

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-579-598>

EDN

УДК 821.161.1.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

“ELEAZAR”. NOTES SUR LA POESIE MARGINALE DU PROSATEUR L. ANDREEV

© 2021. Serge Rolet

Université de Lille, Eur'ORBEM (CNRS), Lille, France

Annotation: Dans “Eleazar”, comme déjà dans “Zhizn’ Vasiliia Fiveiskogo”, L. Andreev s’attaque au miracle de la résurrection. Il subvertit le mythe biblique: la résurrection n’est pas le retour à la vie après la mort, mais l’invasion de la vie par la mort. Jésus est absent du récit. La résurrection est montrée comme un phénomène biologique. Andreev modifie le schéma temporel du scénario évangélique. Dans l’évangile de Jean, il y a deux repères: la mort de Lazare et sa résurrection, mais l’intervalle entre eux est vide. Chez Andreev, il y a trois repères: la première mort d’Eleazar, sa résurrection et sa deuxième mort. Andreev s’intéresse surtout aux deux intervalles que délimitent ces repères: au séjour d’Eleazar dans la tombe et à sa vie après sa résurrection. Ces deux périodes tendent à être équivalentes: le ressuscité est simplement quelqu’un qui “a été mort”. Son aspect est celui d’un cadavre. Le texte se prête à une lecture “nietzschéenne”. L’important est de savoir si les lecteurs pourront supporter le récit, qui ébranle les fondements de la culture chrétienne. Ceux qui le supporteront apparaîtront comme “révolutionnaires”; les autres, comme des “petits-bourgeois”. On perçoit dans “Eleazar” une fascination

pour la mort, pour le Néant, pour le vide, qui n'a pas de relation avec la subversion des mythes fondateurs. L'expérience du Néant, invariant majeur de l'œuvre d'Andreev, s'exprime dans "Eleazar" de manière plus développée que dans ses autres œuvres. On peut voir dans le sujet évangélique un matériau (au sens de Tynianov) déformé par le principe constructif (idem) de l'angoisse. Le texte se transforme en incantation, les répétitions jouent un rôle stylistique capital. La prose narrative tend vers la poésie.

Mots clés: L. Andreev, résurrection, Lazare, subversion, cadavre, petit-bourgeois, Néant, angoisse, répétition.

Information sur l'auteur: Serge Rolet, DSc en Philologie, Professeur honoraire de littérature russe, Université de Lille, membre du centre de recherche Eur'ORBEM (CNRS UMR 8224), 42 rue Paul Duez, 59000 Lille, France.

E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

Pour citation: Rolet, S. "«Eléazar». Notes sur la poésie marginale du prosateur L. Andreev." *Codex manuscriptus*, issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 579–598. (In French) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-579-598>

«ЕЛЕАЗАР». ЗАМЕТКИ О МАРГИНАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ ПРОЗАИКА Л. АНДРЕЕВА

© 2021 г. С. Роле

Университет Лилля, Институт Eur'ORBEM (CNRS), Лилль, Франция

Аннотация: В «Елеазаре», как и в «Жизни Василия Фивейского», Л. Андреев обращается к чуду воскресения. Он ниспровергает библейский миф: воскресение — это не возвращение к жизни после смерти, а вторжение смерти в жизнь. В повествовании отсутствует Иисус. Воскресение показано как биологическое явление. Андреев меняет временные вехи евангельского сценария. В Евангелии от Иоанна есть две вехи: смерть Лазаря и его воскресение, но промежуток между ними пуст. У Андреева три вехи: первая смерть Елеазара, его воскресение и вторая смерть. Особенно интересны Андрееву два интервала, разграниченные этими вехами: пребывание Елеазара во гробе и его жизнь после воскресения. Эти два периода почти равнозначны: воскресший — это просто тот, кто «умер». По внешнему виду он труп. Возмож-

но «нищешанское» прочтение текста. Важно то, смогут ли читатели вынести историю, потрясающую основы христианской культуры. Поддерживающие его предстанут «революционерами»; остальные — «мещанами». Мы видим в «Елеазаре» очарованность смертью, Ничем, пустотой, что не имеет никакого отношения к ниспровержению основополагающих мифов. Переживание Ничто, главного инварианта творчества Андреева, выражено в «Елеазаре» более развернуто, чем в других его произведениях. В евангельском сюжете можно видеть материал (в смысле Тынянова), деформированный конструктивным принципом (*idem*) страха. Текст превращается в заклинание, ключевую стилистическую роль играют повторы. Повествовательная проза тяготеет к поэзии.

Ключевые слова: Л. Андреев, воскрешение, Лазарь, подмена, труп, мелкий буржуа, Ничто, тревога, повторение.

Информация об авторе: Серж Роле — доктор филологических наук, почетный профессор кафедры русской литературы, Университет Лилля, сотрудник Института Eur'ORBEM (CNRS UMR 8224), ул. Поля Дюэ, д. 42, 59000 г. Лилль, Франция.

E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

Для цитирования: Роле С. «Елеазар». Заметки о маргинальной поэзии прозаика Андреева // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Вып. 3. С. 579–598. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-579-598>

Après le court et déroutant récit “Ben-Tovit” (1904), Andreev revient à la source évangélique avec “Eleazar”, paru le 7 septembre 1906 dans la revue symboliste “La toison d’or” (“Zolotoe Runo”) et, immédiatement après, avec “Judas Iscariote” (1907). De la part d’Andreev, le recours à des sujets tirés de l’Écriture n’est pas très surprenant. Dans la littérature russe de ce début du XXe siècle, la veine évangélique est assez couramment exploitée, et notre auteur manifeste assez tôt dans son parcours un goût pour les fables symboliques. Le Christ et les apôtres sont dans l’air du temps, bien au-delà de la littérature chrétienne, spiritualiste, symboliste. Ce qui distingue le cycle des récits d’inspiration évangélique d’Andreev, c’est moins la présence en elle-même de ce matériau que le traitement paradoxal auquel il est soumis. Dans “Ben-Tovit”, la Passion est assimilée à la rage de dents d’un obscur marchand de Jérusalem. Le Judas d’Andreev apparaît comme le seul véritable apôtre. Quant à Lazare, le ressuscité, notre auteur en fait une sorte de zombie.

Le texte d’Andreev transforme ce qui dans la tradition chrétienne est un récit de vie en un récit, presque en un chant, de mort. Il est intéressant

de à décrire les moments de cette inversion, mais aussi de se demander quels peuvent être son sens et sa fonction dans la stratégie littéraire de l'auteur: à quoi, en effet, peut bien rimer ce morceau d'Évangile renversé, chez un auteur comme Andreev, mécréant notoire au bagage exégétique rudimentaire? Enfin, dans la perspective d'une étude de la prose d'Andreev dans son ensemble, il est possible de voir dans "Eleazar" une clé pour comprendre sa poétique. Dans ce récit, de manière plus nette que dans n'importe quel autre, les éléments les plus décisifs de son style apparaissent en pleine lumière.

