

MAJA VUKUSIC ZORICA

UNIVERSITÉ DE ZAGREB

Les pérégrinations de Gide et de Krleža :
les Russies ou les lignes de fuite du référent
(*Retour de l'U.R.S.S.*, *Retouches à mon « Retour
de l'U.R.S.S. »* et *L'Excursion en Russie*)

Car l'œil de l'affliction
recouvert du glacié des larmes qui l'aveuglent
décompose la chose entière en quantité d'objets
comme ces perspectives qui regardées bien droit
ne montrent que confusion, mais vues de biais
offrent une forme distincte.

(Shakespeare, *Richard II*, II, 2, v. 16-20)

« Les perspectives vues de biais offrent une forme distincte », disait déjà Shakespeare dans *Richard II*. Les deux perspectives choisies introduisent la question de la déformation du réel dans un genre apparemment « condamné » à la reproduction du réel tel quel, à l'asservissement aveugle à l'illusion référentielle – les récits de voyage. L'un français, André Gide (1869-1951), et l'autre croate, Miroslav Krleža (1893-1981), ont tous les deux écrit sur leurs U.R.S.S. respectives, l'un dans la forme d'un re-tour et des re-touches (1936), et l'autre dans la forme d'une ex-cursion qui se voit retouchée par l'auteur et les éditeurs (1925). Les deux textes *hybrides* racontent l'histoire d'une fascination barthésienne qui n'aboutit pas nécessairement à une déception. L'infatuation crée un réel qui n'en est pas un, mais qui ne se confine pas à un simple exotisme (le mythe de la Russie romantique, mystique,

napoléonienne ou tsariste). Ces espaces créés affichent des différences formelles et idéologiques, culturelles et historiques – alors que Krleža, tout en admettant les défauts identifiés, considère l’U.R.S.S. comme un pays qui pourrait engendrer une nouvelle société (le *Brave new world* d’Huxley ?), dix ans plus tard Gide revient plutôt déçu¹. Pourquoi relier les deux ? Un autre texte, *Les Lions mécaniques* de Danilo Kiš², une métaphore, un hommage à André Gide, les relie. Des deux personnages principaux, l’un est historique, « Le Grand homme » Édouard Herriot, et l’autre fictionnel, A.L. Čeljustnikov. Herriot est ici l’incarnation d’un Occidental typique, qui devance et préfigure Gide. Herriot va être suivi de près ; les Soviets vont lui présenter un spectacle, un simulacre du pays. Le fragment « Les Lions mécaniques » relate son voyage de retour de Kiev à Königsberg via Riga en wagon couchette, qui répète celui de Krleža. Kiš ironise en faisant adopter à son Herriot une solution pragmatique : au lieu d’écrire, il va répéter *in extenso* la préface de son livre écrit douze ans auparavant, en novembre 1922, pour suggérer sa persévérance et l’envoyer à E.-J. Boa, rédacteur en chef du *Petit Parisien*. Il rappelle le caractère pionnier de son voyage incompris et se compare à ce pauvre prêtre qui est parti de Lyon baptiser les barbares. Là surgit la métaphore – à l’époque, les princes de Moscou cachaient sous leurs trônes des lions mécaniques qui devaient rugir au moment propice de la conversation pour faire peur aux visiteurs. Selon Herriot, ils n’ont pas rugi et il a pu « tout voir » (l’illusion du « tout dire » sadienne ou gidienne) et rédiger ses notes libres de tout « plaire » et « séduire »

¹ Dans l’article sur Gide et le Congo (M. Krleža, « André Gide o Kongu », [dans :] *Hrvatska revija*, 1929, n° 9), Krleža, tout en louant le grand changement du Gide esthète du « latinisme désuet » considère son « excursion dans l’engagement » comme un échec.

² D. Kiš, « Mehanički lavovi », [dans :] D. Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča, Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Belgrade, BIGZ, 1977, p. 33-56.

propre à la littérature. Les « lions mécaniques » sont les figures d'une déformation du réel. En partant d'une projection personnelle utopique, face à la « réalité » de l'U.R.S.S., Krleža et Gide ont le courage de diagnostiquer le réel déformé *mis en scène*. Krleža va lui opposer le moment « proustien » de son « excursion », et Gide, déçu, va poser la question de l'homosexualité. Krleža identifie d'ailleurs le rugissement du lion dans le chapitre « Le Léninisme dans les rues de Moscou » – au carrefour des grands boulevards du centre, le regard du voyageur s'arrête sur un relief où figure un lion enragé. Il conclut : « Toute grande idée crée de la panique, tout comme le rugissement d'un lion »³. La métaphore reste, « par tous ses traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique »⁴ susceptible de cerner la « déformation » du réel et sa dénonciation. Face à la mauvaise métaphore, *monstrueuse*, Derrida propose de comprendre la métaphore à travers la figure de la *catachrèse*, qui n'a pas de référence d'origine et est irremplaçable par un terme plus propre. La métaphore implique toujours un noyau de répétition, un re-tour ou un re-trait qui brise le cercle, le trait ou le tour ; elle est une espèce de fantôme philosophique, "spectre" ou "revenant". Dans *Le retrait de la métaphore*, l'allusion à la traduction du mot grec *metaphorikos* comme ce qui concerne les moyens de transport, mène à la métaphore comme voiture et bateau. Derrida passe de l'une à l'autre – la *dérive* étant ce qu'il y a de plus proprement métaphorique, dérivé, le discours étant à la fois l'agent et le patient de la métaphore. Cette logique mène très loin – les « lions mécaniques » *dérangent*⁵.

