écrivains de premier plan – Taras Chevtchenko (Moryntsi, Ukraine, 1814-Saint-Pétersbourg, 1861) et Fiodor Dostoïevski (Moscou, 1821-Saint-Pétersbourg, 1881) en tête – ont témoigné de cette expérience et des émotions, individuelles comme collectives, qu'elle met en jeu. D'autres – Lessia Oukraïнка (Novohrad-Volynskyï, Ukraine, 1871-Sourami, Géorgie, 1913) par exemple – ont, par empathie, par identification ou par sentiment d'appartenance à une communauté réprimée, mis en scène cette même expérience sans l'avoir faite par eux-mêmes, si ce n'est en tant que proches de captifs – et c'est d'autant plus intéressant alors que, devenant interpersonnelle, l'émotion se fait inévitablement collective.

On voudrait donc ici s'intéresser aux émotions que suscite une double situation à l'intersection de l'individuel et du public – la captivité et l'exil – en se penchant comparativement sur un double corpus de récits et de poèmes narratifs russes (Dostoïevski, principalement) et ukrainiens (Chevtchenko, Oukraïнка). En effet, si l'emprisonnement et l'exil sont des expériences faites par l'*individu* captif ou exilé (et des expériences, aussi, de l'isolement voire de la solitude), l'un et l'autre comportent une dimension collective, dans la mesure où ils supposent un mouvement d'exclusion ou de marginalisation d'un sujet banni de l'espace commun³ et du fonctionnement normal du corps social – avec toutes les émotions, collectives comme individuelles, qu'un tel rejet (ou du moins déplacement) suppose. En outre, dans l'exil, la dimension collective de l'émotion est redoublée, puisque celui-ci implique aussi la confrontation de l'individu (ou du groupe d'individus) exilé(s) à une communauté étrangère, avec là encore toutes les humeurs et les émotions⁴ (de la nostalgie à la mélancolie) que cela implique. Le choix d'un double corpus russe et ukrainien, par ailleurs, permettra de voir comment l'exil reconfigure partiellement la cartographie impériale, en provoquant notamment la rencontre entre des représentants de différentes cultures dites « périphériques », c'est-à-dire rejetées dans les marges du champ de l'audible, voire « réduites au silence » (Thompson 2000, 27) – cette dimension énonciative inhérente au geste de périphérisation faisant de la littérature, avec son inventivité narrative et rhétorique, un moyen de manifestation particulièrement puissant des émotions (contrariées) de ceux qui, condamnés à la captivité ou à l'exil, n'ont pas, en principe, voix au chapitre.

¹ Voir, sur la formation de l'« *exile system* » dans l'Empire russe, Kollmann 2012, 241-257.

² Sur l'exil comme prison, voir Badcock 2016.

³ Pour Michel Foucault (1975, 274-275), qui note que la peine de prison doit être non seulement « individuelle, mais aussi individualisante », l'isolement, avant d'être une expérience faite par le sujet prisonnier, est une stratégie du corps social normalisant destinée à exercer sur les condamnés, « avec un maximum d'intensité, un pouvoir qui ne sera balancé par aucune autre influence ».

⁴ On distinguera les humeurs des émotions par ce que Sandrine Darsel (2014) nomme l'« intentionnalité » des secondes, qui ne sont pas un état d'âme (ou de l'âme), mais une réponse à une situation constituant un stimulus. Les émotions, cela étant, peuvent engendrer des humeurs durables qui se détachent peu à peu du stimulus initial.

Afin de ne pas tomber dans le piège de la méthode hypothético-déductive, on évitera ici d'appliquer *a priori* les théories déjà existantes de l'émotion aux textes de notre corpus. Au contraire, on partira de l'analyse des textes pour en faire émaner une vision plus générale des émotions carcérales, individuelles comme collectives, et de leurs expressions ou constructions littéraires. Nos analyses, cependant, nous ramèneront vers plusieurs notions ou concepts-clés de la théorie littéraire. La première notion est celle de *je* lyrique, qui permet (dans l'analyse notamment des poèmes de Chevtchenko) de penser le passage de l'inexprimable – l'émotion de l'incarcération ou de l'exil trop violente pour être envisagée clairement puis mise en mots – à l'exprimé – l'émotion telle qu'elle est dite, sincèrement, par l'auteur transformé en « "je" du poème » (Robinson 2014), dans une « tension jamais résolue, qui ne produit aucune synthèse supérieur » (Combe 1996, 62) entre le *je* réel et son porte-parole (et porte-émotions) fictionnel. La deuxième notion est celle, classique, de dialogisme, que l'on repensera par confrontation avec celle de *je* lyrique : quand Dostoïevski « réalis[e] » un « ensemble déterminé d'idées, de réflexions et de mots » par « plusieurs voix distinctes » (Bakhtine [1929] 1970, 362), n'est-ce pas aussi, parfois, pour prendre ses distances avec ses propres émotions d'exilé, créant ainsi, dans ses *Souvenirs de la maison des morts*, un *je* mi-autobiographique mi-romanesque dont les émotions sont engourdies par cette mise à distance ? Enfin, le troisième concept-clé qui nous sera utile est celui de défamiliarisation (voir Chklovski [1917] 2008) : en effet, certains textes d'Oukraïnka semblent utiliser avant la lettre ce procédé de décalage du regard et de l'énonciation – mais on verra que l'écrivaine ukrainienne, loin de chercher à provoquer des effets d'étrangeté ou d'étrangéisation, cherche à cultiver au contraire la singularité ou l'ipséité culturelle des émotions exprimées dans ses œuvres relatives à l'exil.

Indiquons aussi dès à présent l'hypothèse née de notre analyse – à savoir que les récits d'incarcération et d'exil qui nous occupent sont placés sous le signe de l'empêchement de l'émotion ou de son expression, mais selon des configurations très différentes, liées peut-être à la situation, périphérique ou non, de la culture dont les écrivains sont les représentants au sein de l'Empire russe. Si Dostoïevski (dont nous parlerons dans une deuxième partie) insiste principalement sur le caractère *mélancolique* du bagne, où l'on vit un simulacre de vie privé d'énergie vitale et donc d'émotions, le poète ukrainien Chevtchenko (que nous évoquerons dans notre première partie), lui, dépersonnalise l'émotion de l'exil pour la rendre vivable, et surtout pour lui substituer la valeur de *volonté* – l'exilé ukrainien se devant de secouer le joug des émotions tristes pour célébrer, par la vertu du verbe poétique, la gloire de son pays qui lutte pour sa liberté. Quant à Oukraïnka (dont, dans la dernière partie de notre travail, nous analyserons plus longuement les textes, car il s'agit, dans notre corpus, de l'auteure ayant fait l'objet du moins de travaux jusqu'à présent), si elle veut faire éprouver à ses lecteurs les émotions du banni⁵, elle insiste surtout – ce qui peut sembler paradoxal – sur les souffrances de l'exilé qui, condamné à vivre hors de sa communauté culturelle et linguistique, se retrouve privé des mots qui rendraient ses émotions communicables.

⁵ Sur le rôle de la fiction dans le développement de l'empathie, voir Best 2020.

