

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Julie GERBER<sup>1</sup>

UDC 82-312.6

### TRACES AUTOBIOGRAPHIQUES DANS LES RÉCITS DES CAMPS : LA « VOIX AU PLURIEL » DE L'ÉCRIVAIN

<sup>1</sup> Doctorante, Assistant,  
Faculté de littérature russe et étrangère,  
Université d'Etat de Tyumen  
z.zherber@utmn.ru

#### Annotation

Cet article présente une analyse comparative des aspects autobiographiques contenus dans les *Récits de la Kolyma* (1967) de V. Chalamov et la *Limite de l'oubli* (2012) du jeune auteur russe S. Lebedev, que l'on considère tous les deux comme des récits des camps. L'oeuvre de S. Lebedev n'est presque pas étudiée, ce qui indique l'actualité de cette étude. Dans cet article, nous mettons en lumière les liens entre les auteurs et leur(s) narrateur(s). Au terme de l'étude, il apparaît que ces récits ne peuvent être considérés comme des autobiographies au sens strict, puisqu'ils ne correspondent pas tout à fait à la définition de ce genre. En revanche, ils sont des exemples d'un genre hybride, à la croisée de l'autobiographie, de la fiction et du témoignage.

#### Mots-clés

Récits des camps, autobiographie, V. Chalamov, S. Lebedev, histoire, narrateur.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-3-84-99

---

**Citation:** Gerber J. 2019. « Traces autobiographiques dans les récits des camps : la « voix au pluriel » de l'écrivain ». Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 5, no 3 (19), pp. 84-99.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-3-84-99

---

Les oeuvres de Chalamov et Lebedev sont les récits d'une expérience vécue par les auteurs : celle du camp de travail dans les gisement aurifères de la Kolyma pour Chalamov et celle, pour Lebedev, du sentiment de culpabilité par rapport à un grand-père « bourreau », ancien directeur de camp. Ces textes présentent donc une parenté certaine avec le genre autobiographique, même cette question demande une investigation.

Le terme d'autobiographie, du grec γράφειν (*écrire*), αὐτός (soi-même) et βίος (la vie) qui signifie « écriture de soi », est relativement récent au regard de l'histoire littéraire puisqu'il est apparu pour la première fois en allemand à la fin du XVIIIe siècle. La pratique de l'autobiographie a longtemps été marginale, mais de nos jours ce genre littéraire l'emporte quantitativement sur tous les autres : il occupe une place croissante dans la littérature des XXe et XXIe siècles.

La définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune est la suivante : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » [12, p. 6]. Une autobiographie implique donc que l'auteur, le narrateur et le personnage coïncident. Cette identité est au fondement de ce que l'auteur appelle le « pacte autobiographique », un accord implicite entre le lecteur et l'auteur dans lequel l'auteur s'engage à ne présenter que des éléments véridiques concernant sa personnalité et les événements de sa vie. Le plus souvent, l'autobiographie est chronologique puisqu'elle commence à la naissance de l'auteur et se termine à peu près au moment de l'écriture. L'oeuvre de Chalamov se présente comme un recueil de plusieurs récits non chronologiques; quant au texte de Lebedev, il s'agit d'un roman: ces formes semblent entrer en conflit avec la définition classique de l'autobiographie.

Si l'on s'appuie sur la définition française de P. Lejeune, il n'est pas possible de considérer ces oeuvres comme des autobiographies. Ce critique élabore une définition générale de ce genre, mais le matériel spécifique que représente la littérature des camps implique une évolution de la notion.

En effet, aucune de ces oeuvres ne s'ouvre sur l'enfance de l'auteur : cette période est traitée par intermittence. Surtout, l'identification entre l'auteur et le narrateur n'est pas explicitement indiquée dans le texte lui-même par Chalamov et Lebedev. La narration n'est pas concentrée sur l'histoire de la personnalité des auteurs. Enfin, aucune de ces oeuvres n'est présentée comme une autobiographie ni dans le texte lui-même, ni dans le dispositif éditorial.

Le matériel traité est spécifique dans la mesure où il est de nature hybride, à la croisée entre le témoignage, l'autobiographie et la fiction. Les deux oeuvres ne peuvent s'inscrire totalement dans aucun de ces genres. Toutefois une hiérarchisation est possible : ainsi, ces textes sont davantage des témoignages (malgré leur forme empruntant à la fiction) qu'ils ne sont des autobiographies. Nous pourrions les considérer, si l'on nous concède ce néologisme, comme des fictions « témoignantes » à caractère autobiographique.

Toutefois, pour la critique littéraire européenne des dernières décennies — chercheurs anglo-saxons mais aussi certains français — l'autobiographie est devenue une notion très large: le terme peut recouvrir n'importe quel récits dans lequel l'auteur,

écrivain ou non, raconte sa propre vie. Cette critique laisse penser que la catégorie de l'autobiographie recouvre une série de pratiques textuelles variées dont le rapport au réel est volontairement ambivalent, et qu'on peut encore désigner par l'expression suffisamment vague d'« écriture de soi ». Leur trait commun essentiel est le récit personnel à la première personne. Les critiques britanniques Christina Ruse et Marilyn Hopton [13] estiment que le genre autobiographique peut inclure n'importe quel texte plus ou moins lié à la vie de l'auteur ou inspiré par elle. Du point de vue de la critique moderne, les deux oeuvres peuvent donc être considérées comme des formes d'autobiographies.