³ M. Krleža, *Izlet u Rusiju, 1925*, Zagreb, Naklada Ljevak / Matica hrvatska / Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Djela Miroslava Krleze, vol. XX, 2005, p. 133.

⁴ J. Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit 1972, p. 261.

⁵ Cf. J. Derrida, *Psyché – Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 64-80.

Le réel décrit dans les deux textes est tout d'abord utopique. Les utopies sont des critiques idéologiques, des reconstructions de l'idéologie dominante par une projection de ses structures dans un discours de fiction. « La force critique de l'utopie découle, d'une part, de la projection (métaphorique) de la réalité donnée dans un "ailleurs" in-situable dans le temps historique ou l'espace géographique et, d'autre part, du déplacement (métonymique), c'est-à-dire de l'accentuation différente de la réalité exprimée, de l'articulation nouvelle qu'elle donne au modèle analogique que la métaphore utopique a permis de produire »⁶. Or il serait possible de les considérer comme des hétérotopies foucauldienne. Une hétérotopie⁷ serait un espace différent, absolument *autre*, la contestation des autres espaces qui s'oppose à l'utopie (étymologiquement un non-lieu et non pas « eu-topie », un bon lieu), mais qui simultanément juxtapose en un lieu réel plusieurs espaces qui devraient être incompatibles. Les deux U.R.S.S. créées localisent et ritualisent le clivage qui les séparent des autres espaces – l'espoir de la naissance d'un Homme nouveau s'anéantit. Or tout *contre-espace* est inter-pénétré par les autres espaces qu'il conteste ; il les « efface », « neutralise » et « purifie ». Les lieux réels, biographiques, commencent à ressembler à des « lieux réels imaginés », à des « véritables utopies localisées », bref, à des hétérotopies. Ces espaces, ces *chronotopes* (Bakhtine) créent une illusion pour dénoncer la réalité tout entière comme illusion. L'espace rêvé, « idéal », lié à une hétérochronie, proche paradoxalement d'un espace tout différent, de la maison close (d'Aragon), assez subtile pour vouloir dissiper la réalité avec la seule force des illusions. Ils deviennent des lieux de l'*Einführung*, foncièrement romanesques, où les choses communiquent entre elles et avec

⁶ L. Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 249.

⁷ Cf. M. Foucault, *Le Corps utopique, les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

le voyageur. D'où l'essence inouïe du projet tout entier, qui est contraint d'adopter le « tout dire » de la déception, discrète (chez Krleža) ou ouverte (chez Gide).

Le moment proustien de l' « excursion » de Krleža

Pour pouvoir mettre en évidence la spécificité du moment « proustien » dans *L'Excursion en Russie* de Krleža, il faudrait cerner le réel déformé et déformant de ce texte polyphonie. Dans *L'Excursion*, dont le nom suggère le mélange étrange des tons et des formes, le vraisemblable est contaminé à la fois par le discours autobiographique et par les changements considérables du texte et du lectorat. L'édition de 1926 devrait être considérée comme l'édition canonique du texte. La culture du voyage moderniste y est désauthenticisée par les nombreuses interventions auctoriales. Le voyage décrit mélange la vie et les souvenirs, le réel et les rêves ; Krleža ne s'identifie pas au présent, il n'est pas un voyageur, il fait semblant d'être un touriste. En choisissant une destination autre, Krleža se distingue de sa culture littéraire, qui ne considère pas Moscou comme une destination « convenable ». Krleža part en automne 1924 et les repères de son voyage discontinu sont : Zagreb, Vienne, Dresde, Berlin, Königsberg, Riga, Moscou. Krleža visite l'U.R.S.S. comme Paul Morand, Georges Duhamel, Egon Erwin Kisch, Walter Benjamin, Romain Rolland qui, en 1935, à l'invitation de Gorki, va rencontrer Staline, et Gide. Il veut se distancier de la production contemporaine en ironisant les réminiscences culturelles de Begović, *Les Cortèges russes* serbophobes de Vinaver et le nationalisme serbe de Crnjanski. Krleža y aborde la politique, l'histoire, le quotidien, la culture, l'économie, le monde contemporain de la peinture, de la littérature

