

Catherine Viollet

## L'œuvre autobiographique de Evfrosinija Kersnovskaja: chronique illustrée du GULAG

The Autobiographical Text by Evfrosiniia Kersnovskaia:  
An Illustrated Chronicle of the Gulag

The present article is devoted to Evfrosiniia Kersnovskaia's *Naskal'naia Zhivopis'*, a work of main importance for the interplay between text and image. The article recollects the life of the author, the story of the different editions of the text, the problems related to the manuscript (which was published only after *Perestroika*) and focuses on the dialogue between text and image.



Evfrosinija Antonovna Kersnovskaja.

«Е. Керсновская. Эссенцуки, 1993 г.. Из личного архива И. Чапковского».

Le récit autobiographique d'Evfrosinija Antonovna Kersnovskaja (1907-1994), intitulé *Naskal'naja Jivopis'* [*Peinture rupestre*]<sup>1</sup>, est une œuvre remarquable, tant par sa

<sup>1</sup> Le choix de ce titre peut faire référence d'une part aux modestes moyens artisanaux (de simples crayons de couleur) qu'utilise l'auteur pour réaliser ses dessins ; d'autre part, il peut renvoyer aux conditions d'existence – barbarie, dénuement absolu – de sa vie au Goulag. Mais il rappelle surtout l'intensité de ces mystérieux témoignages d'un monde qui nous reste pour l'essentiel inconnu et inaccessible...

forme que par son contenu. Relatant son internement d'une douzaine d'années dans l'archipel du Goulag (1941-1952), auquel s'ajouteront huit années en relégation dans les mines de Sibérie, Kersnovskaja mêle textes et dessins comme la chaîne et la trame d'une même toile.

Probablement unique dans sa forme, cette œuvre autobiographique a été élaborée au début des années soixante, avant même que soient publiés les plus célèbres té-

moignages sur l'univers concentrationnaire stalinien<sup>2</sup>.

## *Éléments biographiques*

Evfrosinija Kersnovskaja est née à Odessa en 1907, d'un père polonais, exerçant la profession d'avocat, et d'une mère d'origine grecque, professeur de langues étrangères; elle est donc issue d'un milieu cultivé, et pratique au moins six langues. En 1919, la famille fuit le régime bolchevique pour s'installer en Bessarabie. Son père lui propose d'aller faire ses études à Paris, mais elle refuse et préfère s'occuper de la modeste propriété familiale. En 1940, lorsque l'armée soviétique occupe la région, la propriété est confisquée dans le cadre de la collectivisation forcée. Son père meurt, et son frère s'engage dans l'armée française (il mourra d'ailleurs en France). Elle

parvient à envoyer sa mère en Roumanie, mais décide quant à elle de rester en Union Soviétique, car elle se considère comme russe. Arrêtée pour avoir été la seule personne de sa circonscription à voter 'contre' le régime (et contre les trente-cinq mille autres voix 'pour') aux élections du 1er janvier 1941, elle passera une vingtaine d'années dans les camps puis en relégation. Elle retrouvera finalement sa mère au début des années soixante, et terminera sa vie dans une petite ville d'eau du Caucase, Essentoukii.

À la différence de la plupart des témoins du Goulag, Kersnovskaja a échappé dans sa jeunesse à l'éducation soviétique. Son récit souligne à quel point peur et mensonge lui restent en toutes circonstances étrangers: c'est, semble-t-il, sans la moindre hésitation qu'elle se permet de voter contre le parti, ou encore qu'elle refuse de signer une attestation, présentée comme pure formalité, stipulant qu'elle renonce à tout contact avec sa famille; alors que le procureur lui demande de signer son dossier d'instruction après une condamnation à mort, elle inscrit en lieu et place de sa signature le mot "Mensonges!"; elle utilisera délibérément le document demandant son recours en grâce comme support pour dessiner une esquisse de ses codétenues (voir fig. 1). Si elle réussit à trouver en elle l'énergie nécessaire pour survivre à bien des situations limites sans plier l'échine, frôlant souvent la mort, c'est sans doute grâce à