La délimitation entre le « je » du récit et le « je » de l'auteur acquière une valeur particulière quand l'auteur témoigne d'une destruction de son identité. C'est le cas des autobiographies qui s'enracinent dans un contexte historique traumatisant, celui de la « déshumanisation » traitée en psychologie sociale par Kelman et Staub, en littérature par Hannah Arendt. Dans ces registres de la survivance, l'« écriture de soi » correspond à une tentative de l'auteur de se reconstruire. C'est pourquoi l'histoire est au fondement de nombreux récits autobiographiques, que l'auteur ait vécu l'événement ou qu'il l'ait reçu par « héritage ».

Les récits étudiés s'inscrivent en plein dans ce type de récits comprenant une forte dimension biographique que l'on pourrait encore appeler « autobiographies hybrides ». La forme, les intentions et les exigences relatives à l'autobiographie n'ont cessé d'évoluer depuis *Les Confessions* de Saint-Augustin au ve siècle, dans le sens d'un changement de focalisation de l'individuel vers le collectif. Au xvie siècle, l'ambition de Montaigne dans *Les Essais* est de se peindre lui-même dans l'intention de mieux se connaître, comme il l'affirme en disant qu'il est « [lui]-même la matière de [son] livre ». À partir du xviii<sup>e</sup> siècle, alors que l'individu triomphe comme valeur nouvelle et que le genre autobiographique se développe, l'autobiographie s'impose comme une pratique d'écriture spécifique cherchant à recréer esthétiquement et littérairement un itinéraire biographique. Jean-Jacques Rousseau avec ses *Confessions* (1782) inaugure le genre moderne de l'autobiographie en liant tous les événements à l'histoire de sa personnalité. La perspective évolue à partir de Chateaubriand qui, après lui dans ses *Mémoires d'Outre-tombe* (1848) tisse les événements de sa vie personnelle et les événements historiques dans un contexte d'individualisme romantique naissant (George Sand, Stendhal).

C'est seulement au xxe que l'autobiographie sort de son ambition descriptive et explicative de l'individu et se métisse définitivement avec les autres genres pour donner à voir des massacres sans précédent, notamment ceux des deux Guerres mondiales et particulièrement la Shoah. L'accent quitte alors la sphère du développement personnel au profit de la perspective historique. Albert Camus écrit dans son discours de Suède en 1957 que « l'écrivain [...] est au service de ceux qui subissent [l'histoire] » [3]. De fait, de nombreuses autobiographies du siècle dernier découlent de traumatismes non seulement individuels, mais aussi collectifs : ce sont les récits de Primo Levi, Jorge Semprun, Imre Kertész, Paul Celan, Charlotte Delbo

et bien d'autres. Ces textes oscillent entre l'autobiographie et le témoignage: ils ne s'appesantissent pas sur les années de prime jeunesse mais mettent l'accent sur les événements historiques afin d'en laisser une trace. On peut dire que leur *visée* est celle du témoignage et non celle de l'autobiographie; l'aspect autobiographique est mis au service du témoignage. Le « je » aurait pu être n'importe qui d'autre; il vaut en tant qu'il est spectateur d'événements historiques, à ce titre il se fait aussi porte-parole. La vie de l'auteur est digne de l'attention du lecteur non pas en tant que l'auteur est une personnalité extraordinaire, mais parce qu'il a vécu des événements historiques qui lui donnent, pour ainsi dire, la légitimité d'écrire: il apporte sa contribution à l'Histoire. La pratique autobiographique est passée de l'exploration individuelle à l'expression du collectif.

La définition de P. Lejeune ne permet donc pas d'exprimer les récentes nuances du genre autobiographique; son application se restreint aux autobiographies classiques antérieures au XXe siècle. D'un autre côté, la définition « anglo-saxonne » est extrêmement souple et ne permet pas, dans la pratique, de faire le tri entre l'autobiographie et les romans de fiction à la première personne dépourvus d'ancrage biographique (s'il en est). Cette définition moderne implique que la distinction entre fiction et non-fiction n'est pas forcément pertinente ni intéressante.

Le lien étroit des récits du camp avec l'Histoire rend indispensable une interrogation sur la nature des rapports entre le sujet écrivant et le texte écrit. L'identification entre l'auteur et le narrateur, condition première de l'autobiographie, ne peut être vérifiée que dans la comparaison avec d'autres textes du même auteur, des entretiens ou d'autres documents hors champ littéraire.

Les choix narratifs de Chalamov sont complexes du fait de l'éparpillement des faits biographiques à travers les différents recueils. L'auteur n'était pas intéressé par le projet d'une autobiographie au sens classique pour retracer l'histoire de sa personnalité, mais il cherchait à retracer l'Histoire d'un espace et d'un temps, notamment l'époque de son enfance et de son adolescence dans les années 1910-1920 qui correspond à un bouillonnement historique et social sans précédent. Dans sa biographie de l'écrivain, Mireille Berutti souligne le caractère mélangé de *La Quatrième Vologda*, le plus abouti de tous les récits autobiographiques de Chalamov: « On peut dire que les trente premières pages [...] constituent un début de mémoires; mais ensuite le mémorialiste s'efface et cède la place à l'observateur sensible de la réalité environnante qu'il avait été enfant » [2, p. 108]. L'autobiographie ne commence pas directement par la description de la petite enfance de l'auteur mais par le contexte géographique et historique dans lequel il a vu le jour, ce qui correspond à des mémoires; même quand la subjectivité prend le dessus, il s'agit d'une « observation de la réalité environnante ». L'auto-analyse n'a pas sa place dans l'écriture de Chalamov, même au sein de son autobiographie.

