

ETC



Le Carnavalesque à la russe

Kirill Razlogov

Le Carnavalesque I

Number 19, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35932ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Razlogov, K. (1992). Le Carnavalesque à la russe. *ETC*, (19), 20–22.

LE CARNAVALESQUE À LA RUSSE

Le grand paradoxe du livre de Bakhtine sur François Rabelais est le fait qu'il a été écrit presque en captivité (l'auteur se cachait chez des amis par peur d'une arrestation qu'il croyait imminente), tout en portant des signes incontournables d'optimisme post-médiéval. L'objet de son analyse appartient non pas à la culture russe, mais à la grande tradition européenne, à moins qu'on les confonde bêtement comme certains hommes politiques de nos jours. Quand il s'adresse à sa propre culture Bakhtine choisit non pas le carnaval, mais Dostoïevsky, série par excellence (quoique carnavalesque si on y voit de plus près). Est-ce à dire qu'il n'y a pas de grande tradition irrespectueuse en Russie ? Loin de là. Mais celle-ci a été cloîtrée loin, très loin de toute culture officielle, qu'elle soit orthodoxe et tsariste, communiste et stalinienne ou « démocratique », soi disant à l'occidentale. Il y a là une contradiction intéressante à examiner plus en détail.

Lors de la sortie du célèbre film de Tarkovsky *Andrei Roublev*, les historiens (y compris de l'art) russes l'ont attaqué en même temps pour une vision pessimiste du monde (qui aux temps de débacle prêtait peu à rire) et pour l'introduction de personnages d'artistes ambulants (appelés « skomorokhy »), combattus par l'Église et l'État pour leur conduite irrévérencieuse. En fait, le personnage incarné par Rolan Bykov, était nécessaire dans cette fresque pas seulement pour des raisons historiques, mais bien plus en tant que partie prenante de la parabole sur la fonction d'artiste, prêchant l'harmonie universelle dans un monde en ruine (l'œuvre de Roublev dans les images finales) ou se moquant de ce même monde.

L'interdit, qui a frappé le film de Tarkovsky, avait pour raison non pas l'harmonie (élevée en doctrine par le réalisme socialiste), mais bien le réalisme appelant la négation carnavalesque. C'est que le désir du carnaval était toujours vivant au sein de la culture russe, surtout en période de grande morosité. Les manifestations les plus courantes de ce désir étaient les gros mots (le bas du corps, souligné par Bakhtine), employés couramment en tant que signes de ponctuation mais strictement interdits à l'écrit et surtout à l'imprimé) et les anecdotes à caractère sexuel ou politique (très souvent les deux à la fois), formant une des parties les plus intéressantes de la tradition historique et culturelle du pays. Les relations troubles entre l'offi-

ciel et la vie de tous les jours n'explosaient pas dans une période de carnaval récurrente, mais remplissaient à parts inégales chaque pore de la culture.

Ce qui ne veut évidemment pas dire, que les explosions étaient impossibles. Ce qui forme le problème, c'est leurs relations avec la culture officielle du moment. Donc, ce sont les cas de rupture brutale qui sont les plus représentatifs à cet égard. Prenons en deux : la révolution d'octobre 1917 et le putsch avorté d'août 1991 dans leurs répercussions artistiques et culturelles.

L'expérience révolutionnaire du peuple russe a été maintes fois décrite (dont au moins deux fois par Lénine même) comme une fête des pauvres. La notion de carnaval ne me semble pas étrangère à ce type de festivité. En effet, la révolution est le seul événement historique, où les rôles des protagonistes sont littéralement renversés et l'Église et l'État d'hier sont bafoués. L'effet était d'autant plus fort, que du plan symbolique on passait au réel. Les destructions des églises, de vieux manoirs, des richesses matérielles et spirituelles (ce n'est pas pour rien qu'on s'acharnait sur les bibliothèques et les musées, considérés comme des dépôts du savoir officiel). Le conservatisme culturel déclaré du gouvernement russe d'antan n'y pouvait rien – il avait à faire avec une force de libération brute, donc, plus puissante que tout.

L'emballlement des artistes de la première décennie post-révolutionnaire avait paradoxalement les mêmes racines. Les avant-gardes appelaient de tous leurs vœux cette époque, où « tout est permis », qui seule pouvait donner l'illusion de communier avec les masses. Mais c'est là qu'elles se sont trompées. Le carnavalesque « artistique » n'allait pas de pair avec les réalités ensanglantées : le carnaval pouvant être conçu comme révolution, la révolution n'en deviendrait pas moins toute autre chose. Tant que durait la fête, il n'y avait pas de développement, la fête n'a donc pas duré et tout fut remis en ordre de façon tout aussi sanglante. Les quatre super-spectacles épiques sur les thèmes révolutionnaires des années 1919-1920 portaient déjà en eux leur propre fin : ils étaient officiels. Désormais, la fête devait être permanente et organisée. Elle ne pouvait plus apporter la libération, car son objet était le passé et non le présent. Elle devenait un élément de mobilisation d'un système exceptionnellement bien adapté à l'état de guerre, mais impuissant en temps de paix.

