

§3. Mikhaïl Volokhov: tabou et absurde

Stanislav MERKOUCHOV

D'après l'opinion de Sergei Tchouprinine, "l'histoire de la littérature peut être lue aussi comme l'histoire des transgressions créatrices, d'une mise sous tabou des couches lexiques, des thèmes, des problèmes et des sujets, non admis par la censure et l'opinion sociale à la délibération publique" (Tchouprinine 2007: 535). Cette opinion a été exprimée par le critique et historien littéraire sus-mentionné dans les années 2000, quand il semblait qu'il ne restait aucun tabou dans l'art, car il n'y avait plus de censure. "L'enlèvement des tabous" devint alors "un des procédés techniques littéraires largement répandus" (Tchouprinine 2007: 535). Aujourd'hui, la situation des tabous ouverts a changé ce qui affirme le retour d'une nouvelle variante particulière de surveillance culturelle, par exemple, la fameuse loi sur l'emploi du vocabulaire obscène dans l'art. Néanmoins, il m'est avis que dans les années 2000, certains et peut-être les plus importants des tabous ont été préservés, néanmoins sous une forme voilée, ce qui témoigne comme d'habitude, d'une influence élevée de tels tabous latents sur la conscience des masses. Tout d'abord, ce sont des tabous qui existaient depuis l'aube des temps et qui prennent actuellement le plus souvent des configurations impliquées. Ces tabous à la capacité des gens ayant la réflexion critique et l'expression libre de leurs opinions, viennent exactement des interdictions linguistiques. Des limitations primaires, y compris des tabous, étaient liées aux interdictions à la profession de tels ou tels mots désignant des notions sacrées ou religieuses, en particulier l'interdiction de la prononciation du nom de Dieu ("Tetragrammaton") conservée jusqu'à nos jours dans le judaïsme, cf. (Leitman, 2019).

Don Quichotte parle du “siècle de Côme”, caractérisé par l’absence de toute division, la division “du mien et du tien” en particulier (cf. Cervantes 2018), en reconstruisant l’ancienne connaissance de la période préhistorique quand l’homme vivait en harmonie avec ses instincts. Alors que les tabous contre-nature n’étaient pas encore inventés, bien qu’ils témoignaient bien sûr des étapes déterminées d’une socialisation, mais ils actualisaient déjà un degré déterminé de manque de liberté, dont la sensation engendrait le premier sentiment de l’absurde en vertu de l’apport des illusions humaines dans le monde d’harmonie naturelle. Mais la compréhension de l’absurde prêche en même temps la libération dans le sens le plus large, et la libération des tabous en premier lieu.

En proclamant la délivrance des tabous dans la littérature, les auteurs absurdistes en même temps ne faisaient aucune déclaration du tout-permis, mais au contraire, comme on l’a déjà vu, la variante textuelle de l’absurde classique prise souvent comme fondement par les auteurs Russes contemporains, présuppose un grand travail sur la forme, exprimée avant tout par la structure rigide du texte. En ce qui concerne le contenu, il obéit aux lois qui s’appliquent et qui sont déterminés précisément par ce réglage de correction formelle. Quels sont exactement les tabous qui sont violés dans ce cas?

Le dramaturge Mikhaïl Volokhov est positionné par les critiques comme un rebelle et un provocateur, par les chercheurs, comme un représentant du théâtre franco-russe de l’absurde. Mais en répondant aux questions légitimes sur son identité d’écrivain par rapport au territoire géographique, il se perçoit comme un auteur d’une “mentalité russe”, et il habite depuis 1996 principalement en Russie. “Je ne peux pas écrire des pièces d’après la mentalité française. De toute manière, ce n’est pas mon élément natal. Je ne peux écrire qu’à partir de la mentalité russe. Et à travers les problèmes russes” (Bukker, 2016, source numérique). Dans son article “Un Dialogue avec l’absurde. Les notes sur la

dramaturgie de Mikhaïl Volokhov”, la critique littéraire Lidia Mięsowska en se référant aux plusieurs opinions compétentes sur la dramaturgie de Mikhaïl Volokhov, comprenant les jugements de Anatoli Zotov, Youliou Edlis, O. Chmidt, Andreï Jitinkine, Edouard Boïakov, offre sa propre définition du trait littéraire spécifique de ses pièces: “Dans les pièces du dramaturge l’on peut trouver des allusions sur les textes, les traités philosophiques d’Eschile, Sophocle, Shakespear, Racine, Corneille, Camus, Sartre, Genêt, Chestov, Dostoevsky, Gogol, Boulgakov, L. Tolstoï, Kjerkegaard, Heidegger, Nietzsche et Tertullien. La citation *Credo quia absurdum* (Je crois car cela est absurde) dont l’auteur est précisément Tertullien, apologiste du premier christianisme, décrit de la meilleure façon la conception du monde de Mikhaïl Volokhov” (Mięsowska, 2016: 633). A notre avis, à part tout ce qui a été dit, Mikhaïl Volokhov est un destructeur méthodique des tabous, tout comme dans la littérature, aussi par conséquent dans le conscient humain.