Quant au narrateur de ses récits, soit il est anonyme, soit il porte un nom quelconque. Dans de rares cas seulement il porte le nom de l'auteur: sur les cent-vingt *Récits de la Kolyma*, seules cinq nouvelles comportent un narrateur nommé Varlam Chalamov alors que les événements relatés ont pour la plupart été vécus par

l'auteur lui-même. Il appartient au lecteur de déterminer quels récits ont une source purement autobiographique en comparant différents écrits de l'auteur. Par exemple, dans le récit « La croix » il est question d'une famille nombreuse dont le père, un prêtre orthodoxe, détruit une croix en or de ses propres mains, la dernière richesse de cette famille ruinée par la révolution de 1917: « Le prêtre aveugle palpa la croix et balança la hache. Il frappa, la croix sauta et tinta doucement contre le sol » [4, p. 635] (« Он ударил, и крест отскочил и слегка зазвенел на полу » [6, p. 405]). La lecture du texte *La Quatrième Vologda*, paru ultérieurement, nous apprend que ce récit est autobiographique:

« Pour les offices solennels, mon père portait une croix en or qu'il réduisit lui-même en morceaux à coup de hache [...]. J'ai écrit à ce sujet un récit, « La croix », qui fait partie des *Récits de la Kolyma* » [5, p. 67].

Le lecteur peut également y retrouver tous les éléments principaux de l'enfance de Chalamov, la composition de la famille et la description de chaque membre. La maison y est également décrite en détail avec le poêle, la disposition des pièces, les animaux de la ferme chers à Chalamov. Au sein de cet univers reconstitué de l'enfance, les personnages n'ont pas de nom, ils sont désignés par leur place dans la famille: Chalamov se désigne lui-même par l'expression « младший сын » (le benjamin). Un autre élément des *Récits* est repris par les *Souvenirs*: il s'agit de son examen pour le poste d'aide-médecin aux camps de la Kolyma. Être admis pour ce poste signifie l'espoir de rester vivant, mais l'examen porte sur une matière que l'auteur ne maîtrise pas: « Pour moi, c'était une catastrophe. Je n'avais jamais étudié la chimie. Au lycée, pendant la guerre civile, le professeur de chimie, Sokolov, avait été fusillé » [4, p. 1122] (« Для меня это было катастрофой. Я никогда не учил химию, В средней школе в гражданскую войну наш преподаватель химии Соколов был расстрелян. » [6, p. 700]). Or, dans ses *Souvenirs*, il fait référence à la même histoire:

« Sokolov, notre professeur de chimie, a disparu brusquement, et c'est seulement plus tard que j'ai appris qu'il avait été fusillé. Cette lacune dans mon instruction a bien failli avoir des conséquences tragiques dont j'ai parlé dans mon récit « L'examen », quand les épreuves d'admission aux cours d'aide-médecin au camp, une question de vie ou de mort pour moi, ont révélé que je n'y connaissais rien en chimie, que je ne savais pas ce qu'était H<sub>2</sub>O » [5, p. 53].

L'auteur atteste, cette fois-ci, qu'il y a une coïncidence de nom entre le personnage de Sokolov tel qu'il apparaît dans les *Récits* et le véritable professeur Sokolov dont l'existence est prouvée historiquement.

L'histoire personnelle de Chalamov est donc bien présente dans plusieurs récits mais de manière le plus souvent allusive. Seule la lecture d'une oeuvre annexe, authentifiée par la mention « souvenirs », permet de s'en assurer, car le sujet est éclaté entre plusieurs instances. Les données autobiographiques fragmentaires sont à « recomposer » pour obtenir une autobiographie.

De nombreuses nouvelles ont pour narrateur un personnage rencontré ou imaginé par l'auteur qui relate des événements à la première personne. Elles retracent des vies fictives ou non dans un récit cohérent à partir d'éléments supposés réels mais ont toujours un lien fort avec l'auteur lui-même. Le « je » ne désigne pas l'auteur en particulier, mais le survivant en général. Ainsi, dans certains cas, la troisième personne est une figure du « je ». Le « je » qui assume l'identité de Chalamov coexiste avec plusieurs doubles fictionnels de l'auteur. D'après Luba Jurgenson, cette écriture construit des figures de doubles à la première et la troisième personne du singulier, ce qu'elle appelle des variations hypostatiques : « Lorsque le sujet est "il", il s'agit en fait d'un "je" déguisé. Ces "autres" qui peuplent l'oeuvre ne sont en fait que des déclinaisons de l'auteur : "Il" et "je" sont deux occurrences d'une même instance, celle de témoin » [7, p. 54]. Cette distanciation qui donne un statut flottant à l'auteur lui permet en même temps d'explorer plusieurs identités narratives. Les multiples personnages qu'il fait intervenir peuvent être considérés comme des parcelles de son identité.