1. Chevtchenko : dépersonnaliser l'émotion de l'exil ?

Commençons donc – dans l'ordre chronologique, car cela nous permettra de passer des auteurs ukrainiens aux auteurs russes sans postuler dès l'abord que la catégorisation nationale est nécessairement pertinente dans la perspective qui est la nôtre – par le poète et peintre Taras Chevtchenko, considéré comme la figure de proue de la construction de l'identité culturelle ukrainienne à l'époque romantique (voir McGrath 2019). Chevtchenko est arrêté à plusieurs reprises – la première fois pour sa participation à la Fraternité (kyïvienne) Saints-Cyrille-et-Méthode, qui appelait de ses vœux le passage d'un modèle impérial à un modèle fédératif décentralisé et sans hiérarchie entre les peuples slaves, et qui fut démantelée en 1847. Emprisonné à Saint-Pétersbourg, il est ensuite envoyé comme simple soldat dans une garnison du côté de la mer Caspienne, le tsar Nicolas Ier lui-même ajoutant à cette sanction l'interdiction de manier la plume comme le pinceau – mais on se doute qu'il ne renoncera pas pour autant à ses deux arts. Affecté dans la forteresse d'Orsk puis dans celle de Novopetrovskoïe, Chevtchenko ne sera libéré de sa servitude militaire qu'en 1857. Il ne sera pas pour autant autorisé à retourner vivre en Ukraine, et, s'il aura le droit en 1859 de rendre visite à ses proches, il sera arrêté à nouveau et renvoyé à Saint-Pétersbourg, où il mourra deux ans plus tard. Il y a donc différentes nuances de l'enfermement dans la trajectoire de Chevtchenko : l'enfermement littéral dans des établissements carcéraux ; l'enfermement plus relatif dans la vie de soldat ; mais aussi l'enfermement *hors de la patrie* que constitue l'exil. À quoi s'ajoute qu'il est né serf – ce qui est important, dans la mesure où cette servitude est à la fois un fait individuel et un fait collectif symbolique de l'assujettissement dégradant de l'Ukraine à un Empire liberticide.

S'il souffre en exil, l'écriture poétique lui permet, d'une part de survivre spirituellement aux douloureuses émotions de la nostalgie, d'autre part (et surtout) de lier ses émotions personnelles d'exilé aux émotions collectives de son Ukraine natale. Dans sa « lointaine captivité⁶ », donc, c'est la « Muse » poétique (qu'il chante dans un poème de 1858 écrit à Nijni-Novgorod) qui symbolise l'esprit de liberté qui permet de s'envoler « hors de la caserne impure » et de sortir du « sombre mécontentement ». C'est elle, aussi, qui apprend au poète à faire de sa vie « une prière » et à « dire la vérité avec des lèvres droites » (Chevtchenko 2003, vol. 3, 262-263⁷).

Les poèmes qu'il écrit sont le lieu où Chevtchenko élabore la conscience qu'il a de ses propres émotions d'exilé qui n'a jamais, de surcroît, en tant qu'Ukrainien dans l'Empire russe (et c'est ici que destins personnel et collectif, émotions de l'individu et de son peuple se superposent) connu à proprement parler la liberté. Ainsi, dans un poème intitulé « Cela m'est indifférent » (1847 – Chevtchenko 2003, vol. 2, 11-20⁸), il glisse de l'expression de la cruelle indifférence dans laquelle tombe l'exilé

⁶ Faute de place, on ne donnera pas l'original dans les notes. On indiquera en revanche des éditions disponibles en ligne ou des liens où l'on pourra lire les textes. Par ailleurs, c'est nous qui traduisons tous les extraits, de l'ukrainien comme du russe.

⁷ Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2112.htm>.

⁸ Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev201.htm#odnak>.

(« Que je vive ou non en Ukraine / Ou que quelqu'un pense à moi / Dans la neige d'un pays étranger / Cela m'est indifférent ») à un geste d'articulation de son destin personnel d'exilé et d'émotions collectives contrariées (celles du deuil et du recueillement, que le destin de l'exilé devrait mais ne pourra pas susciter, par la faute de la distance qui exclut le banni de la conscience et de l'histoire de son peuple privé, politiquement sinon spirituellement, de la possession de sa propre terre : « J'ai grandi en captivité parmi des étrangers / Et sans être pleuré par les miens, / En captivité, en pleurant, je mourrai. / [...] Je ne laisserai aucune trace / Dans notre glorieuse Ukraine, / Sur notre terre qui n'est pas nôtre »). Puis, de cette double émotion empêchée (l'indifférence de l'exilé face à son destin personnel, l'indifférence du pays face au destin de l'exilé, qu'il ignore), il passe à l'expression, pourtant, d'une émotion renaissante : celle de l'exilé qui s'inquiète pour son pays ; car l'exil efface la trace de l'exilé dans son pays natal, mais pas le souci du pays natal dans le cœur de l'exilé : « Mais comment des gens malveillants [...] / attaqueront notre Ukraine autrefois si libre, / la voleront et la pilleront [...], / cela ne m'est pas indifférent du tout ».

Ici, donc, l'incarcération détermine une expression en négatif des émotions : Chevtchenko part des sentiments (de l'individu envers lui-même, de la collectivité pour l'individu) que l'exil empêche pour aboutir à l'expression des émotions qui émergent malgré tout de cette indifférence mélancolique. Laquelle indifférence relève aussi d'un réflexe de protection face à des émotions trop violentes : « Il n'y a rien de pire que, captif, se souvenir de la liberté », déclare ainsi Chevtchenko (2003, vol. 2, 98-99⁹) dans un poème de fin 1848. De telle façon que l'on peut se demander si l'expression de la manière dont l'exilé sort de l'indifférence quand il songe, non pas à son propre sort de citoyen enfermé hors de son pays, mais au sort de son pays lui-même (première dépersonnalisation, de l'*intention* de l'émotion), ne se fait pas aussi de préférence dans la poésie parce que cela permet le glissement d'un *je* personnel incapable d'affronter l'émotion trop puissante à un *je* lyrique¹⁰ qui n'est pas exactement le poète (deuxième dépersonnalisation, de l'*énonciation* de l'émotion cette fois).

Aussi bien est-ce par la communauté que, pour Chevtchenko, l'individu existe réellement, sur le plan moral du moins. L'exilé n'est pas dégradé tant qu'il ne trahit par sa « Jérusalem » (c'est-à-dire Kyïv et l'Ukraine, qui sont construites implicitement, dans les « Psaumes de David », 1860, comme une Terre promise¹¹) :

Et si je t'oublie
Jérusalem,
Alors je serai moi-même oublié, abandonné,
Esclave dans un pays étranger,
Et ma langue sera engourdie,
Et ma langue se flétrira,

⁹ Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev230.htm>.

¹⁰ Voir sur cette question Robinson 2014, qui part d'un postulat globalement inverse au nôtre, puisqu'elle écrit que « [q]uelquefois, bien sûr, les émotions exprimées dans un poème lyrique ne sont pas celles du poète lui-même, mais celles d'un personnage qu'il crée, le "je" du poème ; mais [que] souvent, et plus particulièrement chez les poètes romantiques, les sentiments exprimés sont tout à fait sincères : ils sont les sentiments, les émotions du poète lui-même ».

¹¹ Sur cette idée et sa généalogie, voir Kryuk 2017 ; et Khaletskyj 2019.

Si je néglige Ton souvenir,
Ô Toi, notre Gloire ! (Chevtchenko 2003, vol. 1, 364¹²)

Dès lors à l'émotion – nouveau déni, ou plutôt sublimation ? – se substitue la *volonté* de l'exilé (« Ni notre âme ne meurt, / Ni notre volonté », écrit, à la première personne du pluriel – et ce choix énonciatif signale la résistance et la persistance de la communauté malgré la distance supposée et provoquée par l'exil –, Chevtchenko dans « Caucase », 1845 – voir 2003, vol. 1, 343¹³) et de ses lointains compatriotes qui, en dépit de toutes les émotions malheureuses que peut leur valoir leur destin cruel, doivent célébrer la gloire (« *slava* ») de l'Ukraine au moyen du verbe (« *slovo* ») poétique¹⁴, qui constitue, selon un imaginaire d'époque, comme un condensé du génie de cette langue ukrainienne qui, dans l'Empire d'alors, n'a pas droit de cité (du moins en littérature).