<sup>2</sup> Alexandre Soljenitsyne, Evguenia Guinzburg, Varlam Chalamov, Julius Margolin, Irina Ratouchinskaja, Margarete Buber-Neumann, Nadejda Mandelstam, Barbara Skarga, Ariadna Efron, Lydia Tchoukovskaia, I. Tchirkov, Jacques Rossi... et bien d'autres. Pour une bibliographie en français sur le Goulag, voir le site de l'Association des Amis de Jacques Rossi, <http://www.jacques-rossi-goulag.org/Bibliographie-sur-le-Goulag> (consulté le 21.11.2012). Voir aussi *Le livre noir*, textes et témoignages réunis par Ilya Ehrenburg et Vassili Grossman, traduit du russe sous la direction de Michel Parfenov (eds. Solin, 1999); l'étude de Luba Jurgenson (qui porte sur les récits des camps nazis et soviétiques), *L'Expérience concentrationnaire, est-elle indicible?* (Eds. du Rocher, 2003), ainsi que (avec Elisabeth Anstett) *Le Goulag en héritage. Pour une anthropologie de la trace* (Eds. Petra, 2009); l'étude de Leona Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors* (Indiana University Press, 2000), qui s'appuie sur un vaste corpus.



Fig. 1. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

(édition russe, p. 203; édition française, p. 127): À la suite d'une condamnation à mort, Kersnovskaja utilise le formulaire de demande de recours en grâce pour croquer ses compagnes de cellule, s'incluant elle-même dans la scène représentée.

“Le lendemain, on m’a apporté de quoi rédiger un recours en grâce. Une feuille de papier, un crayon, et une recommandation: ‘Vous avez un délai de soixante-douze heures’. [...] J’ai quand même pris le papier et j’ai écrit: ‘Réclamer justice – je ne puis; demander grâce – je ne daigne!’ [...] Mais posséder du papier, un crayon, et ne pas croquer sur le vif l’intérieur d’un cachot? [...] Dix jours plus tard, on m’a convoquée pour m’annoncer que ma peine de mort avait été commuée en dix ans de camp de redressement par le travail”.

ses trois viatiques: un goût immodéré du travail; une foi religieuse inébranlable (et en cela l’œuvre rejoint certains aspects de l’hagiographie traditionnelle, ‘*jitie sviatykh*’, ‘*jiz-neopissanie sviatykh*’); enfin et surtout un sens inaltérable de l’intégrité

et de la fidélité à soi-même – qui lui vaudra bien des ennuis, mais l’aidera en fin de compte à se maintenir en vie.

Afin de décrire l’enfermement et les différentes formes d’enfer qu’elle traverse dans les camps, elle

emprunte à Dante l'image du cercle – qui s'imposera plus tard dans d'autres récits du Goulag (*Une Journée d'Ivan Denissovitch* paraît en 1962, *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne est publié en 1973).

## Éditions

Il existe plusieurs éditions de ce récit, qui se présentent comme des albums: l'originale, en russe (Moscou, éd. Kvadrat, 1991, 384 p., format 27 x 29,7 cm); une traduction en français, par Sophie Benech, intitulée *Coupable de rien: chronique illustrée de ma vie au Goulag* (Paris, Plon, 1994, 254 p., format 24,5 x 27 cm), qui reproduit également l'aspect 'album' de l'original; une traduction en allemand (Jefrosinija Kersnowskaja, "Ach Herr, wenn unsere Sünden uns verklagen. Eine Bildchronik aus dem GULAG", mit einem Vorwort von Lev Kopelev, übersetzt von Iwan N. Tscherepow, Neuer Malik Verlag, 1991, 384 p.). Chacune de ces trois éditions est actuellement épuisée; l'édition française a été pilonnée (on a imprimé 7000 exemplaires dont 2500 ont été vendus; selon une pratique courante des maisons d'éditions, les copies qui n'avaient pas été achetées furent éliminées). Si l'édition allemande est identique à l'édition russe (format compris), l'édition française en diffère partiellement, tant par le choix des épisodes eux-mêmes que par la succession des unités texte/image à l'intérieur des

épisodes. Nous verrons plus loin en quoi consistent précisément ces différences, et quelles raisons d'ordre génétique les ont rendues possibles.