Les travaux de nombreux critiques de Chalamov tels que Mireille Berutti, Michel Heller ou Franciszek Apanowicz ont souligné l'existence de plusieurs *alter egos* chez Chalamov. L'exemple le plus connu est celui du récit « Cherry-Brandy » dans lequel Chalamov relate les derniers instants de la vie de Mandelstam. Ce bref récit à la troisième personne et à la focalisation interne nous fait entrer dans les pensées du poète mourant de faim dans un camp de transit. Le moribond comprend une vérité fondamentale : la vie et la poésie sont intrinsèquement liées. Le personnage est simplement désigné par le substantif « *поэт* » (le poète) et n'est jamais nommé explicitement. Il est vrai que ces hypostases empêchent de caractériser l'oeuvre de Chalamov comme une autobiographie au sens strict. On pourrait même avancer qu'en l'absence d'un narrateur homogène et identifiable, le récit perd en crédibilité historique ce qu'il gagne en qualité fictionnelle. Pourtant, rien n'empêche de considérer l'oeuvre comme une variante littéraire et partiellement fictionnelle de l'autobiographie. Nous pouvons avancer deux arguments en faveur d'une fiction à caractère autobiographique.

D'abord, ces doubles qui sont des variations de l'auteur renforcent le caractère autobiographique du texte dont le désordre apparent cache et protège l'auteur. La fiction est peut-être susceptible d'atteindre à plus de vérité que l'autobiographie. La fiction de ce point de vue serait plus fiable que l'autobiographie, dans la mesure où elle manifeste des aspects significatifs de la vie et de la personnalité de l'écrivain sans que la volonté « consciente » de celui-ci n'intervienne; elle manifesterait le « vrai moi » de l'inconscient par opposition au « moi » contrôlant, transformant le matériel des événements vécus au cours de l'existence. Ce type d'attitude est désigné par Lejeune sous le nom de pacte fantasmatique [12, p. 42]: les lecteurs sont invités à considérer que les romans sont des fictions qui renvoient à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. Toute fiction est en réalité inconsciemment autobiographique. On voit que le concept d'autobiographie est fortement extensible.

D'autre part, l'emploi de la troisième personne à la place de la première est caractéristique des récits de témoignages. Nous pouvons supposer que ce processus

psychologique permette à l'auteur d'atténuer la souffrance du souvenir, comme s'il n'avait pas lui-même vécu cette expérience traumatisante. L'écrivain Aharon Appelfeld, écrivain et poète juif ayant été prisonnier des camps nazis, donne une analyse de cette prolifération de doubles fictionnels dans ce type de récit : « Le survivant lui-même fut le premier, dans son impuissance et le déni de son propre vécu, à créer l'étrange voix au pluriel du mémorialiste, qui n'exprime rien d'autre que de l'extérieur empilé sur de l'extérieur, de sorte que le dedans ne soit jamais révélé » [1, p. 38]. Cette dissolution du « je » dans différentes instances est, selon lui, le résultat d'une « impuissance et d'un déni ». La souffrance est si insurmontable qu'elle ne peut s'exprimer qu'à travers des doubles de l'auteur, une « voix au pluriel ».

Le choix fait par Lebedev est tout différent: il fait du narrateur et héros principal de la *Limite de l'oubli* son double narratif exclusif. L'articulation du traumatisme familial et de l'enquête historique qu'il met en oeuvre évoque le travail de l'historien Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, dans lequel la méthodologie scientifique mêlée à la forme personnelle de l'écriture permet de trouver l'équilibre entre la reconstruction de l'expérience vécue par quelqu'un d'autre et l'expression de la souffrance de sa propre génération. Il s'agit d'un double travail de compréhension et de deuil. L'auteur devient ce que le psychanalyste René Kaës appelle « le sujet de l'héritage » [8], celui qui a vécu un effondrement en amont de sa généalogie. L'écriture autobiographique devient le lieu où il est possible de reconstituer une filiation détruite ou se débarrasser d'un héritage pénible, ce qui concerne les enfants de victimes et de bourreaux. Dans les deux cas le sujet souffre d'un silence étouffant.

En ce qui concerne le récit de Lebedev, rien ne laisse *a priori* penser qu'il s'agisse d'une oeuvre à caractère autobiographique, d'ailleurs le récit ne comporte qu'un narrateur anonyme — ni dans le dispositif éditorial. Pourtant, la lecture de différentes interviews ainsi qu'un entretien personnel avec l'auteur nous permettent de conclure que Lebedev met en place un double de lui-même à l'intérieur de la narration. Contrairement à la méthode employée par Chalamov, il n'existe qu'un double qui assume le « je » tout au long du roman et non plusieurs. La comparaison successive des entretiens avec des extraits du roman permet de rendre compte de cette figure de double narratif.