L’aspect le plus fréquent se trouvant à la base d’une négation superficielle, de rejet de l’œuvre littéraire de Mikhaïl Volokhov ou de polémique avec elle, a toujours été lié à l’excès du lexique mis sous tabou dans ses pièces. Toutes les questions liées à ce sujet ont été coupées par le dramaturge par sa réponse que le *mat* (vocabulaire obscène) dans ses pièces n’était pas un but en soi: “C’est un vocabulaire des personnages. (...) *Si pendant la guerre le soldat Russe utilisait le mat, il portait de toute façon un message sacré de défense de son pays natal, sa patrie.* Ici il n’y a aucune vulgarité... autrement, ce n’est pas le *mat* qui est honteux, mais le fait qu’il découvre l’inconsistance humaine” (Bukker, 2016, source numérique). Dans la 2e partie du fragment de l’interview mis par nous en italique, se découvre le sens de la spécificité de l’utilisation fonctionnelle des mots et des expressions obscènes comme source de ritualisation de telle ou telle sphère du texte, qui nous renvoie à la première destination d’un tel lexique. En ce rapport, on citera l’avis de Boris Ouspensky sur l’aspect originel archétype du *mat* expliquant son abondance dans les

pièces de Mikhaïl Volokhov: “Le *mat* avait une fonction culturelle clairement exprimée dans le paganisme slave, [...] étant largement représenté dans des rituels d’origine ouvertement païens - matrimoniaux, agricoles, etc., c’est à dire des rituels liés d’une façon ou d’une autre à la fertilité: le vocabulaire obscène est une composante nécessaire des rituels de ce genre et porte certainement un caractère rituel” (cf. Ouspensky, 1981: 49-53). Mikhaïl Volokhov affirme l’absence dans ses pièces d’origine profane du *mat* inconsciemment employé comme contrepoids du sacré. En outre, dans l’édition actuellement la plus complète des œuvres du dramaturge - “Velikij Uteshitel” (“Le Grand consolateur”), 2016 (cf. Volokhov, 2016), toute ses pièces, y compris “Un Cache-cache avec la mort”, qui est la plus connue des lecteurs et particulièrement démonstrative par rapport à son aspect lexical, sont retravaillées en ce qui concerne le remplacement complet des mots obscènes, mais non par des euphémismes, ce qui pourrait produire un effet contraire en privant ces pièces de leurs sincérité caractéristique et au contraire en les vulgarisant, mais par des lexèmes se trouvant encore plus en relief par comparaison au lexèmes obscènes (on va y revenir). En tout cas, le lexique obscène - on proposera cette définition comme comprenant le sens de présence non seulement de *mat*, mais de tout lexique qui refuse de se soumettre à la censure - cela, d’après le dramaturge, “est une radio de l’esprit. L’ozone de la parole. C’est un langage sacré, supragénial qui renforce l’art, si il y en a, en le balayant au zéro si c’est un art des rois nus”. [Volokhov, 2006, source numérique] En effet, ce n’est pas par hasard qu’avant le début des premières mises en scène russes de la pièce “Un Cache-cache avec la mort”, son metteur en scène Andreï Jitinkine avertissait le public que l’auteur utilisait le *mat*, mais que celui-ci n’était pas un langage des comédiens mais celui des personnages, et qu’il fallait le “supporter” pendant 8 à 10 minutes pour être ensuite entraîné par l’histoire des héros (cf. Volokhov, Mikhaïl. “Igra v zhmuriki” mise en scène d’Andreï Jitinkine, 1996, https://www.youtube.com/watch?v=_AsFHUoAoFw).

Après avoir franchi la première barrière liée au *mat*, au premier lieu, le lecteur, d'une façon paradoxale, se trouve au sein de la langue russe vivante et vivace, dont les "suprêmes" et les "infinies" - on empruntera ces termes aux mathématiciens - sont transformés par Mikhaïl Volokhov, grâce à quoi tombent toutes les frontières thématiques - le dramaturge manœuvre de ces thèmes apparemment peu profondes aux thèmes globales voire métaphysiques, et en somme, s'approche à la représentation monumentale du "chaos mondial du début du 21^e siècle" (Razlogov, 2016, source numérique). Il s'agit non seulement et non tant de la pièce "Un Cache-cache avec la mort", qui contient un élément fort de critique du système totalitaire soviétique, bien que déjà débouchant au niveau global de l'analyse philosophique de la causalité et la "génétique" de tout système totalitaire. On parle maintenant de toutes les 18 œuvres de Mikhaïl Volokhov, qui se distinguent par la position des problèmes universels actuels pour toute l'humanité et à toutes les époques, et qui se présentes à travers des réalisations archétypes. Les problèmes de l'individu se déplacent dans les macrosphères, les sphères métaphysiques corrélatives à la découverte de l'absurde en tant qu'origine unificatrice. "...L'absurde, c'est le sens de la vie et la construction de toute forme et tout contenu en elle", - estime Mikhaïl Volokhov (Un Dialogue..., 2016: 558). La naissance de la forme et du contenu passe par le biais de la création de l'Image (avec la majuscule, d'après Mikhaïl Volokhov), et "l'Image, c'est toujours l'entier, et dans l'Essence de l'Entier se trouve l'Absurde" (ibid.).

L'avant-garde de la littérature à laquelle d'une façon ou d'une autre appartient toujours l'œuvre de Mikhaïl Volokhov répond toujours au changements des processus culturels et civilisatoires, ce qui amène l'apparition de quelque chose de nouveau, d'extraordinaire, et cela suppose à son tour un repli du désuet, habituel le plus souvent lié à la démolition des barrières et l'inobservation des tabous. Cela même détermine le mouvement avant-gardiste au devant, un "appel du feu sur soi" original.

L'écartement des tabous exécuté par Mikhaïl Volokhov à l'aide des moyens artistiques bien déterminés et des procédés liés à l'avant-garde, la littérature de l'absurde, et réalisé au moins dans deux directions, linguistique et thématique. Mais quelles sont les objectifs de l'écartement des tabous?