Chacune de ces éditions ne présente en effet que des extraits de l'original. Le découpage en chapitres a été décidé et fixé par l'éditeur russe (Vladimir Vigoulianski), qui a aussi choisi les titres. Soit, pour l'édition russe: *En Bessarabie, En route vers la Sibérie, Déportation, Évasion, Transfert, À l'hôpital, À la morgue, Dans les mines*. Et, pour l'édition française, avec les dates (qui ont été établies et indiquées par Galina Atmachkina): *Juin 1940-juillet 1941. L'invasion de la Bessarabie, Juillet 1941-février 1942. La relégation, Février 1942-août 1942. À travers la taïga, Août 1942-avril 1943. La prison préventive et le procès, Le convoi, Avril 1943-avril 1944. Le camp de travail, Avril 1944-août 1944. Nouvelle condamnation. Norilsk, Août 1944-janvier 1946. L'hôpital, Janvier 1946-mai 1947. La morgue, Mai 1947-automne 1951. Le camp de Nagorny. La mine, 1951-1952. La dernière année de camp, La liberté.*

Huit chapitres dans l'édition russe, douze dans l'édition française. Dans les deux cas toutefois, il manque quelques raccords permettant de saisir avec précision l'enchaînement des événements.

Quant aux dessins, la traductrice de la version française, Sophie Benech<sup>3</sup>, m'a précisé que leur choix

<sup>3</sup> Je remercie vivement pour leur aide précieuse Sophie Benech, qui m'a offert l'édition française, ainsi qu'Elena Gusyatskaia, qui m'a offert

pour cette édition – qui diffère en partie de celui effectué pour l'édition russe – “avait été effectué par les héritiers de Kersnovskaja”<sup>4</sup>. Elle-même a ajouté de sa propre initiative, afin de guider les lecteurs français, deux cartes retraçant l'itinéraire et les déplacements de Kersnovskaja.

Plus récemment, l'ouvrage a été publié en traduction italienne, intitulée *Quanto vale un uomo* (Bompiani, 2009, 718 pages), sous la direction d'Elena Kostioukovitch, dans une traduction de Emanuela Guercetti, postfacée par Valeriu Pasat. D'un format plus standard (16 x 24 cm), cette édition opte pour la formule ‘récit’, probablement reprise de l'édition en ‘texte seul’ (six volumes au format de poche, 2000-2002) de l'œuvre de Kersnovskaja, et qui en reprend le titre, donnant ici priorité au texte plutôt qu'aux dessins: le texte est organisé en douze chapitres chronologiques, les dessins en couleurs (environ 220) étant insérés au fil du texte. Cette belle édition, qui contribue à faire connaître l'œuvre de Kersnovskaja en Italie, gomme cependant l'aspect ‘album’ de l'original – mêlant étroitement dessins et

texte manuscrit –, les dessins sélectionnés étant destinés à simplement illustrer le texte.

### *Manuscripts*

L'œuvre a été entreprise après la période de relégation, c'est-à-dire au début des années soixante, en 1964, après le décès de la mère de Kersnovskaja. Sa réalisation s'étend sur presque trente ans, puisque la dernière version a été dactylographiée au début des années quatre-vingts et terminée au bout d'un an. C'est donc purement *de mémoire* qu'a travaillé Kersnovskaja. Des témoignages affirment cependant qu'elle a tenté, durant sa détention, chaque fois que cela lui était possible, de prendre sur le vif notes et croquis. Par ailleurs, elle aurait réalisé, durant ses années de relégation, un premier exemplaire de ce récit autobiographique mêlant notes et dessins – le véritable original –, qui lui a été confisqué, et n'a pu être retrouvé. Elle n'a donc pas eu la possibilité de s'appuyer par la suite sur cette version originelle, et a travaillé de mémoire. Une version dactylographiée illustrée par l'auteur a été longtemps conservée, en plusieurs copies, dans des endroits secrets, et commença à circuler seulement après 1990 (d'ailleurs, Kersnovskaja avait interdit explicitement de le diffuser avant 1988); des fragments ont été publiés en 1990 dans des revues («Ogonek», «Znamia», «The Observer»).

l'édition russe – éditions désormais introuvables –, et m'a assistée lors des entretiens. Que soient également remerciés de tout cœur les collègues qui ont accompagné cette recherche, Elena Gretchanaia et Denis Dabbadie.

<sup>4</sup> Le fonds Evfrosinija Antonovna Kersnovskaja se trouve à Moscou ; il est géré par son ayant droit, Igor M. Tchapkovskii, qui s'efforce de publier ses œuvres et lui consacre un petit musée privé. Je remercie également Daria Tchapkovskaja, sa fille, de m'avoir accordé plusieurs entretiens et permis de consulter ce fonds.

L'ensemble actuellement disponible comprend 24 cahiers d'écolier; les dessins sont le plus souvent réalisés avec de simples crayons de couleur, parfois rehaussés au stylo-bille ou à la gouache, au lavis ou à l'aquarelle. Les documents originaux comportent environ 2000 pages, dont près de 700 dessins: c'est dans ce fonds qu'ont puisé les éditeurs. L'édition russe présente environ la moitié de cet ensemble (aux reproductions en pleine page ont été ajoutées des planches de vignettes – unités texte/image fortement réduites – disposées en fin de chapitres), l'édition française environ un tiers.