D'abord, le narrateur du roman présente de nombreuses similitudes avec l'auteur. Pour commencer, ils sont animés par la même passion pour les grands espaces: « Je choisis donc le métier de géologue; j'avais besoin de partir le plus loin possible, vers des territoires inconnus, de me débarrasser de mon pesant héritage » [11, p. 95] (« И тогда я выбрал профессию геолога; мне нужно было забраться как можно дальше, оказаться в чужих краях, избавиться от обязывающего наследства » [9, p. 122]). Ces territoires sont mentionnés par le narrateur tout au long du roman: il s'agit de différentes régions situées au Nord de la Sibérie, au Kazakhstan et dans la région de la Carélie, lieux qui ont abrité la plus grande concentration de camps. La géographie du roman correspond également à des espaces qui ont été visités par l'auteur. Lebedev affirme les avoir parcourus en

---

hélicoptère et à pied dans un cadre semi-professionnel, afin d'extraire des minéraux pour des collections scientifiques:

« Cette expédition de 1996 n'était pas vraiment professionnelle. J'étais avec un groupe de jeunes, c'était une sorte de stage pour découvrir le métier avant d'entrer à l'université. C'est lors de cette expédition que j'ai découvert des traces des camps dans la péninsule de Vorkuta, vers Mourmansk » (Entretien personnel avec l'auteur).

Cette première expédition lui a donné l'idée d'écrire son roman. En allant plus loin, on peut remarquer que l'intrigue s'inspire elle aussi de données personnelles. Par une comparaison entre le texte littéraire et les éléments paratextuels, nous pouvons établir l'identification de l'auteur avec le narrateur, de la même manière que nous l'avons fait pour Chalamov. Lors d'un entretien accordé à la maison d'édition Verdier, Lebedev délivre des informations sur son propre parcours:

« Après la mort de mon grand-père, ma grand-mère s'est remariée à un homme qui est mort lorsque j'avais six mois. Mes parents m'ont appris beaucoup plus tard qu'il était très intéressé par moi. J'ai trouvé ça bizarre. Pendant mon enfance, je sentais que les adultes autour de moi vivaient avec des morts. Il y avait des zones de silence. [...] Et nous ne sommes jamais allés sur sa tombe [...]. Il était comme un fantôme maintenu près de nous par la famille. Il était aveugle et il adorait aller à la pêche, donc les seuls objets que nous avons gardés de lui sont une canne à pêche et un chapeau de paille. En 2007 [...], j'ai découvert qu'il avait fait partie de l'OGPU puis du NKVD. Mes parents le savaient et ne m'en ont jamais parlé. » [12].

Tous ces éléments apparaissent dans le roman de manière radicalisée. Mentionnons pour commencer la relation à l'Autre Grand-Père. La fiction n'est pas un pur miroir de la vie de Lebedev, mais plutôt une sorte d'extension virtuelle, puisqu'il imagine la relation qu'il aurait eue avec ce grand-père de substitution s'il avait vécu plus longtemps. Très tôt dans le roman, le narrateur mentionne le lien intense et ambigu qui s'est tissé entre l'Autre Grand-Père et sa famille. Ce vieillard, bien qu'il soit presque un étranger, convainc la mère du narrateur de ne pas avorter. Le narrateur doit donc la vie à l'Autre Grand-Père avant même sa naissance. Cette relation singulière place leurs rapports sous le signe d'une fascination réciproque : « Par ses paroles, par sa force vitale qui s'était incarnée en certitude, l'Autre Grand-Père m'avait en quelque sorte racheté à l'inexistence, il m'avait rendu l'être, il m'avait ouvert la vie » [11, p. 39] (« Своим словом, своей жизненной силой, воплотившейся в уверенность, Второй дед как бы откупил меня у не-существования, сделал меня — сущим, отворил мне двери. » [9, p. 34]). Le narrateur prend acte de cet intérêt de l'Autre Grand-Père pour l'enfant qu'il était, sans parvenir à en déterminer la cause. L'adjectif « bizarre » employé par l'auteur dans l'entretien traduit bien son échec à cerner précisément la nature de cette relation. Cet intérêt pour le nourrisson est commun à la réalité et au roman mais il est interprété, à travers la fiction, comme une volonté de possession. S'il est simplement inquiétant au début du roman, le grand-père apparaît



comme un personnage de plus en plus manipulateur et dangereux à mesure que se déroule l'histoire. Finalement, il se transforme en une incarnation du mal absolu.

Une autre coïncidence entre la vie de l'auteur et celle du narrateur est la gêne causée par un silence persistant. L'auteur et le narrateur ont été confrontés au même silence de la part de leur famille. Le roman est fondé sur la sensation d'un non-dit que le narrateur cherche à comprendre : le lourd passé de l'Autre Grand-Père. La quête de la vérité, et surtout des mots justes pour la dire, est le motif principal du roman : « Mes paroles allaient se perdre, faute d'autres mots qui auraient dû être prononcés plus tôt, par d'autres — et ne l'avaient pas été » [11, p. 127] (« Мои слова не прозвучат, потому что нечто не было сказано раньше — и не мной. » [9, p. 164]). Auteur et narrateur se sentent investis d'une mission qui concerne avant tout le langage. D'autre part, nous avons évoqué la métaphore du « fantôme » employée par l'auteur dans l'entretien, image qui apparaît en creux dans le roman : « Je scrutais du regard les autres personnes, cherchant à déceler celles qui, comme moi, portaient en elles un défunt » [11, p. 89] (« И я смотрел на других людей, стараясь узнать — а нет ли среди них такого же, как я, носящего в себе мертвеца » [9, p. 114]). Le groupe verbal « *носящего в себе* » (porter en soi) traduit la manière dont ce « fantôme » se fait sentir dans le quotidien des personnages. La persistance d'un passé fantômatique hante à la fois le narrateur et l'auteur.

