



HAL
open science

Impostures de et autour de Gogol

Catherine Géry

► **To cite this version:**

Catherine Géry. Impostures de et autour de Gogol. La Revue russe, Institut d'études slaves, 2022, Gogol et l'imposture, 58. hal-03726004

HAL Id: hal-03726004

<https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-03726004>

Submitted on 18 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Catherine GÉRY
INALCO – CREE
Impostures de et autour de Gogol

L'imposture, ou les impostures au pluriel, sont dans l'œuvre de Nikolaï Gogol à la fois une fable et un sujet. Tout d'abord au sens formaliste de ces deux termes, puisque les impostures peuvent fournir l'intrigue et le matériau du texte comme dans *Les Joueurs*, *Le Révizor* ou *Les Âmes mortes* (Géry, 2005) où les personnages se donnent pour ce qu'ils ne sont pas, et qu'elles sont également repérables à l'échelle des procédés et du discours narratifs, quand c'est le texte qui se donne pour ce qu'il n'est pas (un procédé récurrent chez Gogol). Dans un second temps, les impostures sont une fable et un sujet au sens plus commun : elles ont en effet pu constituer chez Gogol une sorte d'*habitus* (une manière d'être et de penser) repérable dans certains codes comportementaux de l'écrivain lui-même. Dans ce cas, « Gogol, l'imposteur » pose la question du double mécanisme de l'imposture, dont le sujet peut être à la fois l'instigateur et la victime (on peut tromper les autres comme on peut se tromper soi-même). Les impostures gogoliennes se manifestent donc à la fois au niveau littéraire et au niveau du « personnage Gogol » tel qu'il s'est construit par ses actions et ses discours, par les témoignages et les réactions de ses contemporains face à ces discours, par les élaborations de la critique et enfin par la façon dont son œuvre a été retravaillée par la scène ou, au siècle suivant, par le cinéma.

Plutôt que me livrer ici à une liste exhaustive des différentes configurations de l'imposture gogolienne, je préfère focaliser mon attention sur deux de ses manifestations : l'imposture discursive (dans l'œuvre de Gogol) et l'imposture épistémologique (autour de l'œuvre de Gogol), la première ayant en partie généré la seconde, comme je vais tenter de le montrer.

L'illusion du skaz ou la double imposture

L'imposture discursive est une autre façon d'envisager la fameuse « illusion du *skaz* » théorisée par le formaliste Boris Eichenbaum dans deux articles : « L'illusion du *skaz* [«Иллюзия сказа»] en 1918 et « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? » [«Как сделана Шинель Гоголя ?»] en 1919. Je rappellerai brièvement que pour Eichenbaum, le *skaz* est « une forme narrative qui dans son vocabulaire, sa syntaxe et le choix des intonations est orientée vers le discours oral du narrateur » (Eichenbaum, 2005, p. 207). L'oralité dont il est question ici est

bien évidemment une *illusion d'oralité*, une oralité recréée par l'écriture et conditionnée par cette dernière : c'est le premier degré de l'illusion ou de l'imposture du *skaz*. Eichenbaum définit *Le Manteau* comme un récit qui n'est pas organisé par le développement d'une intrigue mais par un ensemble de procédés linguistiques – phoniques, articulatoires, acoustiques –, un texte écrit qui se développe à l'intérieur du monde du son. Les phrases « sont choisies et liées moins selon le principe du discours logique que selon le principe du discours expressif dans lequel l'articulation, la mimique, les gestes sonores assument un rôle particulier. C'est là qu'apparaît le phénomène de sémantique phonique [...] : l'enveloppe sonore du mot, son caractère acoustique deviennent *significatifs* dans le discours de Gogol indépendamment du sens logique et concret » (Eichenbaum, 2001, p. 218-219).