Mais il existe en fait plusieurs versions – ou jeux de 'copies' –, considérées comme parallèles, de cet ensemble de dessins et de textes: l'une (la première) sur des blocs sténo, la seconde sur des cahiers d'écoliers; une troisième version manuscrite, égarée semble-t-il, ne m'a pas été accessible. Il existe en outre un exemplaire dactylographié (soit environ 1500 pages), qui porte le texte au recto et les dessins au verso, en vis-à-vis des épisodes concernés; l'unité texte/image y est donc maintenue.

L'existence de plusieurs versions 'parallèles' est due aux risques qu'encourait l'auteur en élaborant ce témoignage: c'est par un souci élémentaire de conservation qu'elle a réalisé plusieurs 'copies', cachées chez différentes connaissances; la multiplication et la dispersion de

ces copies constituaient alors la meilleure garantie face à d'éventuelles confiscations ou destructions.

### *Variantes*

Bien que très proches l'une de l'autre, dans la mesure où elles respectent le même ordre chronologique des événements relatés, ainsi que le découpage séquentiel en unités texte/image, les deux versions manuscrites consultées présentent cependant des variantes. Des éléments de l'une et de l'autre version se trouvent mêlés dans l'édition russe comme dans l'édition française.

Or l'évolution entre les deux versions est frappante, notamment lorsque l'on examine la mise en page globale de la relation dessin/texte. Dans la première version (sur le plan chronologique – celle des blocs sténo), dessins et textes sont régulièrement disposés selon une bipartition 'classique', horizontale, de la page: l'illustration occupe, *grosso modo*, la moitié supérieure de la page, le texte la moitié inférieure; ce texte est inscrit, de manière très lisible (dans ses albums, Kersnovskaja utilise toujours le script minuscule – un caractère imitant la typographie – au lieu de l'écriture cursive, ce qui rend la lecture plus facile, mais, d'un autre côté, demande un plus grand effort au scripteur), d'une seule et même encre, et l'ensemble texte/image

ne porte pas de titre (voir fig. 2). Il semble évident que, dans cette version 'originelle', le dessin est premier et occupe une place prépondérante dans l'espace de la page, puis se trouve sous-titré ou brièvement commenté par l'auteur.

Dans la seconde version, postérieure (sur les cahiers d'écolier), si la partie graphique est assez peu modifiée, le texte en revanche est, la plupart du temps, nettement plus

travaillé, voire largement développé par des ajouts (notamment des dialogues), beaucoup plus explicites; l'auteur utilise alors systématiquement des encres de couleur, distinguant des niveaux textuels, introduit titres (en écriture 'script' imitant la typographie) et soulignements. Il s'agit bel et bien, dans cette seconde version, d'un processus complexe de textualisation des séquences graphiques initiales, re-