Deux détails concrets relatifs à la vie du grand-père de substitution dans la réalité sont repérables dans le roman. Ces éléments caractérisent tous les deux le personnage comme un prédateur. D'abord, l'Autre Grand-Père est aveugle et compense son handicap par un surdéveloppement des autres sens ; cette sensibilité exacerbée le rend comparable à un prédateur à l'affût. Ensuite, il s'adonne à la pêche, et le narrateur interprète cette passion comme un goût pour la prédation. Il se souvient d'avoir observé l'Autre Grand-Père pendant sa partie de pêche, et décrit sa méticulosité glaçante alors qu'il accroche un ver au bout de l'hameçon :

« Excité par la mort, l'Autre Grand-Père semblait ne pouvoir sentir que par l'intermédiaire du dispositif barbare de la canne à pêche où la douleur et la peur d'un être vivant étaient traduites en tension de la ligne, en courbure du bambou. Il sentait les tiraillements à l'autre bout, la pesanteur agitée du poisson — une vie capturée. » [11, p. 69]

(« Сладострастник смерти, Второй дед, кажется, чувствовал — вообще мог чувствовать — только при посредстве изуверского устройства удочки, в котором боль и страх живого существа переводятся в натяжение лески, в изгиб бамбукового прута; он ощущал эти рывки, эту мечущуюся тяжесть рыбы — как уловленную жизнь. » [9, p. 61]).

La traduction affaiblit le caractère quasiment pervers de la scène : en effet, l'adjectif « excité » du texte français n'a pas la même connotation que l'adjectif « voluptueux » (*сладострастник*) du texte russe. La pêche devient aux yeux du

narrateur une activité sombrement sensuelle, comme l'indique le verbe « *чувствовать* » (sentir) qui apparaît deux fois en russe mais une seule dans la traduction. L'analogie entre la pêche et l'assassinat méthodique de milliers d'innocents au goulag est explicitée quelques lignes plus loin: « Aujourd'hui, je pense que le sang du ver planté sur l'hameçon lui semblait du sang humain » [11, p. 70] (« Сейчас я думаю, что кровь червяка, насаженного на крючок, казалась ему человеческой кровью. » [9, p. 62]). L'auteur, s'inspirant d'une activité que pratiquait réellement son grand-père de substitution, l'interprète comme le signe d'un sadisme latent.

À l'instar de l'auteur, le narrateur a découvert une partie du passé à la faveur d'une fouille inopinée. Lebedev fait allusion dans l'entretien à des papiers compromettants dans un tiroir abandonné. Cela correspond à l'épisode où le narrateur trouve les reliques de l'Autre Grand-Père dans un tiroir après sa mort, entre autre une lettre étrange envoyée par un collègue au temps des purges staliniennes. Cette trouvaille constitue le point de départ de sa quête: tout le voyage en Sibérie a pour objectif de retrouver l'expéditeur de la missive. Son identité est révélée par un archiviste que le narrateur interroge:

« Il était le chef du camp, dit-il après un silence. [...] Il dirigeait tout ça. Quinze mille personnes. Deux mille soldats d'escorte et des travailleurs libres, les autres étaient des détenus. » [11, p. 201]

(« Он был начальником лагеря, — сказал старик, помолчав. [...] Он и начальствовал над всем этим. Пятнадцать тысяч человек. Две тысячи охраны и вольнонаемных, остальные — заключенные » [9, p. 262]).

L'auteur, ayant découvert tout le passé de son grand-père de substitution, donne un équivalent romanesque et romantisé de cet événement. Bien d'autres indices pourraient être développés mais ceux-ci semblent suffisants pour attester de la similitude entre Lebedev et le narrateur de son roman, qui apparaît comme un double susceptible de fournir à l'auteur la réponse à une question sur sa propre identité. En ce sens, le roman diffère des nouvelles de Chalamov et Rossi dont les œuvres ne sont pas du tout tournées vers l'exploration intérieure.

Il convient de se rappeler que Chalamov, à travers son récit « Le gant » notamment, se fait le théoricien de la « nouvelle prose », une écriture qui ait la force d'une œuvre d'art et la fiabilité du document. Ses récits ont une valeur heuristique dans la mesure où ils dévoilent non seulement les ressorts du système concentrationnaire, mais aussi certaines lois psychologiques à l'œuvre dans les camps dont l'auteur est le témoin oculaire. À ce titre, ses récits sont, selon lui, susceptibles d'être « utilisés » comme des témoignages. Cette intention s'accorde mal avec le « biographisme » propre à d'autres écrivains qui ont vécu le Goulag. Par exemple, dans le récit Dix-sept dans les camps soviétiques de la Française Andrée Sentaurens (écrit en 1956), l'attention est en effet partagée entre la description de la vie du camp et l'élaboration de la figure de l'auteur-témoin. Toute la première partie du récit se concentre sur des

données autobiographiques : naissance, origine sociale, rencontre avec le Russe qui deviendra son époux et l'entraînera dans l'enfer du Goulag ; le reste du récit est parsemé d'indices sur le caractère de la narratrice. Chez Chalamov, rien de tout cela : la voix de l'écrivain ne parle pas directement de lui-même mais se concentre, à de rares exceptions près, sur les spécificités du camp. Dire cette vérité ne l'empêche pas de passer par un dispositif fictionnel. Selon les conclusions de survivants de camps nazis comme Semprun et Antelme, la fiction est même nécessaire pour dire l'indicible, donner une vision intelligible de l'impensable. C'est ici la question de la réception qui se dessine : il s'agit, pour les auteurs des camps de donner à voir un monde « hors du monde » au lecteur, ce qu'un compte-rendu factuel ne saurait rendre. C'est pour cela que la forme artistique, y compris fictionnelle, est la plus adéquate.