Dans sa construction, le récit d'Andreev présente par rapport aux Évangiles un certain nombre d'écarts, qu'on peut comparer à ceux qui se dégagent de "*Ben-Tovit*" et de "*Iuda*".

Dans "*Ben-Tovit*", tout repose sur l'introduction d'un personnage ordinaire, dont l'expérience est mise en parallèle avec celle de Jésus. Ici, dans "Eleazar", plusieurs personnages absents des Évangiles font leur apparition, mais aucun ne devient un double de la figure centrale. Ce n'est pas l'ajout d'un personnage qui frappe, mais plutôt le fait qu'on n'y voie jamais le Christ. C'est Eleazar qui occupe toute la place.

Par rapport à "*Iuda*", la différence principale (outre l'absence de Jésus) est dans le choix des limites, et dans le découpage interne. Alors que "*Iuda*" est une version concurrente de l'Évangile, sans changement majeur de scénario (les personnages, les péripéties sont les mêmes), "Eleazar" est un prolongement du récit biblique, ou plutôt de l'un des micro-récits dont la chaîne constitue le sujet de l'Évangile. Ce faisant, Andreev met l'accent, sans en faire le récit à proprement parler, sur un moment sur lequel l'Évangile passe très vite: il s'agit des trois jours que Lazare passe dans la tombe. L'histoire d'Eleazar découle tout entière de cette séquence muette, blanche, de l'Évangile. Andreev établit un lien entre ces "trois jours et trois nuits", et la seconde vie d'Eleazar.

Так с лицом трупа, над которым три дня властвовала во мраке смерть, — в пышных брачных одеждах, сверкающих желтым золотом и кровавым пурпуром, тяжелый и молчаливый, уже до ужаса другой и особенный, но еще не признанный никем, — сидел он за столом пиршества среди друзей и близких [1, р. 8].

C'est ainsi que, avec un visage de cadavre demeuré trois jours et trois nuits dans l'ombre sous l'empire de la mort, portant des vêtements de mariage opulents, dont l'or jaune et la pourpre sanglante luisaient, lourd et silencieux, autre et particulier déjà jusqu'à l'horreur, mais reconnu par personne encore, il était assis à la table du festin, parmi ses amis et ses proches.

La résurrection, telle que la voit Andreev, n'est pas le rejet, la négation de la mort, elle est au contraire l'irruption de la mort au sein même de la vie. Elle porte la mort jusque chez les amants, chez l'artiste, chez le sage. Andreev propose, on le voit, une lecture aussi "littéraliste" de l'Évangile que Nikolai Fedorov. La résurrection est un miracle, elle est donc un phénomène biologique. Si elle était seulement symbolique, elle ne serait pas un miracle. Le récit d'Andreev n'est pas une parodie, mais une déconstruction: ce qu'on pourrait appeler la problématique de la résurrection y est pris au sérieux. Si l'on suit l'Évangile à la lettre, on peut se demander comment on peut concevoir la vie de celui qui s'est trouvé pendant un certain temps sous l'empire de la mort. Comme il l'a déjà fait dans "Gubernator" (1906), Andreev situe le récit alors que l'événement (au sens de Lotman, c'est-à-dire ce qui modifie la structure sémantique du sujet) a déjà eu lieu: nous sommes dans l'après, dans les conséquences. Quand le récit s'ouvre, Eleazar est déjà revenu parmi les siens. Mais "Eleazar" n'est pas à proprement parler une suite de l'Évangile, qui comporterait un nouveau sujet, et y ferait intervenir un nouvel événement. Il semble au contraire que l'intention de l'auteur ait été qu'il soit impossible de dissocier ce qui se passe dans "Eleazar" de ce qu'on lit dans l'Évangile: ce que conte "Eleazar", c'est bien encore l'histoire de Lazare, la même histoire, le même sujet. Andreev suggère que cette histoire n'est pas vraiment finie là où l'Évangile l'interrompt, et qu'il faut chercher à savoir quelle pourrait être sa fin. La question est: qu'est-ce que la résurrection, que change-t-elle à la marche ordinaire du monde?

C'est bel et bien un cadavre qui est ramené à la vie. Le corps ressuscité ne peut être comme celui d'un vivant. Délaissant l'acte inchoatif de la résurrection (ce moment est extérieur aux limites du récit), Andreev s'intéresse à ses effets, changeants ou définitifs, dans la durée. Si la question posée par la résurrection est sa nature phénoménale, alors elle ne peut échapper à la distinction de l'avant et de l'après. La vie d'Eleazar après la résurrection, dont l'Écriture ne dit rien, est forcément marquée par l'étape précédente. L'événement miraculeux s'inscrit dans un processus, et il importe de ne pas escamoter telle ou telle séquence du célèbre scénario. L'étape décisive, dans le texte andreevien, n'est pas qu'Eleazar soit sorti du tombeau, mais qu'il y soit resté "trois jours et trois nuits". Il s'établit une relation entre cette phase et la tournée que prend son existence une fois qu'il en est sorti. Cette relation se substitue à celle que pose l'Évangile, entre la seconde vie de Lazare et le miracle de sa résurrection. L'absence de Jésus est parfaitement cohérente avec la manière dont Andreev considère le mythe. Dans l'Évangile, la résurrection abolit le travail de la mort, dont

le texte sacré ne dit absolument rien. L'après est indéterminé, comme si ce qui arrive à Lazare n'avait aucun intérêt: le héros de l'histoire, c'est Jésus.

Dans l'Évangile, la résurrection est une rupture, et elle constitue le deuxième et dernier repère identifiable dans le déroulement du sujet (la mort de Lazare étant la première rupture, le premier repère). Ce sont les moments de rupture qui importent le plus, particulièrement, bien sûr, le deuxième. Andreev voit les choses autrement. Il pose trois repères (la première mort de Lazare, sa résurrection, et sa deuxième mort), et marque avec insistance deux intervalles. Ce sont les intervalles qui comptent. Chez Andreev, ces intervalles tendent à devenir qualitativement équivalents, si bien que la résurrection perd une bonne part de son caractère de rupture. Le miracle produit finalement une horrible continuité: celui qui "était mort" revient parmi les vivants, mais il est trop marqué par son séjour dans l'"inaccessible Là-bas" ("*nepostizhimoe Tam*") pour que son retour soit une rupture. C'est ce qui ressort de son entretien avec "le divin Auguste". Celui-ci l'interroge:

"Но кто же ты?". С некоторым усилием Елеазар ответил:

— Я был мертвым.