En conséquence, le *skaz* gogolien pourrait être ramené à une série de phénomènes relevant de la pure acoustique, dans la droite ligne des études de phonostylistique initiées par les Allemands Eduard Sivers et Franz Saran au début du XX^e siècle, si l'on oublie que les termes « mimique » et « geste » renvoient à une corporéité qui donne à ce discours une enveloppe sensible : celle du narrateur. Pour définir le *skaz*, Eichenbaum a d'ailleurs très souvent recours au vocabulaire de la scène théâtrale et du jeu d'acteur (« mimique articulatoire », « geste phonique »). Dans « L'illusion du *skaz* », il affirme de Gogol qu'il est « un conteur d'un genre particulier : un conteur avec mimiques, gestes et grimaces. Il ne fait pas que raconter, il joue et il déclame » (Эйхенбаум, 1924, p. 155). Vassili Rozanov parle lui aussi des grimaces du visage et des contorsions du corps du narrateur gogolien (Розанов, 1891). Doté de qualités véritablement performatives, le discours narratif est apte à suggérer toute une gestuelle : celle du bonimenteur ou de l'acteur, de l'illusionniste ou de l'imposteur. Eichenbaum qualifie d'ailleurs le narrateur du *skaz* de « comédien » [комедиант], qui joue un « rôle » selon un « scénario » (Эйхенбаум, 1924, p. 187)¹.

L'étendue du vocabulaire scénique utilisé par Eichenbaum pour qualifier le *skaz* de Gogol marque donc le passage d'un état phonique à un état visuel. À un second degré d'imposture, l'illusion du *skaz* est aussi une *illusion de présence* ; le *skaz* est un récit incarné, d'où également la très grande importance de l'intonation et du rythme, comme manifestations du corps du conteur dans la langue. Un autre formaliste, Iouri Tynianov, écrivait quant à lui du *skaz* que « le discours, avec sa très grande variété d'intonations, [...] est mené jusqu'à ce qu'on ait l'illusion du personnage : derrière le discours on sent les gestes, derrière les gestes une silhouette presque

¹ En parlant de « narrateur-comédien », Eichenbaum reprend une notion qui remonte à Laurence Sterne et aux préromantiques allemands : Bonaventura dans *Les Veilles*, par exemple. Gogol n'a d'ailleurs pas inventé cette posture de « narrateur-comédien » en Russie : on peut tout aussi bien l'appliquer à des écrivains du début du XIX^e siècle comme Vassili Narejni dans ses *Soirées slaves* (1809) ou, plus tard, à Alexandre Veltman (*Le Pèlerin*, 1832, *Kochtcheï l'immortel*. *Byline du temps jadis*, 1833 ou *Svietoslavitch, le pupille ennemi*. *Un récit merveilleux aux temps de Vladimir-Beau soleil*, 1837).

palpable » (Тынянов, 1977, p. 313). Cette hypothèse a enfin été récemment reprise par Mikhail Iampolski, qui assimile les jeux de langage chez un autre maître russe du *skaz* et digne héritier de Gogol, Nikolai Leskov, à des gestes ou à des mimiques imposant une présence corporelle, une matérialité qui passe du mot au conteur et qui forme une *image* de celui-ci (Ямпольский, 2007, p. 511-512).

Ce « discours de l'illusion », qui tend à faire passer le verbe pour la chair, est d'une certaine façon paradigmatique du discours littéraire en tant que tel et de ses dispositifs de leurre. Car si la duplicité du *skaz* gogolien agit comme un révélateur de la littérature comme pur système verbal, elle agit surtout comme un augmentateur de son système de feintise. La littérature est un miroir aux alouettes, comme l'avait formulé Ilya Grouzdev dans son article de 1922 « Le Visage et le Masque » :

L'art ne vit que d'une vie fallacieuse et diffractée : ce n'est pas la vérité mais un mensonge, ce n'est pas un visage mais un masque, qui ne parle de son prototype que de façon détournée, soit par une dissemblance flagrante, soit par une ressemblance intentionnelle. Le masque de théâtre possède un nez, et des yeux, et une bouche, mais celui qui l'a pris pour le vrai visage de l'acteur a perdu son temps au théâtre : il n'en a pas compris l'essence (Груздев, 1922, p. 208).

Tout en détruisant l'illusion sur laquelle se construit toute littérature quelle qu'elle soit, Gogol prend cependant un malin plaisir à la recréer sans cesse. En d'autres termes, l'imposture littéraire est, dans le même mouvement, produite et dénoncée par l'imposteur lui-même. Le *skaz* est un dispositif de leurre qui s'assume et qui s'exhibe en tant que tel, et la production de simulacres doit toujours laisser l'écart visible. Cette possibilité offerte par ce système « à deux voix » qu'est le *skaz*, qui fait cohabiter le discours de l'auteur et celui du narrateur, est largement exploitée par Gogol dans *Le Manteau*. Mais de l'auteur ou du narrateur, à qui revient la palme du meilleur comédien ?