Laissez-nous nous tourner à la pièce "La Capitale de Tchikatilo". Mikhaïl Volokhov commença son écriture en 1994, l'année de l'exécution du serial killer Andreï Tchikatilo, et elle est sortie au milieu des années 90, quand ont été faites ses premières mise-en-scènes à Moscou et à Paris, cf. (Filatova, 2016: 601). Mikhaïl Volokhov continuait à travailler sur cette pièce après sa première publication, ce qui est exprimé dans ses variantes, la dernière desquelles est datée par 2016. Au début des années 2000, avec la montée de l'intérêt porté au dramaturge, se renouvèlent les réalisations des spectacles sur "La Capitale de Tchikatilo", encore une fois mise en scène par Andreï Jitinkine. La première du film homonyme participant du 27^e Festival de cinéma de Moscou, dont le dramaturge fut lui même l'auteur, caméraman et le seul comédien, eut lieu en 2005 en Russie et à l'étranger. En même temps, il devient accessible à l'amateur du cinéma. Il semble que l'analyse complexe de la pièce et du film en tant que deux textes qui se complètent nous permet l'approche de la perception entière des deux œuvres de Mikhaïl Volokhov en tant qu'un seul texte synthétique. Tout de même, devrait-on remarquer qu'on ne se propose comme but la considération de tous ses côtés, ce qui ferait immense cette division de la dissertation, mais on se concentrera sur les aspects de sa forme et son contenu (y compris ceux qui concernent l'écartement des tabous), qu'on développera ci-dessous, tout en marquant des éventuelles directions de l'analyse ultérieure. On se basera en même temps sur la dernière rédaction du texte publiée dans le recueil "Le Grand consolateur" (où sont marqués les années et les lieux de l'écriture: Paris, 1994 et Moscou, 2016). Cette même rédaction est affichée sur le site officiel de Mikhaïl Volokhov http://volokhov.ru/site/?page_id=6 . On ne s'adressera pas à la mise-en-scène mentionnée ci-dessus

puisqu'elle mérite une analyse spéciale, qu'elle soit comparative ou non, car présentant une interprétation très libre de la pièce par le scénariste et metteur-en-scène Andreï Jitinkine (cf. Volokhov, Mikhaïl, "Vyshka Chikatilo" ("La Capitale de Tchikatilo"). Metteur-en-scène Andreï Jitinkine, acteur Daniil Strakhov <https://www.youtube.com/watch?v=ObO0zj3vjH0>), considérablement modifiée dans son interprétation et transformée en une nouvelle œuvre du point de vue de la structure du texte et de l'interprétation du personnage.

Au propre, la pièce "La Capitale de Tchikatilo" présente un monologue sur 20 pages d'un personnage qui attend son exécution capitale dont le prototype fut le célèbre maniaque. Tout d'abord, l'attention est attirée par les paroles initiales de la pièce, qui sont mises en épigraphe dans le film, mais qui ne sont pas ainsi marquées dans le texte de la pièce, bien qu'elles sont écrites comme approche verbale au monologue de Tchikatilo. Laissez-nous les citer.

En même temps que la vie reste
toujours éternelle d'une façon inconcevable,
des espoirs et des savoirs humains
se replient sur l'amour des nés
semblables à eux-mêmes.

Mais de vrais connaissances
corrélées à l'éternité,
ayant comme but de vaincre la mort humaine
et de munir l'homme des possibilités
d'ordonner l'Univers à sa guise,
ne sont procurées, tout comme dans des siècles passés,
que sur le sommet des actions sanguinaires et barbares
sur les corps et les âmes
de ces semblables
mortels bien aimés...

(Volokhov, 2016: 411)

Ces paroles contiennent dans une forme concentrée le message principal et les problèmes clefs de cette œuvre. Les problèmes cardinaux, tels que celui de la vérité et celles qui y sont liés, celui de la morale et de la division entre le bon et le mal, sont résolus aux plusieurs niveaux.

Dans son essai stylisé à base d'un entretien avec Nikita Struve "Le Théâtre du *Kairos* par essence", qu'on pourrait percevoir comme une sorte de manifeste du dramaturge, Mikhaïl Volokhov formule son propre credo esthétique et sa compréhension du théâtre moderne et de son rôle social et artistique, il y a une phrase importante qui éclaire beaucoup de choses dans la pièce en considération. "Dans le Nouveau Testament, le terme de *kairos* est appliqué aux veilles des Grandes Réalisations, quand les ennemis de la volonté divine même remplissent le Droit fatidique de la Découverte de la Vérité infinie et de la Beauté de Dieu de l'Univers" (Un Dialogue..., 2016: 567). Le passage cité ci-dessus est en corrélation avec ces paroles, est c'est là où dans une forme serrée est transmise l'essence de la pièce: *tout* ce qui est accompli par qui que ce soit d'une façon quelconque est *toujours* dirigé vers la vérité contenue dans les valeurs éternelles qui sont communes à *toute* l'humanité et qui sont réalisées dans les notions telles que l'amour et la beauté. Sans doute, comme on le verra ultérieurement, de telles affirmations déduites du texte de la pièce, sont raisonnablement paradoxales, mais cet aspect paradoxal est présent dans les sentences importantes immortalisées dans les livres sacrés de l'humanité, bien qu'il est admis soit de les priver d'attention, soit de les traiter des points de vue commodes aux situations différentes, soit de les placer dans des contextes appropriés en les arrachant des contextes véritables tout en prolongeant les tabous sur les énonciations apparemment éliminées, mais en vérité conservées. C'est exactement dans ces périodes du *kairos* comme moments essentiels de l'histoire que le

sacré, comme le profane, et le péché servent le but suprême en question.