— Я слышал об этом. Но кто же ты теперь?

Елеазар медлил с ответом и наконец повторил равнодушно и тускло:

— Я был мертвым [1, р. 21].

"Qui es-tu donc?". Non sans quelque effort, Eleazar répondit:

— J'ai été mort.

— Je l'ai entendu dire. Mais qui donc es-tu maintenant?

Eleazar tarda à répondre et répéta finalement, d'une voix indifférente et terne: "J'ai été mort."

La conclusion que l'empereur tire de ces paroles va dans le même sens. Eleazar, dit-il, est "de trop" parmi les vivants. Son retour n'est pas un retour à la vie. La résurrection n'est pas un miracle au sens où l'entend la tradition, et le seul mystère, c'est celui de la mort d'Eleazar. La résurrection confirme plus la mort qu'elle ne la nie. Si c'est trop dire, on accordera qu'elle en est, qu'elle en garde, le signe. Le corps, le regard d'Eleazar en portent la trace, et chacun de ceux qui le croisent saisit ce qu'il veut dire. Ainsi, que le miracle réussisse, comme dans "Eleazar", ou qu'il échoue, comme dans "Zhizn' Vassiliia Fiveiskogo", pour Andreev, c'est toujours la mort qui triomphe.

Si Lazare ressuscité est encore, au fond, celui qui avait été mort, et que les deux périodes que sépare sa sortie du tombeau sont, de ce point de

vue, équivalentes, le texte tend vers un type non narratif d'organisation. L'événement qui, dans le texte à sujet, bouleverse la structure sémantique, fait défaut. Le miracle, événement par excellence, est dégradé en simple péripétie: qu'Eleazar soit de l'autre côté de la frontière que sa mort lui a fait traverser, ou qu'il soit revenu de ce côté-ci, la différence est minime. Le seul véritable événement, c'est la première mort d'Eleazar. Ici, Andreev fait jouer la poétique générale du récit, telle que la décrit Iouri Lotman: le retour du héros actant de ce côté-ci de la frontière sémantique du sujet n'est pas un événement [5, p. 330]. La différence entre la mort et la vie est comme niée dans "Eleazar". Toutes les oppositions qui découlent de cette dichotomie de principe s'effacent avec elle. Il n'y a plus de limite entre l'ancien et le nouveau, entre la joie et la tristesse.

И обветшали брачные одежды его. Как надел он их в тот счастливый день, когда играли музыканты, так и носил, не меняя, точно не видел разницы между новым и старым, между рваным и крепким [1, p. 11].

Et ses vêtements de fête s'étaient usés. Tels qu'il les avait mis en cet heureux jour où les musiciens jouaient, il avait continué à les porter, comme s'il ne voyait pas la différence entre l'ancien et le neuf, entre ce qui est en lambeaux et ce qui est solide.

Le bateau qui mène Eleazar à Rome est "*le mieux paré*" ("*samyi narjadnyi*") et "*le plus triste*" ("*samyi pechal'nyi*"). Sous l'effet des innombrables répétitions où ils figurent côte à côte, le champ lexical des mots "*vie*", "*vivant*" ("*zhizn*", "*zhivoi*", etc., et celui du mot "*mort*" ("*smert*", "*mërtvyi*") finit par se recouvrir. Même la vie, dans "Eleazar", symbolise la mort de manière presque univoque: elle la désigne toujours, de manière indirecte.

La plupart des commentateurs s'accordent à considérer l'empereur Auguste comme celui qui par sa grandeur d'âme parvient à surmonter la mort que le regard d'Eleazar faisait descendre sur lui¹. Dans cette perspective, la révolte contre la mort apparaît comme possible et, de surcroît, victorieuse. Mais cette victoire de l'empereur est acquise non par

¹ Comme l'empereur est le seul qui puisse résister au regard de mort d'Eleazar, il est tentant de lier ce trait à ce que dit l'étymologie reconstruite *a posteriori* du mot *imperator*. Historiquement *l'imperator* est un chef militaire romain, mais en jouant sur le sens des morphèmes qui composent le mot, on peut en extraire la signification de "celui qui ne meurt pas", puisque *pereo* veut dire "passer", "mourir", et que le préfixe est privatif. Il est possible qu'Andreev ait eu cette idée en tête, en introduisant Auguste dans son scénario.

une lutte contre le regard d'Eleazar (contre la mort, contre le néant), mais par un acte d'autorité; Auguste vient à bout d'Eleazar en évitant *in extremis* l'épreuve véritable². L'intervention de l'empereur permet de mettre un terme à la série des rencontres que fait Eleazar, elle rompt la série qui, sans elle, à la manière d'un ornement, resterait ouverte, sans fin. La fonction du personnage est donc essentiellement syntaxique: il apporte dans le texte la marque de la fin, et maintient, si peu que ce soit, le texte dans le giron du récit à sujet.

Il semble hors de doute que la genèse du récit soit liée à la lecture du poème de Léon Dierx *Lazare*, paru en Russie en 1899 dans une traduction d'Evgenii Degen³. Le "Lazare" de Dierx, comme l'indique Maximilian Volochine, offre un bon point de vue pour lire le récit d'Andreev⁴. Plusieurs strophes, en particulier la troisième, où Dierx évoque le regard de Lazare, trouvent un écho dans "Eleazar"⁵. Mais, même dans cette troisième strophe, celle à laquelle il emprunte la dominante du récit, Andreev écarte résolument les "splendeurs éternelles" perdues avec le retour à la vie terrestre. "Là-bas", en effet, Eleazar n'a vu que "le suprême vide", le grand "Rien". Aussi ne lève-t-il pas, lui, les bras vers l'éternel. Il ne laisse pas paraître la même souffrance que le Lazare de Dierx, et son retour parmi les vivants n'a rien de tragique. Eleazar n'a aucune intériorité. Le prolongement littéraliste de l'Évangile conduit Andreev à une approche clinique, behavioriste, positiviste. Seules les données spatio-temporelles sont retenues dans ce qui touche à la chair, le reste n'est que comportements, observables de l'extérieur. Andreev est sur ce point un peu cousin du docteur Bormenthal qui, chez Bulgakov, fait le compte-rendu de modifications anatomiques et comportementales post-opératoires et prévient: "Et d'ailleurs je ne suis pas psychiatre, que Diable!" [2, p. 81].