Assimiler, comme le fait Eichenbaum, le narrateur gogolien à un comédien n'a rien d'anodin dans le cadre de la double illusion phonique et visuelle du *skaz*, car le comédien est celui qui se trouve sous le regard, celui qui s'offre aux regards des autres, mais toujours derrière un masque qui lui permet de voir sans être vu. Or, si Gogol était animé d'une évidente pulsion scopique (c'était, comme l'a bien montré Jean Breuillard, un « visionnaire » au premier sens du terme, qui avait placé le regard au centre de sa théorie de la connaissance), on sait qu'il avait lui-même horreur et même peur d'être vu. Les témoignages de ses contemporains ne manquent pas sur cet aspect tout à fait particulier de son caractère (Breuillard, 2010, p. 9-10). Dans un univers fictionnel qui est celui de « l'universelle surveillance » (Breuillard, 2010, p. 11), où chacun épie tout le monde, le narrateur-imposteur se dissimule sous un masque verbal. Le

masque (pour le visage) ou le travesti (pour le corps) est un objet qui s'exhibe et qui agit comme un capteur de regard : il offre à celui qui le regarde une forme de l'être qui n'est pas l'être en soi mais une de ses reproductions. Le masque ou le travesti ne sont finalement qu'un autre terme pour caractériser la *mimesis* ou l'imitation (à défaut d'une traduction plus précise), à savoir la capacité à prendre l'identité d'un autre, à parler comme cet autre, à *l'imiter* en gestes et en paroles, à assumer une énonciation qui n'est pas la sienne. Chez Gogol, la *mimesis* n'est pas un phénomène de duplication au sens de reproduction du même, mais bien un phénomène d'amplification, de distorsion et de déréalisation. Son point de vue n'est pas le point de vue aristotélicien (l'imitation comme modélisation cognitive) mais le point de vue platonicien : l'imitation comme feintise.

Le narrateur en manteau d'imposteur

L'imposture discursive ne saurait cependant se réduire à la seule « illusion du *skaz* » qui n'en est finalement que le versant purement formel. L'imposture est aussi une posture, une posture narrative récurrente chez Gogol qui met souvent en scène des « narrateurs peu fiables », voire des mystificateurs. Ce sont d'abord des narrateurs dont la crédibilité est compromise (selon la définition de Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction*), générant chez le lecteur suspicion ou scepticisme ; l'exemple le plus frappant en est bien sûr le récit du Directeur des Postes sur le Capitaine Kopeïkine dans *Les Âmes mortes*. Mais ce sont surtout des narrateurs dont la volubilité tourne rapidement à l'obsession, à la répétition de représentations ou d'états émotifs qui saturent l'espace textuel, accaparent le champ de la conscience du lecteur et le rendent inapte à voir ce que le narrateur veut justement lui cacher. Sur la scène de l'imposture, les éléments de dédocage qui permettraient d'établir une sémantique ou une relative cohérence du discours sont présents, mais ils se perdent dans l'accumulation de détails que la critique littéraire prétend souvent « inutiles » – or, inutiles, ils ne le sont certes pas, puisque leur fonction d'égarement est tout à fait avérée. C'est ce dont témoigne ce qui reste pour moi le texte le plus emblématique du système d'impostures mis en place par Gogol (car on peut envisager, à cette étape de notre réflexion, un véritable système), à savoir le fameux *Manteau* (1842), un texte qui ouvre autant de portes à l'interprétation qu'il n'en ferme.

Le Manteau pose à de nombreux niveaux la question du discours (du *logos*) et de sa capacité à générer du sens. Au mutisme et au bégaiement qui sont le propre d'Akaki Akakiévitch, le protagoniste principal presque privé de son droit à la parole, répondent comme dans un reflet inversé un discours narratif tissé de répétitions, de bavardages, de rumeurs qui créent l'événement à partir de presque rien, et d'incapacité à nommer précisément (les hommes,