Les avant-gardes artistiques ont dû se replier pour laisser place au réalisme socialiste, qui préconisait le sérieux universel et ne présentait une aura surréaliste qu'aux yeux d'un esthète occidental. Le carnaval semblait bel et bien fini. Mais le désir du carnaval était plus vivant que jamais. La présence constante de l'ennemi (de classe) en faisait l'objet idéal d'une satire effrénée. Mais c'est aux bureaucrates locaux qu'on voulait s'en prendre. D'où l'émergence de l'anecdote politique, dont la divulgation aux temps de Staline comportait le risque de prison à perpétuité, sinon de la peine de mort. Mais l'anecdote, toute répandue qu'elle soit, n'avait pas l'universalité du carnaval. Elle rabaisait les grands de ce monde (y compris le peuple russe officiellement idolâtré) à leur juste valeur, mais c'est au vocabulaire grossier qu'incombait la notion de justice universelle.

Quoi qu'il en soit, ni la fête de la victoire en 1945, ni le dégel en 1958 n'avaient été perçus par l'inconscient populaire comme le retour au carnavalesque. La première date n'était qu'une victoire justifiée par les souffrances, la deuxième une affaire d'intellectuels. Et ce n'est pas dans la vie, mais dans l'art non-officiel – l'apparition du « Soc-Art » parodiant l'imagerie officielle – qu'a finalement eut lieu la renaissance du carnavalesque au début des années 70. Exagérant à outrance les images canoniques (politiques et artistiques) de l'iconostase brejnévienne, les jeunes artistes sur la lancée mondiale de l'hyper-réalisme créaient un univers bizarre et purement soviétique (le mot lui-même à cette époque a pris un caractère péjoratif). Mais si le Soc-Art fut une espèce de carnaval, il restait néanmoins marginal par rapport à la société toute entière. La désacralisation du communisme s'effectuait sur un terrain plus ou moins neutre, dans les beaux-arts et la littérature l'importance exagérée qu'on leur donnait dans un système totalitaire mortifiait (pour le mal) la situation des artistes, mais ne changeant rien à l'indifférence du public, qui s'est confirmée après, quand l'interdit fut effectivement levé.

Une autre forme de contestation – le Rock de Leningrad, de Moscou ou de Sverdlovsk, dont l'émergence a été plus tardive – avait un impact beaucoup plus large. Les concerts clandestins devenaient des carnavaux au sens propre du terme rappelant ce grand ancêtre, le Mardi-Gras de la Nouvelle Orléans, chanté

dans « Easy Rider », version russe. La *pérestroïka*, donnant libre cours à ce type de contestation, fit des concerts du Rock russe des cérémonies quasi-religieuses. Le passage des sous-sols aux arènes n'était décidément pas innocent, mais il ne faisait que commencer un mouvement de carnavalesque d'une réalité qui devenait de plus en plus tragi-comique (sinon farce). L'honneur de consacrer le carnaval a été remis entre les mains des puchistes.

Les analyses du putsch avorté d'août 1991 ont donné des événements des images radicalement différentes mais tout aussi sérieuses les unes que les autres. Les doutes, qui ne peuvent que subsister jusqu'à présent, sont d'après moi dûs au fait, que personne n'a souligné le côté impulsif et artistique de la réaction populaire. Et c'est le désir inassouvi du carnaval qui en donne la clé. Le Grand Carnaval autour de la « Maison Blanche », le Parlement russe, retransmis par toutes les télévisions du monde, avait en réalité plus une dimension culturelle que politique.

Tout d'abord, on pouvait assister au renversement carnavalesque des autorités : l'État-Religion communiste, la première peur passée, se retrouvait bafoué par quelques hippies, rassemblés autour du Parlement russe pour pouvoir faire la fête librement. L'interdiction traditionnelle pour notre type de société, de toute activité nocturne de distraction avait amené là des groupes de jeunes, qui avaient leur propres raisons pour détester les autorités. Le mouvement de fraternisation entre les défenseurs et les militaires indiquait ce retournement des situations, propre au carnaval. Enfin, l'atmosphère de fête, qui y régnait les trois mots historiques (malgré les dangers imminents et le mauvais temps) confirmait le sens profond des événements. Un concert de rock improvisé, l'abondance des artistes et des intellectuels, les boissons fortes coulant à flots à force de cadeaux de la part des sympathisants, y compris les ex-ennemis – les journalistes et les ambassades occidentales – tout cela donnait la mesure de l'événement existentiel.