Par rapport à Léon Dierx, Andreev accentue considérablement ce qui, dans le corps d'Eleazar, porte la marque de la décomposition. Le "pâle

² Sur le caractère seulement "pragmatique" (c'est-à-dire ici non fondamental, formel, superficiel) de la victoire de l'empereur, cf. Stepan Iliëv [3, p. 10].

³ Degen, Evgenii. "Dva parnastsa". *Mir Bozhii*, no. 12, 1899, pp. 69–71.

⁴ Voloshin, Maksimilian. "'Eleazar', rasskaz Leonida Andreeva". *Rus'*, 16 février, 1907, p. 3, rééd. *Liki tvorchestva*. Léningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 450–456.

⁵ La poésie *Lazare* a paru dans le recueil de Léon Dierx (1838–1912) *Les lèvres closes* (Paris, Alphonse Lemerre, 1867), plusieurs fois réédité avant la fin du siècle. Voici la troisième strophe: "Sous son front reluisant de la pâleur des morts, / Ses yeux ne dardaient pas d'éclairs; et ses prunelles, / Comme au ressouvenir des splendeurs éternelles, / Semblaient ne pas pouvoir regarder au dehors". Et la traduction que donne Degen de cette strophe: "Белеет мертвенно восковое чело; / Зрачками тусклыми блуждающее око / Припоминая блеск иной красы далекой, / Не видит прах земли и будто внутрь ушло".

ressuscité qu'avaient mordu les vers" de Dierx est décrit comme un quasi-zombie. Aux yeux de ceux qui le côtoient, Lazare n'a rien de repoussant, mais pour le lecteur, son apparence est épouvantable. Si la subjectivité d'Eleazar est tenue dans l'ombre, celle du lecteur est très sollicitée. Non sans raison, Voloshin dit que le récit est "offensant". Simplement il n'est pas certain que ce qui est en question soit, comme le dit encore Voloshin, de l'ordre de la théomachie (*bogoborchestvo*), du blasphème (*bogohul'stvo*)⁶. Ce n'est pas Dieu, la religion, les dogmes, la foi, qui sont les véritables cibles d'Andreev. Ce qu'il veut abattre est à la fois plus indéterminé, et plus actuel. La subversion du mythe évangélique est dirigée contre le "petit-bourgeois" (*meshchanin*)⁷.

Idéologiquement (plus exactement, dans le cadre des conflits littéraires présentés à cette époque comme idéologiques), "Eleazar" est déviant. Dans le milieu littéraire auquel appartenait Andreev, les "amateurs de cimetières", autrement dit les décadents, étaient considérés comme des adversaires. Andreev, au mépris des lignes de partage habituelles, s'approprie la thématique de la mort. La mort, suggère-t-il, est aussi subversive que l'affirmation de la force, dans la mesure où elle joue comme un révélateur: "Eleazar" permet de démasquer les tenants frileux de l'ordre établi.

Le sens du récit, en effet, dépend d'une décision, d'une prise de position du lecteur, comme dans le "Zarathoustra" de Nietzsche: la pensée de l'Éternel Retour n'est pas une doctrine, dont il faudrait prendre simplement connaissance, mais le résultat d'un choix entre les deux chemins qui, sous la poterne de "l'Instant", "se contrecarrent" et "se heurtent du front" [6, p. 23]. Pour Andreev, nulle vérité n'est à chercher dans l'Évangile, qui n'est qu'un mythe parmi d'autres. C'est pourquoi ce qui importe dans "Eleazar" n'est pas la thèse qu'il contient, mais le geste qu'il accomplit, en l'occurrence, la gifle, le coup porté au petit-bourgeois honni. Si le lecteur supporte le texte, s'il a la force de surmonter l'horreur, comme Zarathoustra a la force de dépasser le dégoût qu'inspire l'interprétation nihiliste de l'Éternel Retour, il pourra trouver son vrai sens. Des deux lectures qui "se heurtent du front", il pourra opter pour celle qui est révolutionnaire.

Cette manière de faire fonctionner la littérature est la grande originalité d'Andreev. La plupart des critiques, même les mieux disposés à son égard, tels L'vov-Rogachëvskii, ont désapprouvé ce qui, dans l'œuvre d'Andreev, découlait de ses choix tactiques⁸. Gorkii lui-même ne pouvait

⁶ Voloshin, Maksimilian. "Eleazar", rasskaz Leonida Andreeva".

⁷ Sur la notion de *meshchanin*, cf.: Serge Rolet [7].

⁸ L'vov-Rogachëvskii, Vasilii. "??? ????". *Obrazovanie*, 1907, no. 3, p. 60.

se résoudre à l'accepter, et la divergence entre les deux écrivains au sujet d'"Eleazar" ravivait celle qu'avait fait naître Le rire rouge. Andreev, en effet, avait maintenu, contre les pressions amicales de Gorkii, le projet d'un récit qui place la guerre russo-japonaise sous le signe de "la démence et [de] l'horreur". Un tel programme heurtait la tradition des intellectuels socialisants de l'époque, pour lesquels rien de bon, dans les situations d'urgence, ne pouvait être espéré d'un abandon à des réactions pathologiques. La littérature devait certes être engagée, lutter pour la bonne cause, mais elle devait le faire de manière "saine" (le mot est de Gorkii). Andreev choisit au contraire de saper les fondements de l'ordre des choses en provoquant le malaise, le dégoût, l'angoisse.

Avec le temps, l'acuité de l'enjeu politique a faibli, et aujourd'hui nous lisons surtout "Eleazar" comme une déconstruction de l'Évangile. Mais nous y percevons aussi un chant de mort, où transparaît la fascination d'Andreev pour le néant. La déconstruction de l'Évangile apparaît alors comme la simple occasion de laisser s'exprimer un irrépressible désir de mort, dans le code convenu de la prose engagée, où tout est tactique, polémique. Andreev prend la poétique du récit court, et l'usage habituel qu'en fait la littérature socialisante, comme matériau, et le soumet à un principe constructif lyrique qui ne lui correspond pas.

Dans la prose narrative, comme l'enseigne Mihail Bahtin, les intentions sémantiques de l'auteur s'expriment indirectement. La langue de la prose réaliste du début du XXe siècle se veut le simple écho des voix qui s'élèvent (ou devraient s'élever) dans la société. Dès lors les significations des mots du texte artistique ne peuvent différer de façon trop éclatante de celles de la langue naturelle. Dans "Eleazar", au contraire, les voix du plurilinguisme social sont couvertes par celle de l'instance énonciative ultime. On ne repère plus dans le récit qu'un seul point de vue, le texte tend vers la poésie. Certains mots prennent un sens vraiment spécial, produit par les relations, spéciales elles aussi, qu'ils entretiennent les uns avec les autres et avec l'ensemble du texte.