les actions, les faits). Le narrateur non fiable du *Manteau* crée des zones d'indétermination en multipliant les périphrases du type « Je ne sais pas » (я не знаю), « Je ne me souviens plus » (я не помню), « j'avoue que » (признаюсь), « Dieu seul sait » (Бог знает), « on ne sait pas » (неизвестно), « peut-être » (может быть), « comme si » (как будто), etc. Le contraste entre le volume des interventions directes du narrateur et le défaut d'information qui en résulte est proprement vertigineux, rendant les conventions sur lesquelles se fonde l'univers romanesque obscures pour le lecteur qui se retrouve pris dans les nasses d'un « boniment de prestidigitateur », pour reprendre les mots de Vladimir Nabokov (Nabokov, 1988, p. 123 ; Nabokov, 1985, p. 81). Les stratégies de manipulation et de camouflage, articulées autour de ce que Déborah Lévy-Bertherat appelle « le vertige du détail » (Lévy-Bertherat, 2009) et Françoise Genevray une « poétique de l'excédent » (Genevray, 2009), sont caractéristiques du dispositif narratif dans *Le Manteau*, et j'en donnerai un seul exemple, avec la digression finale apparemment gratuite que constitue le récit hypertrophié sur le garde-barrière et le porcelet, qui n'est là que pour escamoter une information capitale sur l'identité du prétendu fantôme : la taille de ses poings, qui l'identifient au voleur du manteau d'Akaki Akakiévitch dans la première partie du texte. Dans ce passage emblématique de l'art gogolien, qui lève le voile sur le « fantôme » tout en prenant garde de ne pas dissiper la totalité de l'écran de fumée sans cesse généré par le texte, le regard déplacé est un des stratagèmes les plus efficaces de l'imposture :

Et de fait, un garde-barrière du quartier de Kolomna vit de ses propres yeux le fantôme apparaître à un coin de rue ; mais étant de constitution quelque peu débile, de sorte qu'une fois un ordinaire cochon de lait l'avait, en s'échappant de la cour d'une maison privée, bel et bien renversé, aux grands éclats de rire de quelques cochers de fiacre qui se tenaient là et qu'il punit ensuite de cette insolence en les rançonnant chacun d'un liard pour s'acheter du tabac, en raison donc de sa constitution débile, il n'osa point arrêter le fantôme et se contenta de le suivre dans l'obscurité jusqu'à ce que le spectre s'arrête, fasse une brusque volte-face et demande : « Tu veux quoi ? », et il lui montra un poing dont on aurait difficilement trouvé le pareil chez les vivants. « Rien du tout », répondit le garde, et il s'empressa bien vite de faire demi-tour.

И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение; но, будучи по природе своей несколько бессилен, так что один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издевку по грошу на табак, — итак, будучи бессилен, он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте до тех пор, пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: «Ничего», — да и поворотил тот же час назад (Гоголь, 1983, p. 235).

Le regard déplacé est un procédé qui coexiste avec d'autres dispositifs visuels chez Gogol : le regard qui fragmente le monde (les célèbres premières pages de *La Perspective Nevski*) et la vision englobante et panoptique, avec ses passages du microcosme au macrocosme et inversement. Pour reprendre la formule d'Andreï Biély, l'un des yeux de Gogol est presbyte, l'autre est myope (Белый, 1969, p. 267), et la déréalisation de l'univers matériel qui découle de cette vision déséquilibrée participe pleinement des impostures narratives.

L'imposture des objets : qui est mort, qui est vivant ?

Plus déstabilisante et beaucoup moins ludique est dans *Le Manteau* l'imposture de l'objet matériel (le manteau), qui prend la place du vivant, devenant ce que Marta Caraion appelle un « objet hybride » (Caraion, 2020) à mi chemin entre l'animé (ce qui est doué d'une âme) et l'inanimé (ce qui en est dépourvu). Dans le texte de Gogol, l'objet hybride est le noyau obsessionnel du texte, quand le vivant est en retour réifié : cette réification, qui est aussi ce à quoi tend l'ensemble du système métaphorique des *Âmes mortes*, caractérise tout l'univers réinventé autour d'Akaki Akakiévitch. L'humain n'y est pas seulement mécanisé, il est finalement nié, réduit non pas tant, d'ailleurs, à un statut d'objet qu'à celui d'une *chose* renvoyée en dehors des relations avec les hommes qui définissent justement le statut de l'objet. En témoigne le passage pathético-comique qui relate la mort d'Akaki Akakiévitch, où la non existence du personnage est signifiée par une accumulation du rien (l'inventaire *exact* des menus objets qui constituent son héritage et tracent les contours de son existence matérielle), la fréquence des particules négatives, les tournures impersonnelles, le désintérêt affiché du narrateur non fiable et la chute grotesque :