Les tabous sur les énonciations implantent, approfondissent et incarnent des sens factices avec l'idéologie matérialiste et non-spirituelle qui les accompagne. C'est précisément ces tabous-là que combat Mikhaïl Volokhov: "Dans "La Capitale de Tchikatilo" par le moyen du théâtre temple est accompli la tentative de régénération du contenu transcendent, absurde, comme des tortures vérificatives de Dieu, ainsi du permis de sortie purificatoire par la pénitence de cet abîme diabolique dans le *kairos* cosmique de la découverte de la Vérité pleine de sens, lorsque la plus terrible Vérité devient curative et vivifiante d'une façon paradoxale et métaphysique" (Un Dialogue..., 2016: 568). L'Apocalypse de Saint-Jean contient de multiples exemples: "Voici, je ferai que de l'atroupement satanique, de ceux qui disent qu'ils sont Juifs, mais qui ne le sont pas, mas ils mentent, voici, je ferai qu'ils viendront et t'adoreront à tes pieds et ils sauront que je t'ai aimé". (Apocal. 3:9); "Et quand j'ai enlevé le deuxième sceau, j'ai entendu le deuxième animal qui disait: va et regarde. Et est sorti le deuxième cheval, un alezan; et à celui qui était à cheval est donné de prendre la paix de la terre, et qu'ils tuent les uns les autres; est lui a été donné une grande épée" (Apocal., 6: 4); "et je regardai, et voici un cheval pâle, et sur lui un chevalier à qui le nom est "la mort"; et l'enfer le suivait; et lui est donnée une puissance sur un quart de la terre, celle de mortifier par l'épée et la famine, et la peste, et les animaux terrestres" (Apocal., 6:8).

Mais revenons à la pièce. Plus loin, après le paragraphe parlant du poète Boris Pasternak, dans cette rédaction en question, suivent deux phrases qui sont absentes du film: "Il n'y a pas de Morale, mais il y a la Vérité sur la terre. Le vide est éliminé et les paroles sont brûlées dans l'Eternité..." (Volokhov, 2016: 411), et après la citation du vers "Je vous aimais. L'amour n'est peut-être pas encore..." (Pouchkine, 1985: 454), il y a un passage du "Boris Godounov", dont les personnages seront plusieurs fois évoqués

dans la pièce: “En écoutant indifféremment le bon et le mal” (Volokhov, 2016: 411) est aussi prononcé dans le film. Comme base du futur scénario du film Mikhaïl Volokhov s’est apparemment servi d’une première rédaction de la pièce (cf. Volokhov, 1997), créée par l’auteur encore avant le manifeste éventuel (“Le théâtre du *Kairos* par essence”), le contenu duquel est corrélatif à la phrase sur la morale, et la deuxième phrase présente une autocitation de la pièce “Le Grand Consolateur” (1993-2016) (cf. Volokhov, 2016: 58), dont la source se trouve sans doute dans la citation de la célèbre tragédie d’Alexandre Pouchkine. Faut-il remarquer que les pièces de Mikhaïl Volokhov dans une grande ou moindre mesure communiquent entre elles. Ainsi, la pièce en question se trouve en dialogue non seulement avec “Le Grand Consolateur”, avec laquelle elle a le plus grand nombre de points communs concernant les citations et les allusions patentes et latentes, mais aussi concernant le genre etc., avec le monodrame “Loudmila Gourtchenko est vivante” (2012), où est mis en relief un réel personnage; avec “Un Cache-cache avec la mort” (1987), qui à son tour correspond à “Un Putain de safari à Roublevka” (2006) etc. “Un Cache-cache avec la mort” et “Un Putain de safari à Roublevka” sont en action artistique réciproque du point de vue des thèmes, des types et des problèmes soulevés. La première présente un dialogue long et éreintant des deux ex-bourreaux du KGB actuellement travaillant dans une morgue. Dans la deuxième, l’action se tourne également autour des deux personnages principaux, représentant de l’oligarchie de gaz et pétrolière qui étaient dans les années 90 des tueurs à gage et auxquels se joignent par la suite encore deux personnages. La liquidation des frontières entre le bon et le mal, en fait l’immoralité dans les pièces de Mikhaïl Volokhov se présente comme une fixation de l’éternelle réception mondiale des catégories en question. Cette réception qui est la même se caractérise par une déabsolutisation de ces catégories ce qui est souligné par un marquage spécifique des lexèmes: Le “Bon” et le “Mal” se trouvent au même niveau,

malgré le fait qu'il est hautement accentué, ils sont égaux sur le plan mental et spirituel (“indifférent” - “mentalement égal”).

Le film “La Capitale de Tchikatilo” est tourné d'un seul plan, en continu, avec une seule caméra enregistrant l'auteur-personnage qui rampe vers elle en prononçant le texte de la pièce (cf. “La Capitale de Tchikatilo”, film de Mikhaïl Volokhov <http://www.youtube.com/watch?v=svYWn0VoWjQ>). Le spectateur a une impression que Volokhov-Tchikatilo s'avance vers / sur le texte, et le texte même s'adresse immédiatement à celui-ci. Visuellement c'est l'effet de la “Chanson sur soi” de Walt Whitman, bien qu'ici la définition du but est différente. Dans une forme cruelle et impitoyable, Mikhaïl Volokhov tend à évoquer chez le spectateur une sensation de parenté avec l'assassin et il le fait avec insistance jusqu'à la naissance du sentiment d'autoidentification avec l'auteur-personnage. Cela est aggravé par le fait que le *mat* est préservé dans le film, à la différence de la dernière rédaction de la pièce, pourtant son emploi dans le film, tout comme dans les premières rédactions de la pièce, est perçu d'une façon très abstraite, en particulier l'incantation magique par Tchikatilo de ses actions. Le texte principal de la pièce est reproduit d'une façon assez littérale, bien qu'il présente un élément d'improvisation inhérent à l'art transgressif avec son aspiration à transgresser des normes et des objectifs quotidiens et à inspirer des impulsions analogiques chez le récipient.