Bien que la poétisation du récit, envahi par une tonalité affective particulière, soit fréquente chez Andreev, "Eleazar", sur ce point, est à part dans son œuvre. On trouve sa fascination pour la mort dans plusieurs récits, tels que "Rasskaz o semi poveshennyh" (1908) ou "Polët", (1908), mais c'est dans "Eleazar" que certaines ressources expressives utilisées par Andreev apparaissent de la manière la plus nette [4].⁹ On y voit affleurer des éléments ailleurs moins visibles, mais présents presque partout dans

⁹ Pour une analyse du style d'Andreev, cf.: Nataliia Kozhevnikova [4].

son œuvre, même, de manière souvent imperceptible, dans les récits de facture plus traditionnelle.

Les commentateurs contemporains d'Andreev ont souligné à l'envi le caractère incantatoire de son style dans d'autres œuvres qu'"Eleazar". Ici, les éléments qui concourent à créer ce genre d'effets sont particulièrement visibles. Le rythme de la prose andreevienne, dans ce qu'il a d'original, est marqué pour l'essentiel par la longueur et la structure grammaticale à peu près constantes des phrases consécutives (ou des segments disjoints de taille inférieure), et par un usage fréquent de l'anaphore et du parallélisme syntaxique. Caractéristiques du style andreevien sont les séries de phrases commençant par "и". L'utilisation de l'anaphore est particulièrement appuyée au chapitre II d'"Eleazar".

1. И опять мысль его шла позади слова; если бы она шла впереди, не предложил бы он вопроса, от которого в то же мгновение нестерпимым страхом сжалось его собственное сердце. И всем стало беспокойно, и уже с тоскою ожидали они слов Елеазара, а он молчал холодно и строго, и глаза его были опущены долу. И тут снова, как бы впервые заметили и страшную синеву лица, и отвратительную тучность (...) [1, p. 8–9].

Dans un même paragraphe, Andreev a tendance à utiliser le même mot-outil, sans chercher à varier la construction.

2. Точно пчелы гудели — точно цикады трещали — точно птицы пели над счастливым доме Марии и Марфы [1, p. 10].

3. Я видел женихов в вашей стране, и они носят такое платье — такое смешное платье — такое страшное платье [1, p. 15]

4. Умолкла свирель; умолкли и звонкий тимпан, и журчащие гусли; и точно струна оборвалась, точно сама песнь умерла [1, p. 9].

Au milieu de structures de ce type, les mots occupant des positions semblables (*strashnoe*, *smeshnoe*) se chargent de significations supplémentaires par rapport à celles qu'ils reçoivent dans la langue courante: l'anaphore, le parallélisme font naître entre les unités lexicales différentes des éléments d'équivalence.

Pourtant, aussi notables qu'ils soient, de tels procédés restent ponctuels. L'organisation de la majeure partie du texte ne repose pas sur des équivalences syntaxiques, rythmiques. Ce qui est de nature à hypnotiser le lecteur, ce sont avant tout les répétitions lexicales (les répétitions de mots ou d'énoncés entiers). Dans les fragments 1 à 4, l'effet incantatoire repose sur un usage particulier du vocabulaire plus que sur le parallélisme syntaxique.

C'est tout d'abord l'ampleur d'un tel procédé qui frappe dans les récits d'Andreev: les répétitions lexicales y sont sensiblement plus fréquentes que dans les œuvres comparables d'autres auteurs. Et, chez Andreev, c'est dans "Eleazar" qu'elles sont les plus nombreuses. Dans le flux du texte, les répétitions proprement dites sont difficiles à séparer des équivalences partielles, fondées sur la synonymie, c'est pourquoi on ne les distinguera pas ici.

Le volume des répétitions ne dépasse jamais celui d'une phrase. Ce sont là des dimensions assez modestes. L'effet de saturation informationnelle (tous les éléments donnant lieu à répétition sont susceptibles de contenir un message, et le lecteur est amené à les interpréter) n'est pas produit par la longueur des segments répétés, mais par leur nombre et par leur fréquence.

Par exemple, il est fait allusions par huit fois aux vêtements de Lazare, et une fois encore à ceux d'un autre personnage, en des termes quasiment équivalents.

5. И одели его пышно в яркие цвета надежды и смеха, и когда он, подобно жениху в брачном, снова сидел среди них за столом, и снова ел, и снова пил, они плакали от умиления и звали соседей, чтобы взглянуть на чудесно воскресшего [1, р. 7].

6. Так с лицом трупа, над которым три дня властвовала во мраке смерть, — в пышных брачных одеждах, сверкающих желтым золотом и кровавым пурпуром, тяжелый и молчаливый, уже до ужаса другой и особенный, но еще не признанный никем, — сидел он за столом пиршества среди друзей и близких [1, р. 8].

7. И многие беззаботные люди сталкивались с ним близко и не замечали его, а потом с удивлением и страхом узнавали, кто был этот тучный, спокойный, задевший их краем своих пышных и ярких одежд [1, р. 9].

8. И когда со всех сторон их охватила спокойная тьма, и уже легче становилось дышать, — вдруг перед каждым из них в грозном сиянии встал образ Елеазара: синее лицо мертвеца, одежды жениха, пышные и яркие, и холодный взгляд, в глубине которого неподвижно застыло ужасное [1, р. 10].

9. И обветшали брачные одежды его [1, р. 11].

10. И, ожидая их, оделся пышно в яркие праздничные одежды, сверкавшие желтым золотом, красневшие пурпуром виссона [1, р. 16].

11. Одели Елеазара пышно, в торжественные брачные одежды — как будто время узаконило их и до самой своей смерти он должен был оставаться женихом неведомой невесты [1, р. 17].

12. Но брачной одежды снять они не посмели, но глаз его они изменить не могли [1, р. 19].

13. Подойдя близко, он внимательно рассмотрел лицо Елеазара и его странную праздничную одежду [1, р. 20].

Même approximatives, les répétitions atteignent rarement chez Andreev l'ampleur constatée ici entre les phrases n° 6 et 10. Les répétitions les plus nombreuses et de fréquence la plus élevée sont celles de segments d'énoncés de taille bien plus modeste (en général, ce sont des groupes nominaux ou des mots isolés): certains détails sont insérés dans le récit et repris de manière plus ou moins exacte sur plusieurs pages, ou au long de l'œuvre entière, associés à d'autres motifs. Aussi bien n'est-ce pas la nature syntaxique (s'agit-il d'énoncés entiers, ou de parties d'énoncés?) ou la longueur des segments donnant lieu à répétition qui, du point de vue stylistique, comptent le plus, mais leurs multiples combinaisons.