2. Dostoïevski : un monde carcéral où l'humeur mélancolique engourdit les émotions ?

On a vu, donc, que les questions d'énonciation (glissement du *je* personnel au *je* lyrique, utilisation presque performative de la première personne du pluriel) étaient capitales dans l'expression des émotions de l'exil par Chevtchenko. On se doute que cette notion de *je* lyrique ne sera guère opérante dans notre analyse des *Souvenirs de la maison des morts* (1860-1862) de Dostoïevski. Mais rappelons tout de même ce qu'écrivaient Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé dans la « Présentation » de leur volume collectif sur *Le Sujet lyrique en question* (1996, 8) : « Comment situer le “personnage” lyrique ? Quels rapports entretient-il avec l'autobiographie ? La modernité ne se caractériserait-elle pas par un déplacement ou un travestissement du sujet lyrique et par la multiplication des positions qu'il peut désormais occuper ? » Ambiguïté du statut autobiographique, « multiplication des positions » : impossible de ne pas penser à Dostoïevski lu par Bakhtine.

Mais, encore une fois, ne mettons pas la charrue avant les bœufs, ni la théorie avant les textes. On a parlé plus haut à plusieurs reprises de déni des émotions. Le geste de déni (relatif) destiné à étouffer les émotions malheureuses se retrouve chez plus d'un exilé – songeons, entre autres, au romancier, médecin et mémorialiste russe Vladimir Kokosov (1845-1911), qui fut exclu du séminaire théologique de Perm en 1861 pour avoir participé à un cercle possédant une bibliothèque clandestine ; qui, plus tard, exerça comme médecin pénitentiaire en Sibérie ; et qui écrivait à propos des travaux forcés, dans ses « Souvenirs d'un médecin du bagne de Kara » (1903, 219) : « C'est un grand chagrin, quand on y pense, mieux vaut ne pas y penser ! »

¹² Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev142.htm>.

¹³ Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev139.htm>.

¹⁴ On songe inévitablement à Hegel, qui était très lu à l'époque, et qui, dès ses écrits (collectifs) de jeunesse, défendait l'idée de la « liberté radicale du sujet conscient de soi » et de « l'efficacité politique de la poésie » (voir la « Présentation » du traducteur Jean-Pierre Lefebvre dans Hegel [1807] 2012).

Dostoïevski, pour sa part, prend cependant ce motif à rebrousse-poil, insistant moins sur la tentation du déni que sur le caractère obsédant, pour l'incarcéré, du rêve de libération :

Dès le premier jour de ma vie au bagne, je commençai à rêver de liberté. Calculer de mille et mille manières différentes combien de jours me séparaient de la fin de mes années devint mon passe-temps favori. Je ne pouvais même pas penser à autre chose, et je suis sûr qu'il en va ainsi de tous ceux qui sont privés de liberté pendant un certain temps¹⁵.

L'auteur des *Souvenirs de la maison des morts* identifie ici son expérience à celle de tous les condamnés : de la sorte, l'individuel devient collectif, et se crée une communauté des bannis que rapprochent, paradoxalement, les isolements respectifs de chacun enfermé dans son rêve obsessionnel de liberté. Et cela est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un roman semi-autobiographique écrit, comme nul ne l'ignore, après que l'auteur a passé quatre ans au bagne d'Omsk : la conséquence en est que la voix que l'on entend n'est pas à proprement parler personnelle ; qu'étant à la fois celle du personnage et celle de l'auteur, elle peut aussi, par moments au moins (et notamment dans le passage ci-dessus), passer pour celle d'un prisonnier quelconque, sans qualités propres¹⁶ – d'où, peut-être, l'engourdissement mélancolique des émotions qu'on décrira plus loin.

C'est en tout cas une autre forme de déni que décrit Dostoïevski : il ne s'agit plus de nier l'existence de la liberté ; mais au contraire de nier, sinon à proprement parler la réalité de l'exil et de l'incarcération, du moins sa densité ontologique. L'incarcération apparaît, non pas comme un épisode difficile dans une vie, mais comme une parenthèse, comme un pas de côté (et l'on retrouve ici, comme chez Chevtchenko d'ailleurs, le motif du bagne comme monde à part, qui fait partie des « invariants », ou du moins des *leitmotive*, des discours sur l'exil et l'emprisonnement – voir Khlamova 2009, partie 2.2) qui, littéralement, *ne compte pas* sur un plan temporel¹⁷ :

L'espoir d'un homme privé de sa liberté est d'une tout autre nature que celui d'un homme vivant dans le présent. Un homme libre espère bien sûr (par exemple un changement de fortune, la réussite d'une entreprise), mais il vit, il agit ; la vie réelle l'entraîne complètement dans son tourbillon. Il n'en va pas de même pour le prisonnier. Ici, disons qu'il y a une vie aussi – une dure vie de labeur –, mais, quel que soit le condamné et quelle que soit la durée de son exil, il ne peut, résolument, instinctivement, accepter son sort comme quelque chose de positif, de définitif, comme faisant partie de la vie réelle. Le condamné a le sentiment de ne pas être chez lui, de n'être qu'un invité. Pour lui, vingt ans, c'est deux ans, et

¹⁵ Si, par souci de proximité avec le texte original, nous traduisons nous-même les extraits des *Souvenirs de la maison des morts* que nous commentons, nous signalons cependant, dans la bibliographie, l'excellente traduction de Louise Desormonts et Henri Mongault. Le texte russe peut par ailleurs facilement être lu en ligne, ici par exemple : <https://ilibrary.ru/text/61/index.html>.

¹⁶ « La voix d'auteur, qui mettrait en ordre de façon monologique [l]e monde, n'existe pas », écrit Bakhtine, cité et traduit par Irina Tytkowski (2011).

¹⁷ Voir, sur une question proche, Mørch 2012. Nous ne citons, dans l'océan des publications sur Dostoïevski et l'écriture carcérale, que celles avec lesquelles nos remarques entrent directement en résonance.

il est tout à fait sûr que même à cinquante-cinq ans, quand il quittera le bagne, il sera aussi gaillard qu'il l'est à présent, à trente-cinq.

On remarque encore une fois cette tendance à la généralisation, le *je* dont le récit fait entendre la voix insistant, dans tout ce passage, sur ce en quoi il ne se distingue pas des autres condamnés. Cette vie comme à côté de la vie, ce simulacre de vie, si l'on préfère, conduit par suite inévitablement à une humeur qui engourdit les émotions tout en en émanant, l'incrédulité provoquée par la situation menant à la mélancolie, avec son corrélat, l'ennui, qui découle de la posture scopique de l'incarcéré qui ne peut observer, à travers une minuscule fente du monde carcéral, qu'une part infime du dehors :

Il arrivait qu'en regardant à travers les fentes de la palissade vers la lumière de Dieu, l'on voie quelque chose. Mais tout ce que l'on voyait, c'était un morceau de ciel, un haut rempart de terre envahi par les mauvaises herbes, et des sentinelles qui montaient et descendaient le rempart, jour et nuit ; alors on se disait que des années allaient passer, et que, regardant par les fentes de la clôture, on verrait toujours le même rempart, les mêmes sentinelles et le même petit morceau de ciel, non pas celui qui se trouve au-dessus de la prison, mais un autre ciel, lointain et libre.