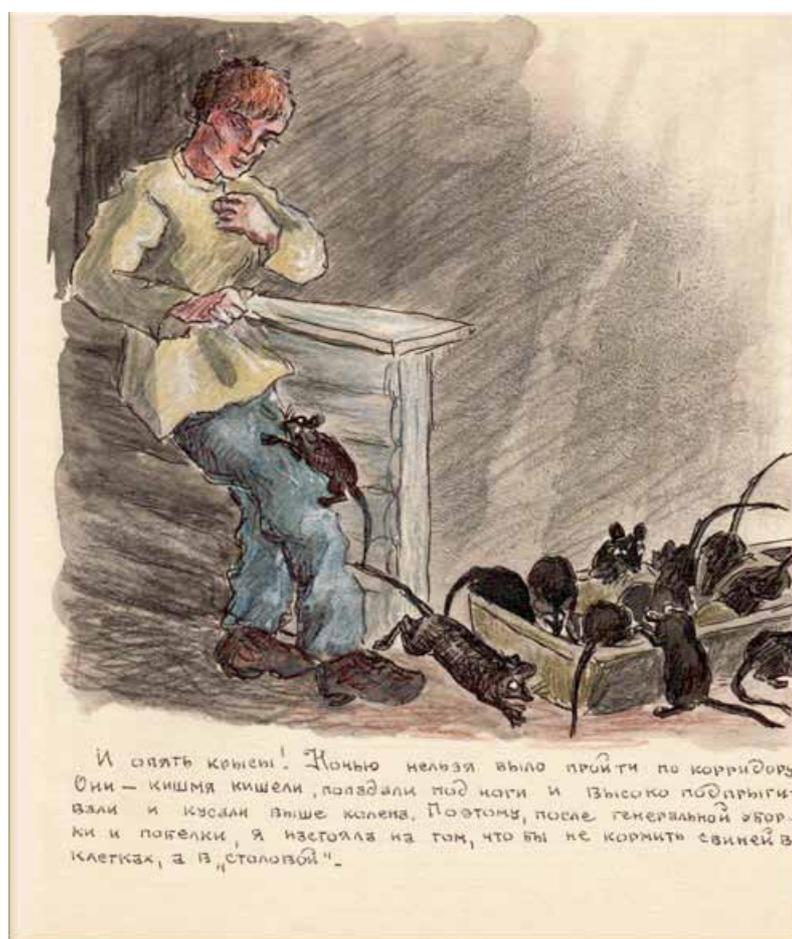


Fig. 2. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник»

Fig. 2 (édition française, p. 163) et fig. 3 (édition russe, p. 247): Deux variantes de la même scène représentant une invasion de rats, l'une se trouvant dans l'édition française, l'autre dans l'édition russe. On appréciera les différences dans le contenu textuel et sa disposition, ainsi que les légères modifications de la représentation graphique (la différence d'intensité des coloris étant due au seul procédé de reproduction).



Fig. 3. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

Fig. 2 (édition française, p. 163) et fig. 3 (édition russe, p. 247): Deux variantes de la même scène représentant une invasion de rats, l'une se trouvant dans l'édition française, l'autre dans l'édition russe. On appréciera les différences dans le contenu textuel et sa disposition, ainsi que les légères modifications de la représentation graphique (la différence d'intensité des coloris étant due au seul procédé de reproduction).

produites en parallèle et communes aux deux versions. Dans cette seconde version, le texte construit une narration suivie et soigneusement structurée, de sorte qu'échoit à la partie graphique une fonction plus 'illustrative'; il s'agit en tout cas d'une conception, d'une combinatoire plus globale de la relation texte/image. L'indice le plus révélateur de cette évolution est le fait que, dans cette

seconde version, le texte habille généralement le dessin – ce qui atteste d'une part de l'antériorité du dessin par rapport à l'inscription du texte, d'autre part d'un souci accru de mise en page globale (voir fig. 3).

Dans les deux cas, on relèvera l'absence totale de ratures dans le texte manuscrit qui, en revanche, n'est pas toujours exempt de répétitions. Quant au dessin lui-même,

il présente également des variantes, même si elles sont moins frappantes que dans le texte<sup>5</sup>. Si les scènes représentées conservent dans leur ensemble une remarquable stabilité séquentielle et ‘photographique’, les dessins révèlent, d’une version à l’autre, des modifications dans les détails (couleur des vêtements, attitude des personnages, éléments du décor), auxquelles s’ajoute parfois un léger changement de perspective – plus de distance, de ‘profondeur de champ’ –, effets visuels sciemment recherchés par l’artiste, ou résultat du décalage croissant entre vécu et représentation?

#### *Dialogue texte/image*

Le procédé de représentation choisi – un dialogue entre texte et dessin, un peu à la manière de la bande dessinée, ou d’une forme artisanale de reportage, en relation d’interdépendance sémiotique sans que l’un des deux composants ait priorité sur l’autre – fait de cette œuvre un témoignage unique à plusieurs points de vue. D’une part, sur le plan strictement documentaire, parce que les représentations (photo-)graphiques de l’intérieur du Goulag sont extrêmement rares, *a fortiori* celles de la vie quotidienne, de l’intérieur des cellules, ou de certaines scènes in-

<sup>5</sup> Certains dessins ont été ébauchés au crayon à papier sur des cahiers de brouillon, dont un exemplaire au moins a été conservé. Kersnovskaja a, dès son journal d’enfant, pris l’habitude de mêler texte et dessins aux crayons de couleur.

soutenables<sup>6</sup>. Nombre des situations représentées auraient, de toute manière, été impossibles à capter avec un appareil photographique, à supposer qu’il en existât... La mémoire du peintre cherche à rendre, au-delà des qualités graphiques, certains détails extrêmement précis dans leur dépouillement, leur simplicité, parfois leur cruauté. Il faut donc souligner un sens aigu de l’observation, conjugué avec la prodigieuse mémoire visuelle de l’auteur.