Au vu de ces éléments, nous ne pouvons parler d'autobiographies *stricto sensu* pour aucun de ces textes. Ces auteurs n'ont pas pour vocation de se mettre en représentation, la lecture de ces oeuvres ne débouche pas sur une connaissance factuelle de leur vie. Chez Chalamov, le sujet est éparpillé, éclaté à travers toutes les nouvelles et chez Lebedev, il s'inscrit dans la continuité d'une quête identitaire sans pour autant se dévoiler. Ces textes sont des déclinaisons personnelles du genre autobiographique : le récit autobiographique d'une part, le double narratif qui participe à la recomposition d'une autobiographie morcelée d'autre part. Les indices que le lecteur peut trouver en s'appuyant sur d'autres sources permettent d'attester de la coïncidence entre auteur et narrateur. Sans doute est-il plus pertinent de nous affranchir des catégories strictes de « fiction » et « non-fiction » *et de se ranger du côté anglo-saxon en préférant prudemment l'adjectif « autobiographique » au substantif « biographie »*. Si l'autobiographie classique constitue un genre littéraire à part entière avec des traits spécifiques, on peut admettre que sa forme contemporaine soit celle d'un registre qui dépasse les frontières génériques, dans un contexte postmoderne où la distinction entre « réel » et « inventé » n'a plus lieu d'être. Si l'autobiographie est une médiation entre l'auteur et le lecteur qui donne à voir l'auteur lui-même par le moyen de son introspection, ces textes, eux, seraient plutôt des points de contact entre les événements décrits et le lecteur. Or, ce contact est précisément permis par la forme littéraire. Si ces auteurs, en particulier Chalamov, cherchent à fuir le « biographisme » du récit, préférant la forme fictionnelle, c'est qu'elle est la plus propre selon eux à manifester la réalité du camp. L'accent n'est pas mis sur la véracité de l'action proprement dite car l'enjeu n'est pas là : il ne s'agit pas de démontrer une vérité historique, mais de faire vivre une expérience. L'artifice littéraire offre au lecteur une compréhension émotionnelle authentique des événements. Cette approche pourrait être résumée dans la formule de Soljenitsyne : « essai d'investigation littéraire ». Avec cette expression, l'auteur de l'Archipel du Goulag déplace le centre de l'attention du « moi » vers un effort pour cerner et traduire l'expérience, l'« investigation », tout en soulignant la dimension poétique, le caractère « construit » du texte littéraire. À ce titre, la formule paraît plus appropriée pour désigner les écritures du camp que le terme traditionnel, mais vaste et trop général, d'autobiographie.

**REFERENCES**

1. Appelfeld A. 2006. L'héritage nu. Traduit de l'anglais par M. Gribinski. Paris : L'Olivier.
2. Berutti M. 2013. Varlam Chalamov : chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma. BoD.
3. Camus A. 1957. Discours de Suède.
4. Chalamov V. 2003. Récits de la Kolyma. Traduit du russe par C. Fournier, S. Benech et L. Jurgenson. Paris : Verdier.
5. Chalamov V. 2008. La Quatrième Vologda: souvenirs. Traduit du russe par S. Benech. Paris : Verdier.
6. Chalamov V. T. 2018. Récits de la Kolyma. Moscow: E. [Dans la Russe]
7. Jurgenson L. 2003. L'expérience concentrationnaire est-elle dicible? Paris : Éditions du Rocher.
8. Kaës R. 1993. Transmission de la vie psychique entre générations. Dunod.
9. Lebedev S. 2012. La Limite de l'oubli. Moscow: Eksmo. [Dans la Russe]
10. Lebedev S. 2014. Entretien pour Verdier. Consulté le 5 avril 2019.  
<http://editions-verdier.fr/livre/la-limite-de-loubli/>
11. Lebedev S. 2014. La Limite de l'oubli. Traduit par L. Jurgenson. Paris : Verdier.
12. Lejeune P. 1996. Le pacte autobiographique. Paris : Seuil.
13. Ruse C., Hopton M. 1992. Cassell Dictionary of Literary and Language Terms. Londres.

**Julie GERBER<sup>1</sup>**

UDC 82-312.6

**AUTOBIOGRAPHICAL TRACES IN “PRISON” PROSE:  
THE AUTHOR’S “VOICE IN THE PLURAL”**

<sup>1</sup> Postgraduate Student, Assistant, Department of Russian and Foreign Literature,  
University of Tyumen  
z.zherber@utmn.ru

**Abstract**

This article presents a comparative analysis of the autobiographical aspects contained in *Kolyma Tales* (1967) by V. Shalamov and *Oblivion* (2012) by S. Lebedev, a contemporary Russian author. Both of these novels are examples of the so called *prison prose*. S. Lebedev’s work has not been studied sufficiently, which indicates the topicality of this study.