Les tournures de vérité générale l'indiquent : la mélancolie devient une humeur collective, car corrélatrice de la création de ce monde à part, clos sur lui-même, qui a tout de la vie, la vie à part (ce qui explique sans doute le besoin de recourir au genre romanesque, qui, mieux que le genre strictement mémoriel, est capable de transformer un lieu en *locus*). Le monde libre lui-même est si terriblement *réduit* que le peu que peut encore en voir l'incarcéré semble (le « petit coin de ciel » mis à part, peut-être) comme intégré au monde carcéral lui-même : les seules « herbes de la steppe » qu'aperçoivent les prisonniers sont celles qui couvrent les « remparts » de la prison ; et les seuls hommes « libres » qu'ils croisent sont les soldats qui les gardent. Ce à quoi ils ont accès, ainsi, ce n'est plus la liberté, mais son simulacre. Plus largement, le monde mélancolique de l'incarcération est un monde qui a les apparences de la vie mais qui est privé de toute énergie vitale – de là cette sorte d'engourdissement de toutes les émotions, supplantées par l'ennui :

Derrière cette grille, il y avait un monde lumineux et libre, où les gens vivaient comme tout le monde. Mais en-deçà de la palissade, on s'imaginait ce monde comme un conte de fées. [Le bagne] avait son propre monde, différent de tout le reste, avec ses propres lois, son propre costume, ses propres manières et coutumes ; c'était une maison morte, une vie sans analogue nulle part ailleurs, et des gens à part. C'est cet endroit si particulier que j'entreprends de décrire.

On remarque, encore une fois, l'usage de tournures de vérité générale qui viennent relativiser par anticipation la singularité du *je* autobiographico-romanesque, dont les émotions seront d'autant plus affaiblies qu'elles ne sont pas pleinement les siennes propres.

3. Oukraïнка : (ne pas) pouvoir dire les émotions du bannissement

Les configurations émotionnelles dessinées par les récits d'exil de Chevtchenko et de Dostoïevski sont cela dit bien différentes, malgré le point commun de l'étouffement de l'émotion : si Chevtchenko insiste bien sur la rupture spatiale et sur l'isolement que suppose l'exil, qui conduit à l'indifférence de l'exilé envers ses propres émotions et à l'indifférence (non coupable, soulignons-le) de la communauté originelle envers un exilé qui devient invisible à ses yeux, il n'en demeure pas moins que le lien avec le pays natal reste vivant grâce à la *volonté* du poète, qui substitue à l'expression (via le *je* lyrique) de son indifférence la glorification, par le poème, de l'Ukraine qui elle aussi est privée de liberté, mais qui lutte pour son indépendance. Dostoïevski, de son côté, construit plutôt une topique mélancolique, où, au-delà de la rupture spatiale avec le lieu natal, on observe comme une introversion de l'espace carcéral, qui vit d'une vie propre, mais privée de l'énergie vitale nécessaire au jaillissement des émotions – de là la création de cette communauté des « morts » dont la prison est la « maison ».

Il est une autre dimension de l'émotion et de son empêchement que nous voudrions encore mettre en valeur en étudiant les textes d'Oukraïнка : celle qui découle de la rencontre entre l'exilé et les communautés « autochtones¹⁸ ».

Certes, cette attention prêtée aux communautés locales n'est pas l'apanage d'Oukraïнка, ni en général des auteurs ukrainiens. Dostoïevski ([1860-1862, 1932] 1996, 3), par exemple, décrit des Sibériens accueillants dans ses *Souvenirs de la maison des morts*. Mais il faut rappeler que le romancier (qui, au sein du cercle fouriériste de Petrachevski (voir Evans 1974, 26-43 et 63-85), défendit l'idée que le « petit peuple » devait accéder au sentiment de la dignité humaine, et que cela passait, entre autres, par l'abolition du servage et des châtiments corporels) fut arrêté pour avoir lu, devant le cercle, une lettre de Vissarion Biéliniski adressée à Gogol. Lequel Biéliniski, dans une lettre de décembre 1847 à Paul Annenkov comme dans sa critique des *Haidamaks* (1841) de Chevtchenko¹⁹, tint à l'égard du poète et de la langue ukrainienne des propos outranciers et dégradants, vilipendant la supposée vulgarité et inutilité de la littérature en langue « petite-russienne » (c'est-à-dire ukrainienne, selon la terminologie dominante dans l'Empire russe), et allant jusqu'à écrire que lui aussi aurait, en tant que juge, envoyé Chevtchenko dans le Caucase (pour ceci et tout ce qui suit, voir Choubravski 1962). Il est vrai par ailleurs que sa revue *Notes patriotiques* publia une recension du maître-ouvrage de Chevtchenko, *Le Kobzar* (1840 pour la première édition), où le critique défendait le droit des poètes ukrainiens à exprimer leurs émotions et sentiments en ukrainien, et posait la question même qui nous intéressera dans les écrits d'Oukraïнка évoquant l'exil – à savoir celle de la possibilité d'exprimer ses émotions dans une langue étrangère :

Mais pourquoi M. Chevtchenko écrit-il en petit-russien et pas en russe ? S'il a une âme poétique, pourquoi ne pas transmettre ses sentiments en russe ?

¹⁸ Les guillemets s'imposent, car il y a dans la réalité un véritable métissage, qui résulte en partie de l'installation de colons. Voir Bashkirov 2023.

¹⁹ Ces deux textes sont disponibles ici : <https://yadocent.livejournal.com/82412.html>.

– diront beaucoup. – Vous pouvez répondre à cela par une autre question : si M. Chevtchenko a grandi en Petite-Russie ; si le destin l'a placé dans un tel rapport avec la langue dans laquelle nous écrivons et nous nous exprimons qu'il ne peut y exprimer ses sentiments ; si dès l'enfance ses idées étaient habillées dans les formes du dialecte du sud, alors est-il vraiment nécessaire d'enterrer son talent pour cela ? Est-il vraiment nécessaire d'étouffer les sons sacrés dans l'âme, simplement parce que quelques personnes en frac [...] ne comprendront pas ou ne voudront pas comprendre l'écho natif de la langue slave, [...] tandis que ces mêmes personnes considéreront comme un péché mortel de ne pas comprendre les allusions les plus subtiles [de] Balzac [...] ?

Mais, même si certains, sur la foi de données stylométriques, ont pensé pouvoir attribuer cette recension à Biéliniski lui-même, cela va contre toute vraisemblance idéologique.

Il nous semble donc que, Dostoïevski ayant été en contact avec des intellectuels particulièrement méprisants à l'égard des cultures non russophones, il convient de continuer à explorer plus avant l'hypothèse selon laquelle la situation linguistique – périphérique ou non, dans un contexte spatio-culturel où la Russie et sa langue constituent un centre normatif – des auteurs évoquant le baigne et l'exil influe sur les configurations énonciatives et expressives par lesquelles ils disent les émotions que suscite l'expérience de l'incarcération et du déplacement. En tant que représentante d'une communauté ukrainienne marginalisée, Oukraïinka paraît par exemple plus sensible que d'autres aux singularités des cultures « indigènes » des territoires de l'exil ; et ses textes évoquant la question de l'exil se distinguent précisément par ceci, que, d'une part, ils soulèvent cette douloureuse question de l'émotion individuelle devenue inexprimable (car qui dit *expression* dit aussi, en l'occurrence, *communication*) par la faute du déplacement d'une communauté linguistique vers une autre (voir Maár et Lefebvre, 83-140) ; et que, d'autre part, ils constituent cependant un exemple particulièrement intéressant de l'art de (faire) revivre l'expérience d'autrui. Après un bref rappel du contexte, on commencera d'ailleurs par ce deuxième point, car il est nécessaire à la compréhension du premier.