Enfin, le pauvre Akaki Akakiévitch rendit l'âme. On ne mit de scellés ni sur sa chambre, ni sur ses affaires, parce que, premièrement, il n'y avait pas d'héritiers, et deuxièmement, il ne restait pour tout héritage que très peu de chose, très exactement : un paquet de plumes d'oies, une main de papier gouvernemental, trois paires de chaussettes, deux-trois boutons arrachés à son pantalon et la capote que le lecteur connaît déjà. À qui tout ceci revint-il, Dieu seul le sait : j'avoue que celui qui conte ce récit ne s'y est pas intéressé. [...]. Et Pétersbourg resta sans Akaki Akakiévitch, comme s'il n'y avait jamais été présent. Elle disparut, cette créature que personne n'avait jamais défendue, qui n'était chère à personne, qui n'intéressait personne, qui n'avait pas même attiré sur elle l'attention du naturaliste, lequel ne perd pourtant jamais une occasion d'épingler la mouche la plus ordinaire pour l'examiner au microscope.

Наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух. **Ни** комнаты, **ни** вещей его **не** печатавали, потому что, во-первых, **не** было наследников, а во-вторых, оставалось очень **немного** наследства, именно: пучок гусиных перьев, десь белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот. Кому все это досталось, бог знает: об этом, признаюсь, даже **не** интересовался рассказывающий сию повесть. [...]. И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и **никогда не** было. Исчезло и скрылось существо, **никем не** защищенное, **никому не** дорогое, **ни** для кого **не** интересное, даже **не** обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп. [c'est moi qui souligne]. (Гоголь, 1983, p. 231).

Plus perturbante encore est l'inversion ou le mélange des catégories du vif et du mort à l'intérieur même des personnages du texte : Akaki Akakiévitch est né d'un père mort – « Akaki était son père » («отец был Акакий») nous dit sa génitrice, et d'une mère qualifiée de « défunte » («покойница матушка») par le narrateur (Гоголь, 1983, p. 210 et 209). Ce personnage en proie à une idée fixe aliénante, et dont l'infinie solitude est le prélude à une marche inéluctable vers le néant, semble lui-même sans cesse osciller entre la mécanique de l'objet et les pulsions du vivant ; une fois décédé, il réapparaît en spectre plus animé qu'il ne l'était au début du récit. Comme l'a montré Youri Mann, les morts chez Gogol ne sont jamais complètement morts (Манн, 1978, p. 28-40), et, pourrait-on ajouter, les vivants jamais tout à fait vivants.

Le critique a peur, c'est un imposteur

L'imposture des objets et du vivant, tout comme le discours répétitif, lacunaire et surtout trompeur du narrateur, le mélange de catatonie et de précipitation, la dialectique du « beaucoup de paroles et du peu de substance » (Genevray, 2009, p.), révèlent une vacuité du monde, des êtres et du sens si inconfortable qu'elle a pu conduire, chez les commentateurs de Gogol, au dernier type d'imposture dont je voudrais parler ici : l'imposture interprétative et épistémologique.

En effet, l'absence de fiabilité et l'instabilité du discours gogolien, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'œuvre, ont fait plus que susciter en retour des erreurs ou des incompréhensions : elles ont d'une part ouvert le champ à une telle pluralité d'interprétations qu'il est aujourd'hui impossible de lire cette œuvre sans qu'elle ne soit augmentée et même complétée par les strates souvent contradictoires de son exégèse (un peu à l'exemple du Talmud qu'on ne peut aborder qu'à travers le prisme des savantes discussions dont il a été et continue à être l'objet) ; d'autre

part, le discours de l'imposture a provoqué des réactions de défense sous la forme de contre-discours critiques qui font appel à un ensemble de stratégies visant à défaire l'illusion, à rétablir le *logos* dans ses droits là où le sens se dérobe, ou à fabriquer des structures idéologiques là où les idées ne peuvent être saisies par la raison.