À cet égard, le travail de l’image peut être rapproché de deux, voire trois traditions différentes: celle du dessin d’album, cher à l’aristocratie russe du XIXe siècle – mais la teneur des scènes représentées ici se situe aux antipodes de la légèreté et de l’esthétisme de ces albums – et celle, de par sa facture assez simple, des scènes croquées sur le vif, caractéristique de la culture populaire (*loubok*; images d’Épinal); on peut le rapprocher également, par l’agencement du système sémiotique, de l’esprit de certaines bandes dessinées.

Au-delà de l’incalculable témoignage historique et humain, on se demandera quels rôles respectifs jouent dans cette œuvre dessin et

<sup>6</sup> S’il existe des documents iconographiques – dessins ou photos – réalisés dans les camps par des zek, l’œuvre de Kersnovskaja s’en distingue dans la mesure où il s’agit chez elle d’un véritable récit chronologique. Les remarquables photos de Vladimir Ablamski, prises avec un appareil confectionné au camp, concernent de nombreux aspects de la vie quotidienne, mais surtout des portraits du personnel pénitentiaire et des codétenus. Voir Brossat 1991 et Garros, Mandrillon 1986.

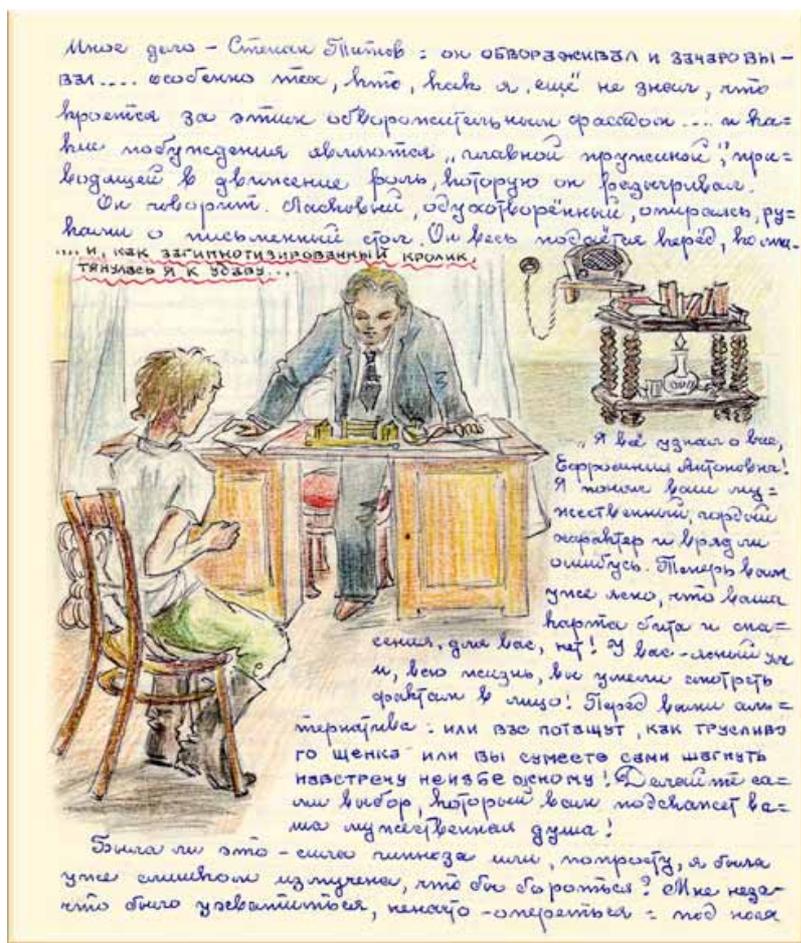


Fig. 4. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

(édition russe, p. 185; édition française, p. 115): Scène d'interrogatoire, avec en arrière-plan la radio, élément omniprésent du décor soviétique. Texte et représentation sont étroitement liés. C'est la musique diffusée en fond sonore par la radio, et les souvenirs des jours heureux qu'elle inspire, qui aide Kersnovskaja à résister à l'interrogatoire et la sauve du découragement.

“Le poste de radio posé sur une étagère près de la fenêtre diffusait une musique indistincte, mais familière. Et soudain, de toute mon âme, de toute ma chair, j'ai senti affluer en moi le bonheur, la vie... une vie pleine de musique et de soleil.