En ouvrant dans le film l'espace carcéral, tout en le transformant dans un paysage d'hiver, Mikhaïl Volokhov agrandit cet espace à l'échelle du monde postapocalyptique. La forêt en hiver, c'est la conscience humaine désuète et l'inconscient, et le symbol élargi du transcendant, et la place où Tchikatilo sévissait contre ses victimes. La prison et la cellule du condamné à la mort dans la pièce, c'est aussi une métaphore qui reçoit des interprétations diverses - des plus évidentes ayant des aspects foncièrement sociaux (la prison comme métaphore de la société, des relations sociales) jusqu'aux aspects existentiels en raccourci

desquels la prison est perçue comme une métaphore développée de l'existence humaine qui s'est enfermé dans des limites conventionnels diverses, dans laquelle il s'enfonce, puis il essaie de s'en affranchir au cours de toute sa vie terrestre. D'une façon ou d'une autre l'homme demeure toujours dans un état limitrophe, en face de la mort parce que la vie dans un corps physique concret se termine avec la mort, et toujours d'une façon inattendue, c'est à dire, en fin de compte, la perception humaine de la vie revient à la perception de soi-même d'une façon consciente ou inconsciente quand l'homme se trouve dans la cellule du condamné à la mort. Une quantité d'exemples se trouvant dans la pièce contiennent des réflexions métaphysiques et philosophiques, nous y reviendrons, nous donnent la raison à de pareils jugements. Il faudrait remarquer la relativité et la totalité conceptuelles de la notion de la prison attirées dans la pièce par le biais d'un contexte anecdotique: "Comme ça fait chier, cet appel anecdotique à la taule: "Tchikatilo est là?" - "Oui, je suis là, ce Tchikatilo". - Et le maton: "Où tu peux disparaître, putain?" - Et moi: "Et toi, où tu peux disparaître, espèce de bureautique spermatique - deux grosses boules et un petit stick?" (Volkhov, 2016: 413). La prison, c'est l'Univers et l'Antiunivers. D'une façon générale, faut-il parler de la sous-culture largement présente dans la pièce, de son champ folklorique qui inclut à côté des blagues, des proverbes et des dictons, des couplets *tchastouchki*, des images des contes, etc.

Mikhaïl Volkhov fit de la figure frappée de tabou d'Andreï Tchikatilo le seul et principal héros de sa pièce, en relevant en elle plusieurs niveaux implicites dont on pourrait marquer "poète", "créateur", "prophète", "dieu", et le plus évident d'entre eux, "toute l'humanité". Dès le début, Mikhaïl Volkhov donne à la pièce un vecteur poétique: Tchikatilo cite Alexandre Pouchkine, Mikhaïl Lermontov, raisonne du haut de son beffroi pusillanime de Boris Pasternak. Dans une certaine mesure, bien sûr, le personnage se compare aux poètes, aux créateurs en général, en citant un extrait du "Prophète" d'Alexandre Pouchkine. Le poète est appelé par Dieu seulement pour "brûler du feu les cœurs des hommes", en

même temps que Tchikatilo crée de la poésie avec un “canif util”, en devenant égal non seulement au poète, mais Dieu lui-même dans son hypostase châtiante vieille testamentaire. Autre chose qu’à travers l’assassinat des enfants, le personnage maniaque châtie l’humanité en montrant que cette humanité est peu différente du maniaque lui-même. D’un côté, il prend l’obligation de montrer d’une façon extrême la face véritable de l’humanité, qui crée et prend soin des tyrans, de l’autre côté, il s’efforce à éliminer le semblable par le semblable, comme dans le bouddhisme, l’extraction d’une aiguille par une autre. Le sens du poème qui ouvre la pièce et ferme le film, “Je vous aimais, l’amour n’est peut-être pas encore...”, en vue d’une telle position de question est reconstruit conformément au dessein de Mikhaïl Volokhov. La déclamation des stances d’Alexandre Pouchkine par le personnage du dramaturge est modelée dans un autre contexte, esquissé ci-dessus étant donné que le genre humain devient l’adressé d’un amour qui s’éteint, que Tchikatilo apparemment ne peut pas aimer si l’on juge d’après ses actes, mais le paradoxe de la situation est qu’il aimait et qu’il aime encore d’où il commet des forfaits contre l’humanité. Tchikatilo est exactement l’image de toute l’humanité, qui paraît à ses yeux “tyran” et “bienfaiteur”.

La double morale absurde de la société permet aux uns à anéantir des millions, en positionnant les destructeurs comme des héros et en faisant des autres des boucs émissaires. Ici l’idée de Mikhaïl Volokhov touche la réception des pareils problèmes par le cinéaste Alexeï Balabanov, en particulier celle qui est réalisée dans son film “La Charge 200” (2007). Evidemment, Mikhaïl Volokhov n’essaie pas de justifier ni les uns ni les autres, mais il propose à oser regarder tout à travers un autre prisme, et en changeant le système des coordonnées à essayer de comprendre la nature de la violence. Mikhaïl Volokhov détruit le tabou de la multiplicité de perception, la pluralité des points de vue qui en fin de compte rapprocheront le lecteur à l’unique Vérité.