Parmi les neuf phrases citées, certains motifs apparaissent dans chaque phrase (dans deux d'entre elles, l'ordre des occurrences est presque identique); d'autres motifs reviennent avec moins de régularité, mais les éléments répétés sont toujours associés à d'autres motifs eux-mêmes récurrents à travers le reste du texte. Si l'on fait la liste des mots aux côtés desquels les éléments répétitifs relevés jusqu'ici figurent dans le reste du texte, on s'aperçoit qu'un très grand nombre d'entre eux constituent de véritables *leitmotive*.

Prenons le fragment n° 5. "Smeh" ("rire"), ou les mots formés sur la même racine reviennent dix-huit fois dans le récit. L'expression "*chudesno voskresshi*" ("miraculeusement ressuscité") apparaît à sept reprises; séparément, "*chudesno*" est répété encore deux fois et "*voskresshi*", six fois. Le mot "*sidet*" ("être assis"), employé onze fois, désigne la posture la plus fréquente d'Eleazar, de même que l'attitude de ceux qui, ayant croisé son regard de mort, se mettent à lui ressembler. Il n'y a pas jusqu'au banal "*snova el i snova pil*" ("*mangea à nouveau et but à nouveau*") qui ne reçoive une résonance particulière. Dans le même paragraphe, on note "*pishcha i pitie*" ("*les mets et les boissons*"), et on retrouve les mêmes mots au dernier chapitre du récit: "*s osobennoi radost' iu vkushal pishchu i pitie bozhestvennyi Avgust*" ("*le divin Auguste goûta mets et boissons avec une joie particulière*"). Quant à la racine de "*vzgljanut*" et "*vzglia*d" ("jeter un regard", "regard"), on en compte quinze occurrences, dont il faut rapprocher celles des quasi-synonymes "*vzor*" ("regard") et "*smotret*" ("regarder"), qui reviennent l'un six fois, l'autre vingt-trois fois.

Le fragment n° 6 trouve lui aussi de multiples échos dans l'ensemble du récit. Les mots "*lico*" ("visage"), "*uzhas*" ("horreur") et dans une moindre mesure "*trup*" ("cadavre"), sont répétés de manière plus ou moins insistante; on dénombre notamment seize occurrences de "*uzhas*" et de ses

dérivés. L'expression "*tri dnia*" ("trois jours") est constamment associée à la mort, au tombeau, à l'obscurité et au froid qui règnent dans les tombes. "*Mogila*" ("tombe") apparaît neuf fois dans l'ensemble du récit.

Andreev met ainsi en place un réseau très dense de motifs répétitifs dont les combinaisons, elles-mêmes plus ou moins uniformes, donnent lieu à toutes sortes d'effets sémantiques. Ce qui attire l'attention, outre le nombre relativement élevé des répétitions, c'est la régularité de leur présence dans le même contexte, et la proximité des occurrences. Il existe en quelque sorte une affinité entre motifs récurrents, si bien que la répétition de tel d'entre eux appelle de manière assez systématique celle de tel autre. "*Ruki*" ("mains") est à plusieurs reprises complété par "*sinie*" ("bleues"); "*smert*", par "*zagadochnaia*" ("énigmatique").

Le rythme des répétitions a lui aussi une grande importance. "*Krasnovatye treshchinki*" ("crevasses rougeâtres") n'apparaît que deux fois, mais à trois phrases de distance: la répétition est fortement appuyée. Des répétitions de ce type se comptent par dizaines dans "Eleazar". À partir du moment où un mot quelconque apparaît au fil du récit, il tend à trouver un écho dans le contexte proche. Il se forme ainsi comme des vagues de répétitions.

Si l'on prête attention, par exemple, à la manière dont apparaissent les mots ou expressions qui à travers tout le récit ne comptent que quelques occurrences, on s'aperçoit que celles-ci, dans une très forte proportion, sont données dans le même segment du texte. L'effet d'écho tend à gagner les mots qui se répètent un plus grand nombre de fois dans le texte; les occurrences ont tendances à arriver par "paquets" de deux ou trois, quelquefois davantage. Une uniformité est ainsi fréquemment jetée sur une partie plus ou moins importante du texte.

Le plus souvent les mots répétés apparaissent par vagues successives. Un même mot, en général accompagné de termes appartenant au même champ lexical, est repris avec une fréquence particulière dans un chapitre entier, une page, un paragraphe, puis disparaît du texte, et revient quelquefois, plus loin.

Dans "Eleazar", peu de mots sont répétés à chaque chapitre: "*smert*" est présent partout, de même que "*zhizn*" ("vie"), mais "*voskresshi*", qui désigne pourtant le héros, est absent du chapitre III. En dehors des leitmotifs majeurs, auxquels presque aucune page du récit n'échappe, il en est de nombreux autres, intermittents, dont la présence ajoute une certaine complexité au rythme fondamental du texte. Ces leitmotifs passagers se combinent peu avec ceux, plus constants, qu'on a examinés jusqu'ici.

Les répétitions à la fois très ponctuelles et de fréquence élevée sont particulièrement repérables. Ainsi, "*luna*" ("lune") au début du chapitre

IV, qui revient six fois dans quatre phrases successives. “Luna” voisine avec d’autres leitmotive, dont certains jouent un rôle essentiel dans la symbolique du texte: “solnce” (“soleil”), “kiparis” (“cypres”), “glaza”, etc. On note encore “truba”/“trubit” (“trompe”/“sonner la trompe”) dont on dénombre quatre occurrences, toutes au chapitre V. Les mots “p’iani”, “p’ianitsa” (“ivre”, “ivrogne”) comptent neuf occurrences, toutes dans le seul chapitre V. Un cas particulier, unique dans toute l’œuvre narrative d’Andreev apparaît à la fin du chapitre III d’“Eleazar”: les mêmes éléments reviennent dans une série de paragraphes constituant eux-mêmes une seule phrase, et liés par un parallélisme syntaxique.

Une tendance très nette au redoublement se fait sentir dans “Eleazar”: quand un mot sans rapport avec la symbolique dominante du récit apparaît dans le texte, il est fréquent qu’il se répète dans la même phrase ou dans une phrase voisine. Dans les exemples qui suivent, nous trouvons deux paires d’occurrences équivalentes.

14. Не переставало светить солнце, когда он смотрел, не переставал звучать фонтан, и таким же безоблачно-синим оставалось родное небо, но человек, подпавший под его загадочный взор, уже не чувствовал солнца, уже не слышал фонтана и не узнавал родного неба [1, p. 9].

15. Вечно соединяемые, вечно разъединяемые, они вспыхивали, как искры, и, как искры, гасли в безграничной темноте [1, p. 18].