Ayant retrouvé la paix et la confiance, j'ai déclaré en le regardant bien en face: “Tout ce que je vous ai dit est la vérité, et vous ne tirerez rien d'autre de moi!”.

texte, de quelle manière ils s'ajustent ou se répondent, et comment s'organise concrètement, matériellement, la dynamique de lecture (voir fig. 4).

Texte et dessin constituent une unité organique, indissociable, même si le dessin est généralement plus expressif, plus brutal que le

texte. S'il accompagne et explicite l'image, le texte quant à lui permet d'inscrire la partie graphique de l'œuvre dans une continuité narrative; il contient par ailleurs de nombreux dialogues très vivants, rendant fidèlement compte de particularités langagières propres à la conversation

orale, de régionalismes, etc.; il comprend également nombre d'aphorismes, de citations, de proverbes, de réflexions d'ordre général... À l'expressivité des dessins (visages, vêtements, gestes et postures, mouvements des corps, représentation de l'espace et de ses composants, couleurs) répondent les dialogues du texte, la vivacité du langage. Forme d'expression synthétique, l'image est le plus souvent glosée par un fragment textuel qui explicite la scène représentée et l'inscrit dans l'axe temporel, assurant ainsi la cohésion du récit. Imbriqués, associés, inte-

ractifs, texte et représentation graphique s'explicitent et s'enrichissent mutuellement dans une relation complémentaire et réciproque du visible au lisible, invitent à la circulation du regard tout en conservant leurs pouvoirs d'évocation respectifs.

Enfin, le montage parallèle, pour ainsi dire dialogique, de cet ensemble texte/image produit un phénomène de décalage entre différentes postures énonciatives: si le texte est rédigé à la première personne (régime du témoignage direct), les 'images', quant à elles, traduisent une mise à distance, un point de vue de spec-



Fig. 5. «Рисунок Е. Керсновской © И. Чапковский, наследник».

(édition russe, p. 181; édition française, p. 114): Scène de fouille nocturne. En reconstituant la scène de mémoire, la narratrice (quatrième en partant de la gauche) choisit de se représenter parmi le groupe de femmes nues.

tateur, à la troisième personne en quelque sorte. Ce décalage provoque un effet stéréoscopique, un double point de vue qui serait à la fois intérieur et extérieur.

Dans un récit effectué ‘de mémoire’, donc rétrospectif, ce décalage énonciatif est particulièrement significatif lorsqu’il s’agit d’autoprésentation picturale, autrement dit des très nombreux autoportraits de l’auteur. Tout à la fois auteur, narratrice, et personnage-acteur – d’aspect presque toujours identique, facilement reconnaissable à son allure nettement androgyne –, Kersnovskaja se met en effet en scène dans de nombreuses situations, soit seule, soit au milieu d’un groupe (voir fig. 5). Une telle construction, incluant des autoportraits de l’auteur, serait bien entendu impossible s’il s’agissait effectivement de croquis pris sur le vif, ou encore de photographies, où la photographe ne peut se trouver à la fois derrière et devant l’objectif.

### Conclusion

Le titre *Peinture rupestre* a été choisi pour cette œuvre multiforme par Galina Atmachkina et par l’ayant droit, Igor Moïseevitch Tchapkovskii. Il s’agit en fait d’une citation du texte: “Qu’est-ce que c’est? Des mémoires? Non! Des documents du genre de ces photographies défraîchies, chères seulement à ceux qui reconnaissent dans leurs contours imprécis les visages de

personnes depuis longtemps disparues – parents, amis et, dans le cas présent, ennemis aussi? Non plus! Alors? C’est de la peinture rupestre: des dessins, fussent-ils malhabiles, tracés par une main inexperte sur les murs des cavernes, [...] qui aident à comprendre la vie”. En faisant explicitement allusion aux fresques préhistoriques, à une forme d’expression dite ‘primitive’, l’auteur insiste donc sur le témoignage visuel plutôt que sur la forme textualisée du récit. C’est l’image qui semble être ici privilégiée, sans doute considérée à la fois comme garante du récit, et comme le moyen le plus apte à conférer à ce témoignage une portée symbolique exemplaire.

“Un pays qui ne connaît pas son passé n’a pas d’avenir”, affirme encore l’auteur en exergue – parfaitement consciente du fait que, bien au-delà d’un témoignage individuel, et de la promesse faite à sa propre mère de “transcrire l’histoire de ces [...] terribles années de *mes universités*” (allusion au célèbre récit autobiographique de Gorki), qu’elle appelle également ses “années d’apprentissage” – ce sont véritablement des pages d’histoire à portée universelle qu’elle a souhaité transmettre, et que nous avons sous les yeux.