Mikhaïl Volokhov transforme d'une façon extraordinaire l'idée de Fiodor Dostoïevski du salut par la souffrance. Tchikatilo se présente comme l'exécuteur de la volonté de la nature et de l'Univers - l'assassinat des enfants devient un relâchement des âmes innocentes au paradis - ici se renferme le paradigme "Tchikatilo - poète - créateur - Dieu": "Après, si vous êtes un merveilleux poète de l'Esprit Universel, vous sentirez, vous comprendrez, qu'on ne peut et il ne faut vivre dans ce monde qu'une dizaine d'années. Et si vous êtes un génie du plus pur alliage et le meilleur ami de la Nature Cosmique, et en avez vécu la quarantaine - alors la Nature même vous appellera à l'aider à briller en cueillant les enfants, ces fleurs qui n'ont que dix ans, en relâchant leurs âmes innocentes à la liberté paradisiaque et en attendant un bébé aux cheveux gris qui nous sauvera un jour en nous écrasant. Le Christ est en vérité ressuscité, ce qu'il faut comprendre" (Volokhov, 2016: 420). Le fragment qui est cité est très significatif par rapport à la question comment par langue au large sens du terme s'accompli la libération comme l'emprisonnement. Mikhaïl Volokhov parvient au but résultant particulier de ses pièces qui consiste en découverte par le lecteur des nouvelles facettes ontologiques. Primo, à travers la langue, le dramaturge ouvre le trait spécifique dialectique de ces pièces. Dans le drame analysé, ainsi que dans les autres, l'approche de l'expression d'une ambiguïté ontologique par le biais de réunion en un seul mot occasionnel composé des parties lexiques composantes aux sens qui s'excluent ou qui au contraire se complètent mutuellement - comme ici, "on peut - on doit", "sacrement - génialement", "gens - frères", "petits-fis, petites-filles - bébés", etc. - dans d'autres cas, d'une possible variation des lexèmes aux sens diamétralement différents, comme p.e. "par amour aimant et assassin". Cet aspect apporte une action émotive par une demeure perpétuée dans un contexte satyrico-ironique qui est créé par une narration menée jusqu'à l'absurde et qui littéralement épuise le lecteur même avec un usage des mots normatifs caractérisant la rédaction en considération. Il faudrait cité un fragment significatif: "Ce sont pas quand même des milliers

de petits chéris à une cinquantaine de putain de poupons tués par moi-même. Je suis pas un Boris Godounov, ce sont pas des tsarévitchs que j'ai enlevé au trône russe. Pas un Ivan le Terrible de putain d'Opritchina. Pas un Josef de putain Staline, sorte d'animateur avec sa saillie bouffonne que les gonzesses vont en faire d'autres... Partout et toujours en tout, un seul problème de Pouvoir Dur en Russie" (ibid.: 414). L'usage des agrammatismes, des néologismes d'auteur ("bébèches", "sanglisants", "soviétesques", etc.), des inversions syntactiques constantes - tout cela est transformé par Mikhaïl Volokhov en ses propres procédés individuels. Dans le cas de Mikhaïl Volokhov un tel principe est utilisé par rapport au lexique avec une connotation métaphysique; l'on peut noter le même principe dans le "manifeste". Tous les concepts "limites" sont écrits par l'auteur avec des majuscules ("Vie", "Mort", "Vérité", "Esprit", "Monde") à l'encontre des définitions transitoires selon l'idée de l'auteur (p.e., "l'amérique", comme le signe symbolique conventionnel du vice et de l'absence de spiritualité) écrites avec des minuscules. De la même manière, se trouve l'étymologie personnelle de Mikhaïl Volokhov, comme l'association du nom de Lénine avec le mot *len'* ("paresse"), comme une association de l'absence d'initiative, la passivité, la contemplation populaire - seul gouverneur exécute des sentences, et le peuple se tait en contemplant. Enfin, Mikhaïl Volokhov accourt souvent à une analogie, sa propre variante des lignes classiques rythmées shakespeariennes, homériques, pouchkiniennes, etc., qui remontent aux sources folkloriques: "N'a-t-on n'a pas étudié un roi qui s'autorisait à lui seul de philosopher, et de donner de son propre chef en se moquant aux airs de grand seigneur la vie à Dostoïevski le prophète? Contre ce tournis de l'aiguille d'un horloge ne murmurez-vous pas en foule? Et Tolstoï, qui l'a-t-il chassé de l'église à cause du Pouvoir?" (ibid.: 416).

En fin de compte tout commence par la Langue. Les interdictions sur l'usage de la langue engendrent toutes les autres interdictions. C'est pourquoi Mikhaïl Volokhov au fond met un

signe d'égalité entre les lexèmes "verbe" et "couteau" en créant un "Seul Langage Sacral de Narration": "...La Langue est l'Esprit, 'os convoité par l'ennemi (...) l'unique arme de la lutte sont, bien sûr, les paroles, les paroles, les paroles... et divers, mais qui doivent conjoindre en une Seule Sage et Juste Parole de Vérité" (Un Dialogue..., 2016: 565). A la parole revient l'essence primordiale: "Au début était la Parole, et la Parole était chez Dieu, et la Parole était Dieu" (Jean, 1: 1).