Dans ce dernier cas, l'imposture majeure autour de Gogol, n'est-elle pas constituée par son annexion par la critique dite progressiste du XIX^e siècle, dont les traces sont toujours visibles dans le discours académique russe actuel ? Proclamer Gogol le « fondateur » d'une hypothétique « école naturelle » à la suite de Vissarion Biélinki et vouloir à toute force faire sortir la littérature russe réaliste de son *Manteau* est en effet un geste herméneutique des plus douteux et des plus trompeurs, par ailleurs maintes fois dénoncé, entre autres par Vassili Rozanov dès 1891 dans une préfiguration du grand moment de révision de l'œuvre de Gogol : « On connaît l'opinion selon laquelle toute notre littérature moderne sortirait de Gogol ; il serait plus exact de dire que dans sa totalité, elle est la négation de Gogol, un combat contre lui. » (cité par Aucouturier, 2009, p. 271).

Enfin, et sur un plan diachronique, il me semble que transformer Gogol en un écrivain réaliste a servi on ne peut mieux la fiction historiographique évolutionniste qui fait se succéder dans la littérature russe du XIX^e siècle des phases qui seraient esthétiquement et historiquement déterminées : le romantisme – le réalisme – le symbolisme, etc.

Je conclurai ce tour d'horizon sur les impostures de et autour de Gogol par un dernier exemple, lui aussi emprunté au *Manteau*, ou plutôt à la façon dont ce texte a été réinterprété par les cinéastes de la FEKS (la Fabrique de l'Acteur excentrique), Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, dans l'adaptation cinématographique qu'ils en ont donné en 1926. Je partirai du postulat que toute adaptation est aussi un commentaire, qui dans le cas présent en dit long sur l'incapacité dans laquelle les Soviétiques se sont trouvés à faire face à la scandaleuse absence de sens, l'inconsistance ontologique (Raïcu, 1992) et l'absence presque totale de *motivation* du personnage d'Akaki Akakiévitch.

D'une imposture l'autre : Le Manteau de la FEKS

On se doute qu'adapter à l'écran un récit défini par Eichenbaum comme un texte qui n'est pas organisé par le développement d'une intrigue mais par des procédés linguistiques était une vraie gageure. Eichenbaum lui-même, qui endosse auprès de la FEKS le rôle de consultant

littéraire pour ce film², en était pleinement conscient : « Il semblait que transposer Gogol au cinéma (et à plus forte raison *le Manteau*) fût impossible, parce que, chez lui, tout est construit sur le mot. » (Эйхенбаум, 1926). Seul un autre formaliste pouvait relever le défi ; ce formaliste, c'est Iouri Tynianov, qui s'attelle dès 1925 à la rédaction du scénario. Charge ensuite à Kozintsev et Trauberg de mettre en images l'illusion du *skaz*, en réalisant un film où les facultés imaginatives ne s'exerceraient pas tant sur ce qui est raconté que sur la façon dont on le raconte. Autrement dit, c'est le style même de Gogol que le collectif de la FEKS ambitionne de rendre visible à l'écran, avouant son peu d'intérêt pour l'intrigue du *Manteau* à laquelle il fait d'ailleurs subir de sérieuses distorsions.

Aussi le film multiplie les trucages plus ou moins spectaculaires qui permettent l'hyperbole ou la réalisation de la métaphore. *Le Manteau* est un « film à trucs » dans la grande tradition de Méliès et de l'illusionnisme des arts forains, qui nourrissent la poétique avant-gardiste des « excentriques »³. Le film possède d'autre part son propre système d'intonation, autrement dit sa « mélodie » calquée sur la « mélodie » du texte de Gogol. En littérature, cette mélodie est le produit de l'action conjuguée du rythme et de la syntaxe ; au cinéma, elle est créée par le montage. Ainsi, les raccords symboliques (raccords sur l'objet, le mouvement) sont des substituts visuels à l'auto-engendrement de la phrase sur la base du calembour, de l'écho morphologique ou phonétique dans le régime stylistique du *skaz* gogolien. Enfin, les Feks ont estimé que la sémantique phonique (звуковая семантика) du *Manteau* pouvait être rendue à l'écran par le biais de la pantomime (le langage du corps) et du gag. Ils ont donc choisi de transposer un tissu purement verbal en une action purement muette, fondant un genre nouveau : le *kinoskaz* (Géry, 2016, p. 57-76). Si dans le *skaz*, la mélodie du discours est apte à suggérer toute une gestuelle, ainsi que nous l'avons vu, dans le *kinoskaz* de Kozintsev et Trauberg, c'est la gestuelle qui vient suggérer une certaine oralité, chaque pose, mouvement du visage ou du corps (ce que la FEKS appelle le « ciné-geste ») servant de signal expressif. L'importance du langage corporel dans l'illusion du *skaz* est également ce qui a permis au mime Marcel Marceau de présenter à la fin des années 1950 un mimodrame tiré du *Manteau* de Gogol, mais dont nous n'avons hélas aucune captation, si ce n'est dans un petit documentaire soviétique de 1961, *Bip à Léninegrad* (Бип остается в Ленинграде), réalisé au moment de la visite de Marcel Marceau à Léninegrad, et qui comporte une courte scène tirée du *Manteau* tournée sur le pont Kalinkine⁴.