Lessia Oukraïinka (de son vrai nom Laryssa Kossatch, épouse Kvitka) est une véritable icône de la littérature ukrainienne. Poétesse, dramaturge, nouvelliste, essayiste, épistolière et traductrice très prolifique, elle a contribué à moderniser la langue et la littérature d'une Ukraine coincée entre les Empires russe et autrichien, en croisant imaginaire populaire ukrainien et fonds mythique et littéraire occidental. Elle-même n'a pas fait l'expérience de l'exil ou de la prison, il est vrai. Mais elle a le sentiment de vivre dans un pays asservi, comme en témoigne une lettre qu'elle écrit à Vienne en 1891 : « il est pénible de porter des chaînes, le joug [de l'Empire russe] a raidi mon cou » (Oukraïinka 2021, vol. 11, 118). En outre, sa tante a connu la Sibérie ; sa sœur la prison ; son oncle l'historien Mykhaïlo Drahomanov a dû, à partir de 1876 (date de l'oukase d'Ems, qui suivit le décret de Valouïev, 1863 – voir Magosci 2010, 389-410), s'exiler en Suisse puis en Bulgarie ; et, au-delà du cercle familial, plusieurs de ses amis et connaissances firent l'expérience (parfois tragique) de l'exil – nous y reviendrons bientôt.

Ainsi, il est certes incontestable que l'asservissement, l'incarcération et la liberté sont pour elle des motifs littéraires. En témoigne le fait qu'elle met en exergue de ses *Chants de captivité* (1895-1896 ; Oukraïinka 2021, vol. 5, 143) un extrait du

Sonnet on Chillon de Byron. Il n'en demeure pas moins cependant qu'elle fait personnellement l'expérience des émotions de la captivité – non pas en tant que captive, mais en tant qu'amie empathique, représentante de la communauté qui perd un de ses membres emprisonné. Et si elle passe par le détour de la poésie, c'est parce que, d'une part, cela lui permet de prendre ses distances avec ses émotions personnelles pour défendre la liberté de son pays et de ses concitoyens sans violence ni esprit de terreur ; et que, d'autre part, elle peut de la sorte exprimer des émotions collectives, le *je* personnel se métamorphosant en *nous* lyrique. Témoin ce poème de 1895 (du recueil des *Chants d'esclaves*), qui montre comment les émotions joyeuses du renouveau printanier sont interdites à la communauté amputée par l'incarcération de plusieurs de ses membres, et pour qui le cercle perséphonien est par conséquent brisé :

De nouvelles notes résonnaient aussi,
Des notes printanières... Mais elles n'étaient pas pour nous,
Non, il n'y avait pas de printemps dans nos cœurs,
Car le printemps qui riait de l'autre côté de la fenêtre
Nous apportait de tristes nouvelles
De la prison : l'un des captifs,
[...] était devenu fou,
Et l'autre, qu'on venait de libérer, était malade.
(Oukraïнка 2021, vol. 5, 143)

On appréciera la superposition entre la configuration spatiale et la configuration lexicale et syntaxique. La « fenêtre » sépare deux mondes (celui de la liberté, celui de la prison), mais aussi deux champs lexicaux (celui de la joie et du renouveau – « nouvelles notes », « printanières », « riait » –, celui de la tristesse et de la maladie – « tristes », « fou », « malade »), l'opposition étant renforcée par le passage, marqué par la conjonction adversative « mais », d'une phrase affirmative (« De nouvelles notes résonnaient aussi, / Des notes printanières ») à des phrases négatives (« Mais elles n'étaient pas pour nous, / Non, il n'y avait pas de printemps dans nos cœurs »). On remarquera également que la prison, ici aussi, est construite comme un espace intérieur : ce n'est pas dans la prison, mais dans les « cœurs » qu'il n'y a « pas de printemps ». Et ce qui provoque cette tristesse, c'est, dans une configuration qui rappelle les théories de Pierre Livet (2002, 16 – voir aussi Bernard 2015), le « décalage entre les informations que nous donnent le monde » (les mauvaises nouvelles) et « nos attentes » (la joie que devrait apporter le printemps).

Au-delà de ces données rhétoriques, il convient cependant de prendre aussi en compte le contexte de ce poème, qui s'adresse à une amie de la poétesse, Galyna Kovalevska-Degen (1870-1897), fille de Mykola Kovalevskii²⁰ (1841-1897, ami de Drahomanov) et de Maria Vorontsova-Kovalevskaïa (1849-1889). Cette dernière, incarcérée à Kara, en Sibérie, prit part en 1889 à un suicide collectif par surdose de morphine en signe de protestation devant le traitement inhumain infligé à son amie

²⁰ Pendant son exil à Minoussinsk en Sibérie orientale, en 1879, Mykola Kovalevskii rencontra le défenseur des droits humains et journaliste américain George Kennan, qui écrivit des articles sur la base de certaines informations fournies par Kovalevskii. En 1891 paraîtra en deux volumes son *Siberia and the Exile System*, qu'Oukraïнка aura à cœur de diffuser.

Nadejda Siguida (1862-1889), qui, après avoir refusé de se lever pour saluer un gendarme, avait été transférée de la prison des prisonniers politiques à celle des criminels de droit commun, où, les châtiments corporels étant autorisés, elle avait reçu cent coups de verge. Devant le retentissement de l'affaire, les autorités fermèrent le bagne de Kara et mirent fin aux punitions corporelles pour les femmes. Signalons encore que, deux ans après l'écriture du poème d'Oukraïнка, Galyna Kovalevska-Degen se suicidera à son tour, laissant derrière elle deux enfants.

On comprend donc que, si le traitement de la question de l'emprisonnement et du bannissement se nourrit en partie chez Oukraïнка de lectures, ce n'est pas pour autant, il s'en faut de beaucoup, un pur motif littéraire pour elle. Si elle s'occupe aussi de la littérature d'incarcération et d'exil, c'est parce qu'elle cherche à partager cette expérience : elle veut que les lecteurs puissent vivre par empathie les émotions des prisonniers et/ou des bannis, et pour ce faire, il est important, d'une part de diffuser leurs témoignages (littérisés ou non), d'autre part de recourir aux ressources de la littérature, non pour créer des émotions artificielles, mais pour affiner les mécanismes qui rendent les émotions transitives et communicables.

Oukraïнка traduit notamment plusieurs textes relatifs au thème carcéral, et en particulier, en 1903, le « Conte du tsar injuste » (1902 pour l'original ; voir Oukraïнка 2021, vol. 8, 334-376) de Félix Volkhovski (1846-1914), qui fut plusieurs fois emprisonné puis condamné à l'exil dans la province de Tobolsk, avant de parvenir à s'enfuir au Canada *via* le Japon. Selon un procédé particulièrement propre à déclencher les mécanismes d'empathie, Volkhovski écrit un récit du dédoublement mettant en scène un monde renversé où le tsar lui-même devient captif – le déplacement des rôles permettant l'empathie, car c'est après avoir été lui-même été incarcéré que le tsar comprend les émotions qui s'ensuivent (humiliation et culpabilité), même s'il n'est pas sûr qu'il soit tout à fait sincère, car c'est peut-être surtout la peur qui l'émeut. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que par ce conte, Volkhovski rend transitives des émotions qui le seraient moins si elles demeuraient l'apanage d'une classe paysanne privée de la parole, et habituée au silence au point de créer une sorte de langage codé imperméable aux représentants de la loi.

Une autre traduction intéressante d'Oukraïнка est celle qu'elle avait donné l'année précédente de « Pâques en prison » (1902 pour l'original également ; voir Oukraïнка 2021, vol. 8, 383-390) de Mendel Rosenbaum (1870-1954), qui fut notamment arrêté pour importation de littérature illégale dans l'Empire russe. Rosenbaum fait le choix d'un narrateur féminin, Nadia (sa propre femme, en fait), pour renouveler la perspective sur l'incarcération et rendre transitives une expérience et des émotions jusque-là globalement exclues du champ du lisible et de l'audible. En effet, si, selon un imaginaire genré d'époque, un homme ne peut pleurer sur son sort, la femme, elle, le peut : choisir une narratrice permet donc de dire non seulement l'expérience de l'emprisonnement au féminin, mais plus fondamentalement encore de dire les émotions de l'incarcération en général. Des émotions qui sont d'ordre collectif, la narratrice ne pleurant pas tant sur son sort, que sur tous les malheurs auxquels elle songe – famine, misère, guerre, humiliations... Certes, le « terrible sanglot qui [lui] serre » la poitrine et finit par briser les digues de sa résistance aux larmes monte du « souvenir » de tout ce qu'elle a « vécu pendant ces dix années de solitude, tous les sentiments amers, toutes les

idées noires ». Mais la narratrice place l'espoir qui succède à ce déchaînement de pleurs en un peuple qui bientôt, compte-t-elle, mettra fin, mû par une conscience révolutionnaire nouvelle, à l'enfer de la domination et de l'injustice.