"La langue est sincère - rien au monde n'est plus sincère que la langue - présume l'auteur, - nous mentons toujours, mais nous justifions ce mensonge dans le bon sens en le transformant en vérité... à travers le *mat*" (Un Dialogue..., 2016: 563, 562). Le *mat* est une manifestation suprême de l'Être; le *mat* est impartial comme une vraie vérité, qui blesse toujours l'œil et l'oreille, c'est une forme la plus dénudée de communication humaine, cette mère-vérité. Pourtant, le *mat* tend à une autodestruction... En résolvant la situation par le *mat*, peut-on l'enlever après", - disait Mikhaïl Volokhov encore au début des années 2000 dans son manifeste (ibid.: 563). Faut-il dire que le recueil des drames de Mikhaïl Volokhov "Le Grand Consolateur" sorti en 2016 auquel nous nous orientons est presque complètement libéré du *mat*, et non seulement. Plusieurs premières pièces sont remaniées dans la dernière à ce jour variante à l'instar des tragédies grecques qui se terminent par la mort de tous les personnages ou au moins des plus importants d'entre eux ("Un Cache-cache avec la mort", "Le Grand Consolateur", etc.).

Le personnage de Tchikatilo, en comparaison avec le concept de Léonid Andreïev ou bien Jorge Luis Borges sur la trahison de Judas, souligne que la peine capitale, la "capitale", lui est prédestinée du point de vue de l'échelle cosmique, son vrai jugement dernier, aussi bien que celui de l'humanité toute entière, l'attend au-delà du monde visible, d'autant plus que dans cette conception, tout comme Judas, il devient égal au Christ, mais au signe opposé. Initialement, Judas avait pleine conscience de la

gravité du péché qu'il prenait, mais comprenait inconsciemment que sans son action le Fils de Dieu n'aurait pas pu accomplir sa mission: "(...) il était nécessaire qu'en guise de réponse à un tel sacrifice, un homme représentant tous les hommes, accomplisse un sacrifice adéquat. Cet homme fut Judas l'Iscaïote. Judas, le seul des apôtres, a deviné la divinité mystérieuse et le but terrifiant de Jésus" (Borges, 1989: 118), mais aussi "- Eh bien, Judas l'intelligent! Dis-nous, qui sera le premier auprès de Jésus - lui ou moi? Mais Judas se taisait en respirant péniblement, et interrogeait avidement de ses yeux les yeux bleus et calmes de Jésus (...) Jésus baissa lentement son regard. Et en se frappant doucement à la poitrine d'un doigt osseux, d'une façon solennelle et sévère l'Iscaïote dit: - Moi! Moi, je serai auprès de Jésus!"¹ (Andreïev, 1991: 27). En cela consiste le sens suprême de la notion du *kairos* du Nouveau Testament et en particulier le sens de l'existence de Tchikatilo sur la terre, sa "capitale", de la réalisation de l'objectif supérieur qui lui est posé par les forces supérieures. Là se trouve le paradoxe de l'existence, le sens supérieur de l'absurde de l'existence d'après Mikhaïl Volokhov. Cependant, de tels sens sont inabordables et incompréhensibles au conscient commun, puisque ceux qui accumulent les sphères d'influence et les ressources de l'influence de manipulation massive, accentuent leur attention sur les autres côtés de la vie et de l'existence moins importants, avec cela en mettant sous tabou d'une façon latente la recherche des réponses aux questions existentielles principales. D'une façon ou d'une autre, l'humanité tend à s'affranchir du véritable, de l'authentique, de ce qui retourne à la vraie nature. L'absurde, à travers la violation des tabous artificiels qui de fait désunissent les

¹ Dans leur dernier roman "Accablés par le mal", Arkadi et Boris Strougatsky vont plus loin que leurs contemporains. Judas se présente ici comme un oligophrène traqué, pourtant un homme profondément aimant le Sauveur, auquel Jésus même donne le précepte de ce qu'il doit faire: "Le Rabbi parlait longuement, lentement, avec patience, en répétant toujours le même encore et encore: où doit-il maintenant aller, à qui demander et ce qu'il faut raconter quand on le mettra devant l'interrogé, et que faire ensuite. (...) Tout se passait exactement ainsi comme l'a prédit le Rabbi: qu'on le louera et récompensera de l'argent, - et voilà qu'il amène déjà des gardes (...) Tout, comme le Rabbi l'a prédit, et le malheur est toujours plus près, et l'on ne peut rien faire parse que tout va comme l'a prédit le Rabbi, c'est à dire, justement. (Strougatsky, 2019: 179-180).

gens, deviennent véritablement chez Mikhaïl Volokhov une “métaphore de la vie globale et réunifiante” (Un Dialogue..., 2016: 558).

Dans son film, Mikhaïl Volokhov va encore plus loin en se mettant en guise de son personnage comme un martyr des menottes-chaînes de prisonnier-d’ascète, ainsi qu’une couronne métallique, en créant de ce fait entre autre l’allusion à l’image du Christ. Le déplacement en rampant sur la neige congelée montre le quasi-martyr. Pourtant, la façon dont le personnage s’aide à ramper ne permet pas d’oublier l’ambivalence de l’image ainsi que le fait que c’est un image de Tchikatilo, bien qu’augmenté jusque’à l’échelle cosmique.