² Trente ans plus tard, en 1959, le même Boris Eichenbaum sera de nouveau consultant littéraire sur une nouvelle adaptation du *Manteau* au cinéma (réalisation d'Andreï Batalov, avec Rolan Bykov dans le rôle d'Akaki Akakiévitch).

³ je n'utilise pas ici le terme « truc » dans sens qui lui est donné par la FEKS – le moment du procédé comique ou du « gag », qui emplit des fonctions similaires aux « attractions » chez Eisenstein, mais bien dans celui de « trucage ».

⁴ https://my.mail.ru/mail/elena.astakhova/video/_myvideo/34496.html

Ceci posé, la vacuité existentielle d'Akaki Akakiévitch et son statut de victime gratuite qui atteint à l'exemplarité ont été aussi intolérables aux réalisateurs de la FEKS qu'ils l'avaient été pour Bielski presque un siècle plus tôt ; Bielski qui avait trouvé dans le pseudo humanisme gogolien [*гуманность*] une solution plus ou moins acceptable pour lever l'énigme insupportable que lui posait le petit fonctionnaire du *Manteau*.

Le film commence ainsi par trente minutes d'explications de ce qui chez Gogol était un *état de fait* non motivé, si ce n'est sur le mode de l'absurde : Akaki Akakiévitch nous est présenté comme un jeune homme romantique et idéaliste, un rêveur timide attiré par les femmes, qui ne deviendra « éternel conseiller titulaire » que suite à la prise de conscience de ce qu'il a commis un faux en écriture. En lui offrant à la fois une justification sociale, une détermination biographique et un appareil psychique, et en réintégrant ses aventures dans une pseudo historicité, Tynianov, Kozintsev et Trauberg ont donc, eux aussi, réussi à motiver un personnage dont l'existence dans le texte de Gogol était si ténue qu'un presque rien le faisait basculer dans le non-être.

Il me semble que cette première partie du film témoigne de ce que la FEKS s'est heurtée à deux impératifs contradictoires : d'une part, le formalisme historique qui lui imposait une interprétation du *skaz* soumise aux postulats énoncés huit ans plus tôt par Eichenbaum dans *Comment est fait le Manteau de Gogol ?* ; d'autre part, les convictions sociopolitiques qui étaient celles de ce collectif « de gauche » et qui l'ont obligé à renouer avec l'interprétation qu'avaient donnée les progressistes russes du XIX^e siècle d'Akaki Akakiévitch comme victime du système d'oppression tsariste. Les tensions du film aboutissent à un *Manteau* paradoxal, qui ne va pas au bout de ses présupposés formalistes, mais qui ne répond pas non plus totalement à l'interprétation « progressiste » en ne donnant aucun avenir possible à Akaki Akakiévitch : celui-ci ne revient même pas hanter les consciences de ses oppresseurs, puisque que le film se conclut avec la mort, dans sa chambre en forme de cercueil, d'un petit fonctionnaire hanté par le « personnage important », avant que le diable ne souffle le lampadaire de la Perspective Nevski (notons que le film emprunte un grand nombre de ses éléments narratifs et visuels à ce récit éponyme de Gogol). C'est ainsi qu'Eichenbaum, dont toute l'activité théorique s'était faite *contre* Bielski, s'est retrouvé pris au piège tendu par une idéologie soviétique qui avait endossé le masque de la *doxa* biélineskienne. Les impostures ont la vie dure...

BIBLIOGRAPHIE

AUCOUTURIER Michel, 2009, « Le premier centenaire (Gogol entre académisme et symbolisme) », *Revue de littérature comparée*, 3/331, Klincksieck, p. 265-282.

BOOTH Wayne C., 1983 (1^{ère} éd. 1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.

BREUILLARD Jean, 2010, « Le regard de Gogol : du thème au concept », *La Revue russe*, 34.