Revenons à présent aux textes d'Oukraïнка elle-même. Dans « Erreur. Les pensées d'un captif » (1905 ; voir Oukraïнка 2021, vol. 6, 368-388), elle choisit un narrateur masculin. Mais justement, contrairement à la Nadia de Rosenbaum, il s'empêche de pleurer pour ne pas être taxé de neurasthénie (selon, encore une fois, un cliché genré en train de se construire à l'époque, et qui attribuait la neurasthénie aux hommes, l'hystérie aux femmes), et regrette de ne pas pouvoir laisser libre cours à ses larmes et à ses émotions (même s'il se laisse envahir par une forme de « romantisme sentimental » quand il entend une chanson qui lui rappelle sa Galia bien-aimée), n'étant ni une femme, ni un héros antique (et là encore, le détour par la littérature permet la réflexion sur l'expression des émotions et son historicité) : « Oh, si seulement j'avais des larmes ! Comme j'envie les femmes d'avoir toujours des larmes à portée de main ! Les héros épiques d'autrefois pleuraient sans hésiter, et pourtant c'étaient de vrais héros²¹, sincères, mais nous ? »

Un autre texte intéressant dans notre perspective est un poème datant de l'année précédente (1904) dans lequel Oukraïнка (2021, vol. 5, 527-531) donne à entendre le jugement d'un soldat sur des Iakoutes qu'il est chargé de garder, et sur lesquels il porte un regard méprisant précisément parce qu'ils expriment leurs émotions, allant jusqu'à avoir « les larmes aux yeux » : « Ils étaient soumis, mauvais, ils avaient peur de tout le monde, [...] et parfois ils pleuraient comme des femmes [...] ». Les Iakoutes, cependant, sont dans une situation d'autant plus cruelle qu'ils ne savent pas exactement vers quel territoire exprimer leur nostalgie, la cartographie impériale égarant ces « indigènes » qui ont leur propre conception de l'espace (voir Hirt 2009) : « Il répondit : “Je veux rentrer chez moi”. / – Et où est-ce, chez toi ? / – Il fit un geste de la main : / “Il y a une route, des champs, des montagnes, / des forêts, une grande étendue d'eau.” » Par le choix des pronoms (notamment, dans le premier extrait ci-dessus, ce « ils » méprisant) et par la configuration énonciative (avec les paroles rapportées au discours direct), le poème met ainsi en scène la confrontation des cultures que provoque l'exil, les Iakoutes étant égarés par la logorrhée des soldats, qui, eux, sans être tout à fait méchants, « rient » tandis que les Iakoutes « pleurent » (c'est qu'on ne peut tout de même pas « pleurer avec eux », sous peine de manquer à sa dignité d'homme et de soldat) et se moquent (humiliant de la sorte la culture orale de ce peuple « périphérique ») des chants des Iakoutes : « Nous riions et nous leur demandions ce qu'ils chantaient ».

Mais comment faire, dès lors, pour rendre les émotions de l'autre compréhensibles ? La solution se trouve peut-être dans le procédé du renversement de la perspective, qui risque cependant d'aboutir avant tout à la mise en scène d'une intransitivité symétrique – car, même si la perspective est renversée, la frontière entre les langues et les cultures semble rester infranchissable. Le texte le plus riche d'enseignements dans cette optique est le conte en vers qu'Oukraïнка (2021, vol. 5,

²¹ Hélène Monsacré (1984) a justement montré que, si Platon bannira les larmes, réputées signes de faiblesse féminine, de sa République, Homère, lui, n'hésite pas à faire pleurer abondamment ses héros, qui n'en paraissent que plus vigoureux.

515-521) donne en 1906 sous le titre « Un mot ». Ce poème porte à son comble à la fois l'art de l'empathie et la réflexion sur l'intransitivité des émotions de l'exil. En effet, Oukraïinka y choisit cette fois non seulement pour personnage, mais pour narrateur un Iakoute, qui raconte l'arrivée en Sibérie d'un groupe de trois étrangers, dont l'un meurt, dont le deuxième part on ne sait où, et dont le troisième souffre d'un terrible mal du pays, d'une nostalgie d'autant plus violente qu'elle est inexprimable à cause même de la situation d'exil. Choisir le point de vue d'un Iakoute est très audacieux. Il ne s'agit pas simplement d'un regard renversé à la Montesquieu. Il s'agit vraiment de donner la parole au représentant d'une communauté exclue du champ de l'audible, les récits de l'époque donnant systématiquement à voir le regard de l'exilé ou du « colon » sur l'indigène. Ce faisant, Oukraïinka (dont le texte sera d'ailleurs interdit par la censure) « dénaturalise » les hiérarchies en place, selon lesquelles seul le lettré a droit à la parole, et seule la langue russe a droit à la littérature (voir Remy 2017) – quand les langues « orales » des petites nations et ethnies (Iakoutes ou Ukrainiens, par exemple) seraient enfantines, primitives et sans avenir.

Oukraïinka, par ailleurs, dit (et l'on songe ici au critique de la revue *Notes patriotiques* commentant Chevtchenko) combien la communication des émotions en terre étrangère est difficile pour l'exilé. Les Iakoutes, en effet, constatant que l'étranger est malade, veulent l'aider, mais ne comprennent pas sa « colère » (« Quand il était en colère, / il criait, tapait du pied, parlait beaucoup / dans sa propre langue, mais nous ne comprenions pas »), et sont aussi désarçonnés par l'expression simultanée d'émotions contradictoires (« Il pleurait et riait en même temps » – on remarquera d'ailleurs qu'Oukraïinka renforce l'effet d'intransitivité des émotions en donnant une description strictement réaliste, et presque exclusivement matérielle et objective, des manifestations des émotions). L'exilé, lui, apprend les chansons des Iakoutes et leur chante celles de sa terre natale – comme si, par le chant, s'établissait une sorte de solidarité des peuples minorisés par l'instance impériale russe (l'« étranger » étant selon toute vraisemblance un Ukrainien, quoique cela ne soit pas dit). Mais surtout, ce qui le tourmente, c'est l'absence, dans la langue iakoute, d'un mot – d'un mot pour dire le désir d'« avoir le droit / d'aller partout, de faire tout ce qu'on veut », bref, d'un équivalent du mot « *volâ* », qu'Oukraïinka traduit (dans une lettre à Ahatanhel Krymsky de fin 1903 où elle demande à son correspondant si le mot que cherchera l'« étranger » de son poème n'existe vraiment pas en langue iakoute) par le terme français « liberté » (le mot voulant dire à la fois « volonté » et, en quelque sorte, « souveraineté »). Dès lors, si l'exilé peut manifester ses émotions, il ne peut dire le désir dans lequel elles trouvent leur origine – et il meurt de l'absence de ce mot qui pourrait lui permettre d'expliquer son émotion à la communauté lointaine qui l'a accueilli, qui n'a pas de mot pour la liberté parce que, peut-être, elle lui est naturelle (encore qu'elle soit sujette du tsar). Car, au fond, ce qui tourmente peut-être encore plus l'étranger que l'absence du mot pour dire sa rage de liberté, c'est sans qu'il le sache (car il ne se connaît pas bien lui-même) la nécessité dans sa propre langue de ce mot pour désigner ce qui, pourtant, si son peuple ne semblait pas destiné à l'éternel retour de la captivité et du joug impérial, devrait aller sans dire.