Par le choix d’un personnage réel, s’obtient l’effet d’un réalisme maximum de la narration, ici, du monologue de Tchikatilo, et tous les forfaits du maniaque commencent à être perçus en version documentaire comme une chronique documentaire des événements aidée d’une perception simultanée du texte publié et du film. Le paradigme “auteur - héros - lecteur” arrête d’être une abstraction et se concrétise au maximum. Ainsi, le model “idée - homme” reçoit un raisonnement catégorique: “Les idées sont vierges - aucune boue ne s’y colle. Entrer dans une idée pour devenir un homme. Cela se comprend. Le péché est une axiome structurelle de la vie, comme des paroles - il doit se racheter sur l’instant” (Volokhov 2016: 412). Alors, - et c’est là que continue le débat avec Fiodor Dostoïevski, plus exactement, avec son roman “Le Crime et le châtimeant”, - aussi terrible que soit le péché, il peut être toujours racheter par une reconnaissance opportune de la faute. Mikhaïl Volokhov met à jour des mécanismes hypocrites et artificiels d’un “autorepentir conventionnel” en vertu duquel “il est permis de zigouiller tous”, révélés par Fiodor Dostoïevski dans “Le Crîme et le châtimeant” (ibid.: 415). On remarquera pourtant que l’auteur écrivait le même dans son essai-manifeste qu’on a déjà cité, “Le théâtre du *Kairos* par essence”, en soulignant que le roman en

question du grand écrivain - "...le roman occidental le plus "moderne" à cause d'un repentis spéculatif de l'assassin Raskolnikov", qui "de fait donna la permission morale à notre révolution sanglante sociale" (Un Dialogue..., 2016: 556). Il faut aussi noter la proximité polémique des textes de Mikhaïl Volokhov et Fiodor Dostoïevski - comme Vladimir Nabokov appelait les romans de Fiodor Dostoïevski des pièces agrandies (cf. Nabokov, 1996: 183); en revanche Mikhaïl Volokhov appelle ces pièces des romans policiers: "Je veux toujours écrire un roman, mais il abouti en une pièce. Tel est mon organisme "dramaturgique" (Un Dialogue..., 2016: 551).

Dans un petit paragraphe, il est impossible d'embrasser toutes les particularités des drames de Mikhaïl Volokhov, de même façon que de faire l'analyse de tous les thèmes mis sous tabou invoqués par le dramaturge. Pour l'instant, nous n'invoquons pas les questions très intéressantes de corrélation du *chronos* et du *kairos* des pièces, ainsi que des autres problèmes - d'une vie illusoire dans les conditions totalitaires, de la faute commune et de la solitude, d'un choix personnel, de la liberté du choix; nous passons d'attention l'exploration plus détaillée des aspects intertextuels de l'œuvre de l'auteur, de ses liens évidents avec la littérature russe et étrangère moderne et le cinéma classique et contemporain - Alexeï Balabanov, Carl Dreyer, Charles Laughton, Lars von Trier, Michael Haneke, Alex van Warmerdam, etc. Nous ne nous arrêterons pas sur l'analyse de la réception spécifique dans les pièces de Mikhaïl Volokhov des questions ethniques, de l'homosexualité, du cannibalisme, et de leur ritualisation, du traitement spécifique du problème de la sexualité en général, etc. Le spectre des problèmes surélevés par Mikhaïl Volokhov est inépuisable, mais le dramaturge se concentre sur la philosophie de la mort en élargissant d'une façon globale des raccourci de son exploration.

Ainsi, Mikhaïl Volokhov, comme on l'a déjà vu, enlève les interdictions à deux niveaux:

1. L'interdiction de l'usage de la langue dans toute diversité de ses formes;
2. L'interdiction de la délibération des thèmes et des problèmes les plus importants pour l'humanité.

En réunissant ce qui paraissait impossible à réunir, Mikhaïl Volokhov propose au lecteur de penser dans d'autres catégories, de sortir du poids des schèmes de mentalité imposés, d'essayer de penser globalement en largeur. En somme, s'écroule le tabou sur l'appellation des choses par leurs noms. Toutes les interdictions mènent tôt ou tard aux terribles conséquences, ce qui est démontré entre autre par Mikhaïl Volokhov. C'est notamment l'interdiction, et non la possibilité qui engendre la violence. Les interdictions linguistiques même les plus menus mènent en fin de compte à l'interdiction de la langue de l'art libre parce que l'homme / le lecteur / le spectateur est libre de choisir. Mikhaïl Volokhov enfonce des tabous artificiellement créés et peut-être déjà non remarqués qui agrandissent implicitement l'aliénation mutuelle des gens en emmenant de force l'humanité des thèmes réellement terribles, et par conséquent en cachant en profondeur ce qui est vrai et authentique sous la couverture d'ersatz et en limitant ce qui est humain dans l'homme.

Les infractions des tabous les plus évidents remarquées qui servent au premier regard les buts extérieurs - l'épatement de l'auditoire, la rupture des clichés, la casse des stéréotypes - au niveau profond, quand à la "thérapie de choc" du lecteur / spectateur sont branchés les mécanismes de l'absurde, peuvent en même temps démontrer des sens diamétralement différents, derrière lesquels se voit la continuation non simplement des traditions du drame classique, mais la sortie au niveau global de la tragédie classique, où se réunissent les époques culturelles et historiques diverses.

Il est évident que l'absurde de Mikhaïl Volokhov peut être nommé "*l'absurde sorti du tabou*".

Sources cités:

Volokhov 1997 - *M. Volokhov*. Le Grand consolateur. [Texte] Moscou: Glagol, 1997. 304 pp.

Volokhov 2006 - *M. Volokhov*. Mat lechit kak zmeinyj jad. [source numérique] // Trud, №14, 11.08.2006. http://www.trud.ru/article/11-08-2006/106821_radi_krepkogo_slovtsa.html (date de circulation - 30.01.2020)

Volokhov 2016 - *M. Volokhov*. Le Grand consolateur. Œuvres. [Texte] Moscou: Kitoni, 2016. 672 pp.

Mięsowska 2016 - *L. Mięsowska*. Dialogue avec l'absurde. [Texte] Moscou: Kitoni, 2016: 630-640.

Texte français: Nikita Krougly-Encke