In this article, the author highlights the links between the authors and their narrator(s). The results show that these stories cannot be considered autobiographies in the strict sense, since they do not quite correspond to the definition of this genre. On the other hand, they are examples of a hybrid genre, at the crossroads of autobiography, fiction, and testimony.

**Keywords**

Prison prose, autobiography, V. Shalamov, S. Lebedev, history, narrator.

**DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-3-84-99**

**REFERENCES**

1. Appelfeld A. 2006. L’héritage nu. Translated from English by M. Gribinski. Paris: L’Olivier.
2. Berutti M. 2013. Varlam Chalamov: chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma. BoD.
3. Camus A. 1957. Discours de Suède.

---

**Citation:** Gerber J. 2019. “Autobiographical Traces in ‘Prison’ prose: the author’s ‘Voice in the Plural’”. Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 5, no 3 (19), pp. 84-99.  
DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-3-84-99

---

4. Chalamov V. 2003. *Récits de la Kolyma*. Translated from Russian by C. Fournier, S. Benech and L. Jurgenson. Paris: Verdier.
5. Chalamov V. 2008. *La Quatrième Vologda: souvenirs*. Translated from Russian by S. Benech. Paris: Verdier.
6. Chalamov V. T. 2018. *Récits de la Kolyma*. Moscow: E. [In Russian]
7. Jurgenson L. 2003. *L'expérience concentrationnaire est-elle dicible?* Paris: Éditions du Rocher.
8. Kaës R. 1993. *Transmission de la vie psychique entre générations*. Dunod.
9. Lebedev S. 2012. *La Limite de l'oubli*. Moscow: Eksmo. [In Russian]
10. Lebedev S. 2014. *Entretien pour Verdier*. Accessed 5 April 2019. <http://editions-verdier.fr/livre/la-limite-de-loubli/>
11. Lebedev S. 2014. *La Limite de l'oubli*. Traduit par L. Jurgenson. Paris: Verdier.
12. Lejeune P. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
13. Ruse C., Hopton M. 1992. *Cassell Dictionary of Literary and Language Terms*. London.

**Жюли ЖЕРБЕР<sup>1</sup>**

УДК 82-312.6

### **АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ СЛЕДЫ В ЛАГЕРНОЙ ПРОЗЕ: «ГОЛОС ВО МНОЖЕСТВЕННОМ ЧИСЛЕ» АВТОРА**

<sup>1</sup> аспирант, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы,  
Тюменский государственный университет  
z.zherber@utmn.ru

#### **Аннотация**

В статье представлен компаративистский анализ автобиографических аспектов в произведениях «Колымские рассказы» (1967) В. Шаламова и «Предел забвения» (2012) современного российского писателя С. Лебедева, которые представляют собой образцы так называемой «лагерной прозы». Последнее произведение, в отличие от первого, практически не изучено, что определяет научную новизну исследования. В статье выявляется специфика связи авторов с их повествователями. В результате исследования выявлено, что не следует рассматривать данные произведения как чистые автобиографии, поскольку они не совпадают со всеми критериями этого жанра. Они представляют собой версию гибридного жанра, объединяющего фикцию, автобиографический подтекст и литературное свидетельство.

#### **Ключевые слова:**

Лагерная проза, автобиография, В. Шаламов, С. Лебедев, истории, повествователь.

**DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-3-84-99**

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Appelfeld A. L'héritage nu / A. Appelfeld; trad. de l'anglais par M. Gribinski. Paris: L'Olivier, 2006.

---

**Цитирование:** Жербер Ж. Автобиографические следы в лагерной прозе: «голос во множественном числе» автора / Ж. Жербер // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2019. Том 5. № 3 (19). С. 84-99.  
DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-3-84-99

2. Berutti M. Varlam Chalamov: chroniqueur du Goulag et poète de la Kolyma / M. Berutti. BoD, 2013.
3. Camus A. Discours de Suède / A. Camus. 1957.
4. Chalamov V. Récits de la Kolyma / V. Chalamov; trad. du russe par C. Fournier, S. Benech, L. Jurgenson. Paris, Verdier, 2003.
5. Chalamov V. La quatrième Vologda: souvenirs / V. Chalamov; trad. du russe par S. Benech. Paris, Verdier, 2008.
6. Шаламов В. Т. Колымские рассказы: в 1 т. / В. Т. Шаламов. М.: Изд-во «Э», 2018.
7. Jurgenson L. L'expérience concentrationnaire est-elle dicible? / L. Jurgenson. Paris, Éditions du Rocher, 2003.
8. Каës R. Transmission de la vie psychique entre générations / R. Каës. Dunod, 1993.
9. Лебедев С. Предел забвения / С. Лебедев. М.: Эксмо, 2012.
10. Lebedev S. Entretien pour Verdier / S. Lebedev. 2014: URL: <http://editions-verdier.fr/livre/la-limite-de-loubli/> (дата обращения: 05.04.2019).
11. Lebedev S. La limite de l'oubli / S. Lebedev; trad. L. Jurgenson. Paris, Verdier, 2014.
12. Lejeune P. Le pacte autobiographique / P. Lejeune. Paris: Seuil, 1996.
13. Ruse C. Cassell Dictionary of Literary and Language Terms / C. Ruse, M. Hopton. Londres, 1992.