Les répétitions, dans une même phrase, de mots isolés sont beaucoup plus nombreuses.

16. [...] и снова полились и запрыгали заученно веселые, заученно печальные звуки [1, p. 10].

17. Как прокаженного, избегали его все, и, как прокаженному, хотели на шею ему надеть колокольчик, чтобы избегать во время встречи [1, p. 11].

Des répétitions comme celles-ci sont aisément perceptibles, mais le texte andreevien contient aussi d’autres effets d’écho, plus ou moins assourdis par la longueur supérieure des intervalles entre les occurrences des mots qui se répètent. Les mots répétés figurent fréquemment dans des phrases qui se suivent, ou à défaut dans le même paragraphe. Les mots “lishënnui”/ “lishënye” (“dépourvue(s)”), au chapitre I, les mots “neostorozhnyi”/ “neostorozhnyim” (“étourdi”), au chapitre II, “razmyslhial” (“réfléchissait”), au chapitre 4, apparaissent dans des phrases qui se suivent. D’autres mots, qui, sans être perçus comme des répétitions, en

raison de l'intervalle de texte qui les sépare, confèrent au récit quelque chose de monotone et de lancinant. Les mots dont la fréquence est la plus basse semblent aussi obsessionnels que ceux dont les occurrences saturent le texte. Les mots qui apparaissent seulement deux ou trois fois dans tout le récit sont souvent placés à une distance limitée l'un de l'autre. C'est le cas de "*pchela*" ("abeille"), au chapitre I, de "*pyl*" ("poussière"), au chapitre II, de "*hram*" ("temple"), au chapitre III. Ces exemples sont loins d'être isolés. Il arrive plusieurs fois que de telles répétitions soient reprises dans des parties du texte éloignées les unes des autres. On rencontre "*pogrebal'nyi*" ("funéraire") deux fois au chapitre I, dans des phrases consécutives, et à nouveau deux fois au chapitre III, dans la même phrase. De même, les mots "*bezumno*" et "*bezumstvoval*" ("de manière insensée", "agissait comme un insensé") apparaissent au chapitre II, dans des phrases voisines, et on trouve encore nouveau "*bezumnogo*" et "*bezumec*" ("insensé") au chapitre III. On peut rapprocher de tels phénomènes de ce que les psychiatres appellent l'intoxication par le signifiant.

On note encore un assez grand nombre de répétitions d'éléments dont l'occurrence est unique au sein d'un même chapitre. Le caractère discret, subliminal, du procédé dépend du contexte (notamment du caractère lui-même répétitif de l'entourage textuel) et de la fréquence du mot en question dans la langue ordinaire et dans ce que Genette appelle l'univers spatio-temporel de la diégèse: la répétition de "*derevo*" ("arbre", aux chapitres II et III) ou de "*raznica*" ("différence", aux chapitres III et VI) est moins repérable que celle de "*peski*" ("sables", aux chapitres V et VI) ou de "*purpur*" ("pourpre", aux chapitres I et IV). Mais l'usage constant de la répétition chez Andreev est tel que toute récurrence lexicale, même probablement accidentelle, ne peut être tenue *a priori* pour non signifiante: le lecteur tend à déchiffrer le texte en prose comme s'il s'agissait d'une poésie, où les éléments les plus ténus sont porteurs d'information.

Quand on considère l'ensemble de la prose d'Andreev, on s'aperçoit que certains mots, récurrents dans "Eleazar", et qui semblent être très liés à la thématique de la mort, apparaissent avec une fréquence comparable dans un grand nombre d'autres récits, dont la symbolique est différente. Ces leitmotivs fondamentaux sont constitués par les mots qui expriment la tonalité affective de l'angoisse: ils coïncident avec le vocabulaire de la psychologie andreevienne dans ce qu'elle a d'original. Simplement, comme l'expérience du néant n'est pas limitée à tel ou tel personnage et que l'instance énonciative la présente comme la sienne propre, les symptômes de l'angoisse, et le vocabulaire qui leur correspond gagnent l'ensemble du texte. Des adjectifs tels que "*ravnodushnyi*" ("indifférent"), "*chuzhdyi*" ("étranger"), "*strannyi*" ("étrange"), "*odinokii*" ("solitaire"), etc., et plus

souvent encore les adverbes qui leur correspondent, apparaissent dans des segments du texte où la psychologie des personnages n'a pas de part, notamment dans les évocations du cadre.

Ces traits récurrents n'ont pas d'indépendance les uns par rapport aux autres; ils semblent s'appeler mutuellement. Leur sémantique procède principalement d'un transcodage interne: les significations sont de nature plutôt relationnelle, elles ne s'établissent pas par croisement avec une autre chaîne de signes (par exemple avec les significations usuelles véhiculées par d'autres textes ou venues de la "réalité"). Mais, alors qu'un système où les significations sont produites par transcodage interne peut fonctionner par oppositions de termes, il y a chez Andreev un phénomène étonnant d'assimilation de tous ces leitmotive. Bien que dans la langue naturelle ces mots n'aient pour ainsi dire rien de commun sur le plan sémantique, dans le texte Andreevien il n'existe entre eux aucune opposition bien nette. "*Strashnyi*" ("effrayant"), "*odinokii*", "*ravnodushnyi*", "*pustoi*" ("vide"), etc., sont comme autant de signes d'une tonalité émotionnelle constante, que chacun désigne par synecdoque. Ils tendent à recevoir des significations équivalentes. Pour qui lit beaucoup de récits d'Andreev, la "forme interne" de mots aussi dissemblables et hétérogènes dans la langue naturelle que "*molchalivo*" ("sans un mot"), "*krivo*" ("de manière tordue"), "*holodno*" ("froideur"), etc., est à peu près la même. La substituabilité de ces mots-leitmotive est étendue. Il se constitue dans le texte des séries de quasi-synonymes. Nous sommes tout près de la répétition d'éléments équivalents caractéristique de la poésie, à ceci près qu'il s'agit d'équivalences seulement lexicales, et non phonétiques ou rythmiques. De tels leitmotive (non pas tous, mais le plus souvent plusieurs d'entre eux) sont présents dans à peu près n'importe quel segment du texte. L'ordre dans lequel ces symboles discrets de l'angoisse apparaissent a peu d'importance, et au milieu des séries sans grande régularité où ils reviennent comme une litanie, l'omission de tel ou tel, et même de la plupart d'entre eux, passe presque inaperçue. L'occurrence de l'un de ces traits active in absentia la série dans son ensemble. Simplement, selon la thématique propre à chaque récit, l'un ou l'autre se trouve répété plus que d'autres. Dans "*Molchanie*" (1900), "*molchalivo*" ("sans rien dire") et *bezmolvno* ("sans une parole") reviennent avec une insistance particulière.