Qu'on nous permette, pour terminer, de noter qu'on est naturellement tenté, en lisant Oukraïнка – comme en lisant Rosenbaum – de faire le lien avec Chklovski²², qui, dans *L'Art comme procédé* (1917 pour la première publication), fera, sur la base notamment d'abondantes citations du *Kholstomer* (1885) de Tolstoï, du procédé consistant à adopter sur le monde le point de vue d'entités qui jusque-là n'étaient que rarement (voire jamais) porte-regard le support de l'art poétique de la défamiliarisation (*ostranénié* – voir Chklovski [1917] 2008). En outre, il affirmera que, pour amener le lecteur à avoir une vraie vision de l'objet (qu'il ne s'agit plus de simplement reconnaître), l'écrivain doit savoir ne pas le nommer par son nom – et le recours à la langue « du peuple » (*prostoréchié*) ou à des « dialectismes » peut être à ses yeux (selon la norme linguistique en vigueur) l'un des moyens de ce renouvellement du regard par décalage de la dénomination. Or on pourrait se dire que c'est exactement ce que fait Oukraïнка : en adoptant le point de vue d'un Iakoute sur les émotions de l'exilé d'« Un mot », et en forçant son personnage à tourner autour d'un terme qu'il ne trouvera jamais, elle conduit le lecteur à saisir l'émotion dans son jaillissement premier.

Si ce rapprochement est tentant, il est toutefois (au-delà même de son caractère anachronique) hautement discutable. En effet, Chklovski, s'appuyant sur Aristote, affirme que la langue poétique doit comprendre une dimension d'étrangéité constitutive : dès lors, les « dialectismes », comme leur nom l'indique, ne sont que les moyens d'une sorte d'exotisme du regard. Alors que, pour Oukraïнка (et cela vaut aussi, bien entendu, pour Chevtchenko), l'usage de la langue ukrainienne²³ comme langue d'écriture littéraire (et non comme simple emprunt destiné à renouveler le regard sur des objets) n'est pas un procédé d'étrangéisation : c'est au contraire un moyen de cultiver une langue *natale*, où il s'agit, non pas de révéler l'altérité première d'objets, mais bien de rendre possible le jaillissement d'émotions *propres* à une communauté ukrainienne soudée par le désir de liberté qui anime les individus qui la composent. Et de même, quand elle approche l'émotion de l'exilé du point de vue à la fois d'un narrateur iakoute et de la *langue* iakoute, ce n'est pas pour renouveler la perception d'une émotion qui serait universelle comme peut l'être un objet (ce serait une pseudo-universalité relevant d'une logique impérialiste) : c'est au contraire, nous semble-t-il, pour *particulariser* cette émotion, qui comprend peut-être une part d'universalité (la transversalité des chants « minorisés », capables de véhiculer les émotions d'une culture à l'autre, le laisse entendre), mais qui est d'abord *située*²⁴.

²² Ainsi que, bien sûr, avec Brecht et sa *Verfremdung* – sur l'histoire complexe de ce concept, voir Knopf 1986.

²³ Chklovski (1923, 229), d'ailleurs, s'est montré dans d'autres textes très méprisant à l'égard de la langue ukrainienne.

²⁴ Les émotions étant communautaires car culturelles – voir la bibliographie dans Mesquita, Boiger et De Leersnyder 2016 –, elles ne semblent pas pouvoir être à proprement parler universelles.

4. Pour conclure

Ainsi, ce parcours nous a permis de découvrir plusieurs configurations des émotions de l'exil, de leur empêchement et de l'empêchement de leur expression. Chez Chevtchenko, l'exilé devient indifférent à lui-même, et est exclu du champ du visible de sa communauté natale, qui ne peut donc plus éprouver d'émotions pour ce membre éloigné dont elle finit par oublier l'existence. Les émotions de l'exilé, cependant, demeurent vivantes grâce au souci qu'il conserve de sa terre natale ; et même, elles se subliment en quelque sorte, se transformant en volonté de célébrer une patrie spirituellement sinon politiquement libre – une volonté qui n'est pas sans rappeler celle qui tourmente l'étranger d'« Un mot » d'Oukraïnka. Dostoïevski, lui, fait de l'exil un lieu où l'humeur mélancolique vient d'une certaine façon étouffer les émotions – une sorte de simulacre de monde privé d'énergie vitale, où le dehors même de la liberté semble en passe d'être intériorisé. Quant à Oukraïnka, elle traduit et écrit des textes qui manipulent différents procédés narratifs²⁵ permettant soit d'exprimer l'inexprimable (c'est le cas, notamment, chez Rosenbaum, qui choisit une narratrice pour que les émotions de la captivité puissent s'exprimer dans le discours d'une femme autorisée par les assignations de l'époque à pleurer, contrairement aux hommes), soit d'exhiber les mécanismes qui rendent les émotions incommunicables – quand les soldats du poème de 1904 se moquent des captifs iakoutes, de leurs larmes et de leurs chants, ou, dans « Un mot », quand le narrateur iakoute se dit désarçonné par le spectacle des émotions contradictoires de cet étranger qui se meurt de ne pouvoir dire cette rage de liberté qui le dévore à un peuple qui, lui, n'a pas de mot pour désigner ce désir d'une chose qui est peut-être pour lui si naturelle qu'elle devient de l'ordre de l'impensé.

D'un point de vue littéraire, on a vu que, par-delà l'expérience de l'exil et de la captivité (faite en tant qu'exilés et captifs par Chevtchenko et Dostoïevski, en tant qu'amie de proches persécutés par Oukraïnka), les trois auteurs de notre corpus devaient recourir à des procédés énonciatifs, génériques et narratifs pour rendre l'émotion soit supportable, soit concevable : la transformation du *je* personnel en *je* lyrique permet à Chevtchenko de rendre tolérable ses émotions de captif, mais aussi, en les dépersonnalisant, de les ouvrir sur un pur souci de la communauté et de sa liberté ; le recours à la matrice romanesque permet à Dostoïevski de transformer le lieu carcéral en un *locus* mélancolique, l'utilisation de tournures de vérité générale renforçant l'effet de dépersonnalisation des émotions déjà provoqué par le choix (lié aux procédés que Bakhtine a subsumés sous le terme de « dialogisme ») de ne pas assumer dans le récit un *je* franchement autobiographique ; le recours à un *nous* lyrique permet à Oukraïnka de dire les émotions que suscitent les souffrances de ses proches sans tomber dans le piège de la violence et du rejet de l'autre ; et (selon une perspective culturellement singularisante qu'il ne faut pas confondre avec celle de Chklovski théorisant, plus tard, la défamiliarisation) l'adoption du point de vue d'un narrateur iakoute l'autorise à donner à entendre à la fois la voix de l'exilé qui ne peut

²⁵ Voir sur ce sujet la partie « Modalités narratives de l'expression des émotions » dans Briens et Saussure 2018 ; et, dans une perspective plus large, sur les vertus émotionnelles et éthiques de l'art narratif, Darsel 2014.

dire en langue iakoute ce désir de liberté qui le dévore et la voix du Iakoute qui, en mettant l'accent sur l'incompatibilité lexicale entre sa langue et celle de l'étranger, revendique en somme, mais sans esprit de révolution, l'indépendance culturelle de son peuple, qui a sa propre *imago mundi*, irréductible (malgré la solidarité des peuples « minorisés » qui s'établit *via* le motif des chants traditionnels) aux représentations et aux émotions d'autres communautés, même « périphériques » comme l'ukrainienne.