En même temps, on retrouvait ici en direct la dimension tragique du carnavalesque, le danger – plus imaginaire que réel, était néanmoins jamais bien loin. Le va-et-vient de la farce à la tragédie s'intensifiait la nuit : temps propice aux retournements de situations. La médiatisation – partielle d'abord et plus complète par la suite – contribuait à l'universalisation d'un

phénomène en somme très restreint et localisé. Ce n'est qu'après les trois morts véritables, suite à une confrontation, somme toute accidentelle, que le virement au tragique a été finalisé au niveau de l'imaginaire collectif. Par rapport aux dimensions politique du conflit le nombre de victimes était insignifiant : ce qui comptait, c'est leur interprétation symbolique. Et c'est là que l'Église et l'État se sont emparés des résultats du carnaval, terminé au petit matin du 22 août par une victoire des nouveaux messieurs.

La complexité de la situation politique et idéologique dans le pays et plus particulièrement dans la capitale à l'heure d'un changement radical de la mythologie (mais pas de la société, comme ont l'air de croire les esprits superficiels) a rendu possible la récupération presque immédiate du désir enfin assouvi par la frustration des suites de l'affaire.

Un des premiers signes en était apparu en plein cœur des événements : la télévision russe sympathisante avait donné le numéro de téléphone, qu'on pouvait utiliser pour informer les nouvelles autorités de la conduite du prochain lors du putsch – les traditions staliniennes d'un réseau d'informateurs global s'étaient paradoxalement réalisées lors de la victoire démocratique. Un deuxième élément de filiation des pouvoirs : le baptême collectif et la bénédiction en masse des défenseurs de la « Maison Blanche » : l'Église était bien au rendez-vous en tant qu'héritier direct, quoique illégitime, du Parti communiste de l'Union Soviétique : la situation de 1917 s'est tout simplement renversée. Un long carnaval sanglant a donné place à un petit carnaval avec trois victimes, symbolisant le retour à la Sainte Russie.

D'où l'interprétation chrétienne des événements subversifs. C'est le transport des reliques du Saint orthodoxe Séraphime Sorovsky à l'endroit indiqué dans son testament spirituel, qui paraît-il a libéré la Russie du joug de l'Anti-Christ communiste. Les trois victimes dans leurs obsèques télévisées à la manière de ceux de Brejnev et compagnie, prenaient ouvertement (dans les commentaires même des journalistes) figure de la Sainte Trinité : le Dieu Universel avait bien choisi ces victimes – un ouvrier russe, un vétéran de l'Afghanistan et un artiste juif – pour montrer à l'humanité toute entière le prix à payer pour le péché communiste. L'apparition des nouveaux dirigeants dans le grand temple du Kremlin, « rendu » à l'Église

orthodoxe russe (quoique qu'il ne lui ait jamais appartenu étant propriété de l'État au moins depuis Pierre le Grand) consacrait cette nouvelle alliance. De là, il n'y avait qu'un pas à franchir à la déclaration récente de Eltsine lors des fêtes de Pâques (non carnavalesques en principe), « Dieu seul peut m'obliger à démissionner ». Donc, c'est finalement l'Église et l'État qui ont bénéficié du carnaval. Ce qui me faisait dire à la fin de l'année dernière, que la grande tradition russe de l'« Orthodoxie-Monarchie-Narodnost » (ce dernier terme est intraduisible – le plus proche serait l'Esprit du Peuple) revenait après un détour par le « Marxiste-Léninisme – Culte de la personnalité – et toujours le *Narodnost*, qui devait garantir à tout pouvoir l'appui du peuple, se transformait en refus carnalesque dès que possible.

Je ne croyais pas si bien dire. La renaissance de l'État religieux médiéval – modèle somme toute jamais abandonné par la Russie sainte ou communiste – étaient en même temps que sa contestation, Noël ou Pâques, fêtées officiellement, avec les slogans dans les rues exactement aux mêmes endroits que les appels communistes, les émissions religieuses interminables à la télévision (là aussi ils ont repris les horaires de la propagande politique), ont pour la première fois en quelques décennies (où elles étaient fêtées par les croyants et les non-croyants à domicile) suscité un refus populaire. Héritant (tout au moins en partie) des pouvoirs du PCUS, l'Église orthodoxe héritait aussi de l'opposition populaire, d'où la renaissance du carnalesque à la russe : anecdotes politiques et indécences langagières.

Un curieux revirement de la situation : c'est la Mausolée de Lénine qui à la limite devient carnalesque. Un exemple tout récent : une exposition du Soc-Art au Musée Lénine à Moscou : c'est le musée traditionnel qui était finalement plus surréaliste, que les tentatives de dérision artistique : toute une civilisation s'est retournée contre elle-même, d'où la nostalgie esthétique pour le Baroque Stalinienn et une contestation à l'envers : à quand le Grand Carnaval, célébrant les Dieux déchus de l'utopie communiste.