L’originalité de Kersnovskaja est d’avoir voulu associer témoignage narratif et témoignage visuel – les deux étant dans son esprit absolument indissociables – afin de mieux exprimer, de mieux communiquer un univers et des expériences diffici-

lement représentables. Parer à l'indicible par le dessin au-delà ou en deçà des mots, recréer cette expérience inhumaine par des moyens d'expression simples afin de la transmettre à tout un chacun: tel a été son choix. Choix doublement douloureux sans doute, à la mesure du double mode d'expression que constituent écriture et dessin – mais indéniablement réussi.

Cependant, les ayants droit ont entrepris d'éditer le récit seul, sous la forme de six volumes au format de poche, totalement dépourvus de dessins (OAO, Typografia «Novosti», 2000-2002), sous le titre commun *Skol'ko stoit tchelovek?* [Combien vaut l'être humain?]. Pour ce faire la rédactrice, Galina Atmachkina, s'est appuyée sur les deux versions manuscrites et sur la version dactylographiée, choisissant dans l'une ou l'autre les variantes qui lui ont semblé les plus pertinentes pour construire un récit suivi.

Certes, le texte vaut à lui seul par sa valeur précieuse de témoignage et par ses qualités narratives, mais cette édition, commode, maniable et peu coûteuse, constitue une rupture forte avec la conception initiale de l'œuvre: tout en la rendant accessible au grand public, n'en dénature-t-elle pas totalement la teneur et l'esprit? En l'absence des dessins et de l'écriture manuscrite qui les accompagne et les habille, le récit devient un livre imprimé ordinaire; le système sémiotique soigneusement élaboré par Kersnovskaja, associant

si étroitement texte et dessins, qui donne à son témoignage son caractère unique, perd alors beaucoup de son caractère et de son impact. Cette édition textuelle a été reprise en un seul volume illustré, portant le même titre, en 2004, tiré à 5000 exemplaires et financé par le fonds pour les programmes socio-économiques et culturels (*Fond social'no-ekonomitcheskikh i intellektual'nykh programm*).

Une édition complète – textes et dessins issus des cahiers –, portant le titre *Skol'ko stoit tchelovek?* est enfin publiée en 2006, pour le centenaire de la naissance de l'auteur; elle est complétée par un album de photos de famille et la reproduction des documents liés à l'instruction et la réhabilitation de Kersnovskaja.

## Bibliographie

Brossat 1991: A. Brossat *et al.* (dir.), *Ozerlag 1937-1964*, Autrement, Paris (Série «Mémoires» N° 11), 1991.

Ehrenburg, Grossman 1999: I. Ehrenburg et V. Grossman (dir.), *Le livre noir*, Solin, Arles, 1999.

Garros, Mandrillon 1986: V. Garros, M.-H. Mandrillon (dir.), *Transsibériennes*, Autrement, Paris (Série «Monde», N° 16), 1986.

Kersnovskaja 1991: E. A. Kersnovskaja, *Naskal'naja živopis'*, Kvadrat, Moskva, 1991.

Kersnovskaja 1991: J. Kersnowskaja, «Ach Herr, wenn unsere Sünden uns verklagen». *Eine Bildchronik aus dem GULAG*, Neuer Malik Verlag, Kiel, 1991.

Kersnovskaja 1994: E. Kersnovskaja, *Coupable de rien: chronique illustrée de ma vie au Goulag*, Plon, Paris, 1994.

Kersnovskaja 2001: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek?*, v 6 tomach, Možajsk-TERRA, Moskva, 2000-2001.

Kersnovskaja 2004: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek*, Pik, Moskva, 2004.

Kersnovskaja 2006: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek?*, Rosspen, Moskva, 2006.

Kersnovskaja 2009: E. Kersnovskaja, *Quanto vale un uomo?*, Bompiani, Milano, 2009.

Jurgenson 2003: L. Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire, est-elle indicible?*, Du Rocher, Monaco, 2003.

Jurgenson-Anstett 2009: L. Jurgenson, E. Anstett, *Le Goulag en héritage. Pour une anthropologie de la trace*, Petra, Paris, 2009.

Toker 2000: L. Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Indiana University Press, Indianapolis, 2000.

Les Illustrations sont extraites du site: [www.gulag.su](http://www.gulag.su)