On espère de la sorte avoir mis en évidence la singularité de la poétique de l'exil que développent Oukraïinka²⁶ et (dans une moindre mesure) Chevtchenko. Si Dostoïevski dit toute la mélancolie de la vie dans l'espace marginal et clos du bagne, où les émotions, à force d'être dépersonnalisées, finissent par se transformer en une humeur qui les atrophie, les deux auteurs ukrainiens de notre corpus nous semblent proposer des configurations différentes : en disant l'exil dans une langue à l'époque réputée non littéraire, et en insistant (pour Oukraïinka) sur la quasi-intransitivité des émotions du bannissement, que l'exilé ne peut faire comprendre aux populations locales, ils défont la cartographie impériale (l'unité de l'Empire étant minée par ces chocs linguistiques qui montrent que les supposés concitoyens sont en fait des étrangers), et donnent son plein sens à l'exil, qui n'est pas simplement déplacement ou déportation à l'intérieur d'un même territoire (impérial), mais exclusion hors de l'espace culturel où, par la grâce de la langue natale, les émotions sont communicables de l'individu à la communauté et réciproquement.

Références

NB: Nous traduisons les titres russes et ukrainiens en français.

Badcock, Sarah. 2016. *A Prison without Walls? Eastern Siberian Exile in the Last Years of Tsarism*. Oxford: Oxford University Press.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *La Poétique de Dostoïevski* [1929]. Traduit par Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil.

Bashkirov, Mikhail. 2023. "Le métissage en Sibérie au XIXe siècle: enjeux ethnographiques, sociaux et culturels". *Histoire, Europe et relations internationales*, n.º 3: 195-209. <https://doi.org/10.3917/heri.003.0195>

Bernard, Julien. 2015. "Les voies d'approche des émotions". *Terrains/Théories*, n.º 2. <https://doi.org/10.4000/teth.196>

Best, John. 2020. "Reading Literary Fiction: More Empathy, but at what Possible Cost?". *North American Journal of Psychology*, vol. 22, n.º 2: 269-288.

Briens, Sylvain et Saussure, Louis de. 2018. "Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature". *Revue de littérature comparée*, n.º 365: 67-82. <https://doi.org/10.3917/rhc.365.0067>

²⁶ Qui traduit aussi le Maeterlinck de *L'Intruse* (1890) et le Hauptmann des *Tisserands* (1892), deux précurseurs de la défamiliarisation (voir Oukraïinka 2021, vol. 8, 391-417 et 418-502).

- Chevtchenko, Taras. 2003. *Œuvres complètes*. Kyïv: Doumka.
- Chklovski, Victor. 1923. *Voyage sentimental*. Moscou: Gelikon.
- Chklovski, Victor. 2008. *L'Art comme procédé* [1917]. Traduit par Régis Gayraud. Paris: Allia.
- Choubravski, Ilya. 1962. "Recensions de la première édition des œuvres de Taras Chevtchenko". *Études chevtchenkiennes*, n.º 3: 48-62.
- Combe, Dominique. 1996. "La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie". In *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté, 39-63. Paris: PUF.
- Darsel, Sandrine. 2014. "Imagination narrative, émotions et éthique". In *L'Émotion, puissance de la littérature*, dirigé par Alexandre Gefen. *Fabula: les colloques*. <https://doi.org/10.58282/colloques.2318>
- Dostoïevski, Fiodor. 1996. *Souvenirs de la maison des morts* [1860-1862 pour l'original, 1932 pour la traduction]. Traduit par Henri Mongault et Louise Desormonts. Paris: Gallimard.
- Evans, John L. 1974. *The Petraševskij Circle 1845-1849*. La Haye: Mouton.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2012. *Phénoménologie de l'esprit* [1807]. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: GF Flammarion.
- Hirt, Irène. 2009. "Cartographies autochtones". *L'Espace géographique*, vol. 38, n.º 2: 171-186. <https://doi.org/10.3917/eg.382.0171>
- Khaletskyj, O. V. 2019. "La deuxième Jérusalem. Naissance d'une idée tacite". *Le Messager scientifique de l'Université nationale de Lviv*, n.º 93: 81-85. <http://dx.doi.org/10.32718/nvlvet-e9316>
- Khlamova, Alexandra. 2009. *L'Exil en Sibérie dans le discours artistique russe de la deuxième moitié du XIXe siècle*. Thèse de doctorat, Université d'État de Novossibirsk.
- Knopf, Jan. 1986. "Verfremdung". In *Brecht's Theorie des Theaters*, dirigé par Werner Hecht, 93-141. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp.
- Kokosov, Vladimir. 1903. "Souvenirs d'un médecin du bague de Kara". *Richesses russes*, n.º 1.
- Kollmann, Nancy. 2012. *Crime and Punishment in Early Modern Russia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krysuk, Inna. 2016. "Les fondements théoriques et méthodologiques de l'analyse religieuse et philosophique de l'idéologème 'Kyïv est la nouvelle Jérusalem'". *Bulletin de l'université de Tcherkassy*, n.º 2. <https://philosophy-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/1397/0>
- Livet, Pierre. 2002. *Émotions et rationalité morale*. Paris: PUF.
- Maár, Judit et Lefebvre, Augustin (dir.). 2015. *Exils et transferts culturels dans l'Europe moderne*. Paris: L'Harmattan.
- McGrath, Charles. 2019. "Ukrainian National Identity: Taras Shevchenko". *Hileya*, n.º 142: 106-110.

- Magosci, Paul Robert. 2010. *A History of Ukraine: The Land and Its Peoples*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mesquita, Batja, Boiger, Michael et De Leersnyder, Jozefien. 2016. "The Cultural Construction of Emotions". *Current Opinion in Psychology*, vol. 8: 31-36.
- Monsacré, Hélène. 1984. *Les Larmes d'Achille*. Paris: Albin Michel.
- Mørch, Audun J. 2012. "The Chronotope of Freedom: House of the Dead". In *Aspects of Dostoevskii*: 51-65. Leyde: Brill.
- Oukraïнка, Lessia. 2021. *Œuvres complètes*. Loutsk: Université nationale Lessia Oukraïнка de Volhynie. <https://ubi.org.ua/uk/activity/vidannya-knig/zibrannya-tvoriv-lesi-ukrainski-u-14-i-tomah>
- Rabaté, Dominique, Sermet, Joëlle de et Vadé, Yves (dir.). 1996. *Le Sujet lyrique en question*. Pessac: PU Bordeaux. <https://doi.org/10.4000/books.pub.22018>
- Remy, Johannes. 2017. "Against All Odds: Ukrainians in the Russian Empire in the Second Half of the Nineteenth Century". *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 35, n.º 1: 43-58.
- Robinson, Jenefer. 2014. "L'empathie, l'expression et l'expressivité dans la poésie lyrique". In *L'Émotion, puissance de la littérature*, dirigé par Alexandre Gefen. *Fabula: les colloques*. <https://doi.org/10.58282/colloques.2329>
- Thompson, Ewa M. 2000. *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*. Westport et Londres: Greenwood.
- Tylkowski, Irina. 2011. "La conception du 'dialogue' de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques". *Cahiers de praxématique*, n.º 57: 51-68.

Nikol Dziub est « SNSF Postdoctoral Fellow » à l'Université de Bâle pour un projet de recherche sur Lessia Oukraïнка, titulaire de deux Masters (Université Chevtchenko de Kyïv, ENS de Lyon) et docteure en littératures française et comparée (Université de Haute-Alsace, 2015). Elle a publié deux essais (*Voyages en Andalousie au XIXe siècle. La Fabrique de la modernité romantique*, 2018 ; « *Son arme était la harpe* ». *Pouvoirs de la femme et du barde chez Nizami et dans Le Livre de Dede Korkut*, 2018), et édité la correspondance entre André Gide et l'orientaliste pétersbourgeois Fédor Rosenberg (2021).

© 2025 Nikol Dziub

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).