CARAION Marta, 2020, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon éditions, coll. Détours ».

EICHENBAUM Boris, 2001, « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? », in TODOROV Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », Paris.

EICHENBAUM Boris, 2005, « Leskov et la prose contemporaine », *Europe*, 911, mars.

GENEVRAY Françoise, 2009, « Gogol grotesque, excès et excédents », in VERDIER L. & BONNET G., *L'Excès : signe ou poncif de la modernité ?*, éd. L. Verdier et G. Bonnet, *Les Cahiers de Marge*, 6, Paris, Kimè, p. 107-119.

GÉRY Catherine, 2005, « Gogol', Melville et le "romantisme de la désillusion" », *Revue des Etudes slaves*, LXXVI/4, p. 411-419.
http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2005_num_76_4_6960

GÉRY Catherine, 2016, *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma russe*, Paris, Presses de l'Inalco.

LEVY-BERTHERAT Déborah, 2009, « Le vertige du détail dans les *Récits pétersbourgeois* de Gogol », *Revue de littérature comparée*, 3/331, Klincksieck, p. 309-327.

NABOKOV Vladimir, 1988, *Nicolas Gogol*, Paris, Rivages.

NABOKOV Vladimir, 1985, *Littératures 2*, Paris, Fayard.

RAÏCU Lucian, 1992, *Avec Gogol, essai sur l'inconsistance*, Lausanne, L'Âge d'homme.

БЕЛЫЙ Андрей, 1969 (1^{ère} éd. : 1934), *Мастерство Гоголя*, München, Wilhelm Fink Verlag.

ГОГОЛЬ Николай, 1983, *Шинель, Повести*, М., Русский язык.

ГРУЗДЕВ Илья, 1922, «Лицо и маска», in *Серпионовы Братья: заграничный альманах*, Berlin, Русское творчество.

МАНН Юрий, 1978, *Поэтика Гоголя*, М., Художественная литература.

РОЗАНОВ Василий, 1891, «Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского», *Русский вестник*, 1-4.

ТЫНЯНОВ Юрий, 1977, *Поэтика. История литературы. Кино*, М., Наука.

ЭЙХЕНБАУМ Борис, 1924, «Иллюзия сказа», *Сквозь литературу*, Л., Academia.

ЭЙХЕНБАУМ Борис, 1926, «Литература и кино», in *Советский экран*, 42.

ЯМПОЛЬСКИЙ Михаил, 2007, *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре*, М., НЛЮ.

RÉSUMÉS

L'article examine deux manifestations de l'imposture : l'imposture discursive (dans l'œuvre de Gogol) et l'imposture épistémologique (autour de l'œuvre de Gogol), la première ayant en partie généré la seconde. L'imposture discursive est une autre façon d'envisager la célèbre « illusion du *skaz* » théorisée par le formaliste Boris Eichenbaum à partir du récit *Le Manteau*, où l'imposture littéraire est, dans le même mouvement, produite et dénoncée par l'imposteur lui-même (l'auteur-narrateur). L'imposture des discours se double dans *Le Manteau* d'une imposture des objets, qui remet en cause les catégories ontologiques du sens et celles du vivant et du mort. Il en résulte pour le lecteur un sentiment de vacuité et d'inconfort qui a conduit certains critiques à une nouvelle forme d'imposture : l'imposture épistémologique, qui vise à défaire l'illusion et à rétablir le *logos* dans ses droits. Le film *Le Manteau* réalisé par le collectif de la FEKS en 1926 témoigne de ces tentions interprétatives.

The Impostures by and around Gogol

The article examines two manifestations of imposture: discursive imposture (in Gogol's work) and epistemological imposture (around Gogol's work), the former having in part generated the latter. Discursive imposture is another way of looking at the famous "illusion of *skaz*" theorized by the formalist Boris Eichenbaum on the basis of the tale *The Cloak*, where the literary imposture is, in the same movement, produced and denounced by the impostor himself (the author-narrator). The imposture of discourses is doubled in *The Cloak* by an imposture of objects, which calls into question the ontological categories of meaning and those of the living and the dead. The result for the reader is a feeling of emptiness and discomfort that has led some critics to a new form of imposture: epistemological imposture, which aims to dispel the illusion and restore the *logos* to its rights. The film *The Cloak* made by the FEKS collective in 1926 bears witness to these interpretative tensions.