La tonalité fondamentale, toujours à peu près la même, donnée par la présence de certains de ces leitmotive universels, primaires, n'est pas sensiblement altérée par l'adjonction de leitmotive locaux, secondaires. Toutes sortes de résonances passagères, spécifiques à l'univers de tel ou tel récit, se combinent avec les mots-clés du texte. Une hiérarchie de motifs récurrents se met ainsi en place. Certains mots semblent n'être répétés que

dans la mesure où leur présence permet à d'autres motifs, plus constants, de s'insérer dans le texte. Un tel système, particulièrement facile à mettre au jour à partir de la lecture d'"Eleazar", joue dans toute l'œuvre artistique d'Andreev, par delà la diversité des thématiques. Sur le fond changeant de l'histoire racontée, les éléments invariants ressortent comme les parties plus ou moins interchangeables (équivalentes) d'un tout lui-même invariant.

Contrairement à ce qu'on observe dans les genres poétiques, où la répétition d'éléments équivalents dynamise les différences entre les éléments non équivalents, il semble que dans la prose d'Andreev la permanence et la fréquence des leitmotive profonds de l'angoisse tende à aplatir l'ensemble du texte, à niveler les différences. Le récit, ici "Eleazar", se dégrade en une histoire monotone et pauvre, où tout se vaut et se ressemble, par-delà le scandale que peut constituer le traitement paradoxal des mythes fondateurs. Un grand nombre de passages des récits d'Andreev, certaines œuvres tout entières, et de manière plus évidente encore, l'ensemble de ses récits considéré comme un texte unique prennent ainsi la forme d'une variation. À l'intérieur de cette forme ouverte, marquée par la répétition, à la fois insistante et vague, d'éléments équivalents, la diversité (le sujet, l'histoire, le cadre et les personnages, etc.) semble avoir pour fonction majeure de désautomatiser ce qui tend à s'organiser en un système. L'angoisse apparaît comme *code*, comme le langage dans lequel sont libellées toutes les histoires possibles, et le récit comme *message*. Mais les choses s'inversent: le récit est un leurre, il n'est que prétexte, procédé, destiné à dire l'angoisse, seul vrai message de l'auteur. Après "Eleazar", Andreev n'abordera plus la question de la résurrection, comme si, au fond, elle ne l'avait jamais vraiment intéressé. L'Évangile, pour lui, est un simple réservoir de motifs narratifs. L'histoire d'Eleazar est indifférente: seul compte le Néant, "l'inaccessible Là-bas".

“ELEAZAR.” NOTES ON MARGINAL POETRY OF THE PROSE WRITER L. ANDREEV

© 2021. Serge Rolet

University of Lille, Eur'ORBEM (CNRS), Lille, France

Abstract: In “Eleazar”, as already in “Zhizn’ Vasiliia Fiveiskogo,” L. Andreev tackles the miracle of the resurrection. He subverts the biblical myth: the resurrection is not the return to life after death, but the invasion of life by death. Jesus is absent from the story. The resurrection is shown as a biological phenomenon. Andreev changes the timeline of the gospel script. In the Gospel of John there are two landmarks: the death of Lazarus and his resurrection, but the interval between them is empty. In Andreev’s story, there are three landmarks: Eleazar’s first death, his resurrection and his second death. Andreev is especially interested in the two intervals delimited by these markers: Eleazar’s stay in the tomb and his life after his resurrection. These two periods tend to be equivalent: the resurrected is simply someone who “has been dead.” Eleazar looks like a corpse. The text is suitable for a “Nietzschean” reading. What matters is whether readers will be able to bear the story, which shakes the foundations of Christian culture. Those who support it will appear as “revolutionaries”; the others, as “petty bourgeois.” We sense in “Eleazar” a fascination for death, for Nothingness, for emptiness, which has no relation to the subversion of the founding myths. The experience of Nothingness, a major invariant in Andreev’s work, is expressed in “Eleazar” in a more developed way than in his other works. One can see in the Gospel subject a material (in the sense of Tynyanov) deformed by the constructive principle (*idem*) of anguish. The text is transformed into an incantation, the repetitions play a key stylistic role. Narrative prose tends towards poetry.

Keywords: L. Andreev, resurrection, Lazarus, subversion, corpse, petty bourgeois, None, anguish, repetition.

Information about the author: Serge Rolet, DSc in Philology, Honorary Professor of Russian Literature, University of Lille, member of the Eur'ORBEM research center (CNRS UMR 8224), 42 rue Paul Duez, 59000 Lille, France.

E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

For citation: Rolet, S. “Eleazar”. Notes on Marginal Poetry of the Prose Writer L. Andreev.” *Codex manuscriptus*, issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 579–598. (In French) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-579-598>

REFERENCES

1. Andreev, L. "Eleazar." *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 23 t.* [Complete Works and Letters: in 23 vols.], vol. 5: *Khudozhestvennye proizvedeniia. 1906–1907* [Literary Works, 1906–1907]. Moscow, Nauka Publ., 2012. 816 p. (In Russ.)
2. Bulgakov, M. *Sobach'e serdtse* [The Heart of a Dog]. Paris, YMCA-Press, 1969. 159 p. (In Russ.)
3. Il'ev, S.P. *Proza L.N. Andreeva epokhi pervoi russkoi revoliutsii* [Prose by L.N. Andreev of the Epoch of the First Russian Revolution: PhD Thesis, Summary]. Odessa, 1973. 22 p. (In Russ.)
4. Kozhevnikova, Nataliia A. "O nekotorykh osobennostiakh slovoupotrebleniia v proze L. Andreeva" ["About Some Features of Word Usage in L. Andreev's Prose"]. *Tvorchestvo Leonida Andreeva: issledovaniia i materialy* [Creative Work of Leonid Andreev: Research and Materials]. Kursk, Kurskii gosudarstvennyi pedagogicheskii institute Publ., 1983, pp. 86–99. (In Russ.)
5. Lotman, Iouri. *La structure du texte artistique*, traduction française. Paris, Gallimard, 1973. 415 p. (In French)
6. Nietzsche, Friedrich. "Ainsi parlait Zarathoustra." *Œuvres philosophiques complètes*, par F. Nietzsche. Vol. 2. Paris, Gallimard, 1971. 456 p. (In French)
7. Rolet, Serge. "La quête du bonheur et la figure du meščanin dans la Russie des derniers Romanov." *Modernités russes*, no. 5, 2004, pp. 113–122. (In French) Available at: https://www.persee.fr/doc/mod-ru_02920328_2004_num_5_1_1272?q=Rolet+bourgeois (Accessed 15 October 2021).