et du théâtre. Engagé dans le mouvement communiste, Krleža ressent le besoin d'aller en Russie et d'être un témoin neutre, sans parti pris préalable. Or quoiqu'il inaugure le communisme, il ne tombe jamais dans l'apologie pure et simple du modèle soviétique ; il introduit la littérature et la rhétorique, l'essai et le romanesque dans son voyage *dramatisé* par les points de vue antagonistes, *antithétiques* (Stanko Lasić) qui corrodent le discours idéologique. Lors de sa parution (1926), le livre avait une fonction référentielle – problématiser les nouvelles mensongères de l'U.R.S.S. et défendre la conception russe des gribouilleurs. Le livre est aussi « hérétique », en parlant des faiblesses du modèle communiste, ce qui lui vaut un accueil mitigé lors de la première publication à l'époque socialiste, en 1958 (Belgrade, Nolit). La polémique avec la tradition du genre (*Du voyage en général*) introduit l'autoréflexivité et la métatextualité, qui rejoignent ici l'ironisation des stéréotypes formels et thématiques. Dans un geste avant-gardiste, Krleža nie le goût traditionnel et le concept bourgeois de la culture, en inaugurant les *trivia* et les *marginalia*. Bien que sa ville natale soit le symbole même de la petitesse provinciale, les métropoles ne sont pas non plus des endroits idylliques, ni des *loci amoeni* – les intellectuels y vivent comme des chiens, le mercantilisme y règne. Le *kitsch* de Vienne la rend symbolique. *Les Impressions de Berlin* posent la question de la déformation du réel en entamant une réévaluation critique de l'histoire *via* l'érudition *engagée* de Krleža. Il y compare les impressions préconçues, quelquefois plus intenses que celles vécues. Le déclencheur, c'est une toile de Adolph Menzel, qu'il connaît depuis sa tendre enfance, *Sa Majesté Frédéric-Guillaume 1^{er} de Prusse s'en va au front rejoindre ses brigades en 1871*, qui sera le prétexte pour introduire la thèse que l'art, même réaliste, ne fait que créer le simulacre de la réalité. L'art serait une contrefaçon de la réalité. Ainsi la vision enfantine,

formée sur l'iconographie des scènes idéalisées de la cour de Friedrich, fait-elle paraître Berlin comme la ville des princes. En se rappelant l'expansion militaire allemande de 1914, sous le règne de Guillaume II d'Allemagne, Krleža analyse les stéréotypes ethnographiques, selon lesquels les Slaves seraient les bonshommes, les ivrognes pacifistes aux nez rouges, et les Germains les templiers cruels. Pour déstabiliser ces associations aux couleurs proustiens, Krleža décrit la Galicie en 1916, quand les soldats autrichiens démoralisés sont fascinés par une brigade équestre de Berlin dont ce pacifiste déclaré ironise le « paraître ». L'introduction du chapitre *L'Arrivée à Moscou, Du mystère des odeurs, des couleurs et des sons* est un mélange de traité esthétique et d'essai de reconstitution minutieuse des états émotifs élémentaires de l'artiste qui met en valeur la perception enfantine, plus créative et plus sensible. Quelques années plus tard, Krleža va introduire ces conclusions dans son *Künstlerroman Le Retour de Filip Latinovicz*, son *Journal* et *L'Enfance à Agram*. Après avoir écrit son livre sur la Russie, Krleža va se pencher sur la tradition bourgeoise européenne. Il entame un dialogue implicite avec Proust : après la publication du texte *Du mystère des odeurs, des couleurs et des sons* dans *Obzor* le 7 mars 1926, Krleža va publier l'essai *Sur Marcel Proust* (publié dans *Obzor* les 18, 19, 24 et 28 mars 1926). Il y oppose le monde proustien des bourgeois et des aristocrates au monde des classiques russes, notamment celui de Dostoïevski. En optant pour Proust, Krleža se distancie de la longue tradition croate du culte de la littérature russe. En confrontant le Combray urbain et européen au Stjepantchikovo barbare et asiatique, Krleža met en scène les différences entre l'Ouest et l'Est. La littérature occidentale serait, selon Krleža, urbaine, définie par une « harmonie » « décorative » et « stylisée », tandis que la littérature dite orientale serait déterminée par une stagnation millénaire, un état de « végétation » « ethnographique », qui

démontre le « pessimisme asiatique » germanique et slave. Tout en optant pour la perception occidentale de l'amour et de l'érotisme, « harmonique » et « latine », du moins d'une façon déclarative, à l'encontre de celle, orientale, qui est dite « anarchique » et « tragiquement lourde », le cycle des *Glembay* va être profondément marqué par cet érotisme « oriental », démoniaque, tragique et névrotique. La poétique krležienne change, mais déploie son orientation double : la critique de la société bourgeoise sans scrupules et perverse, confirmée dans l'essai *Sur le peintre allemand Georg Grosz*, publié dans *Jutarnji list* le 29 août 1926, qui traite de la question de l'engagement en littérature, se voit ici nuancée par son respect pour les rituels bourgeois et leurs affinités artistiques. Il existe une contradiction flagrante entre l'apologie de Lénine et de l'homme nouveau soviétique dans son *Excursion*, qui est publiée en même temps que son essai sur Proust, et cette mise en valeur du monde bourgeois. *L'Excursion* est un texte profondément littéraire ; la déformation du réel ne s'y réduit pas à l'ironisation des stéréotypes. Faute d'informations sur le voyage de retour, ce voyage discontinu représente, sous forme d'« impressions » et « méditations », une première déformation du réel – l'apologie du modèle soviétique. Or sa sensibilité artistique l'amène à nuancer cette apologie par l'ironisation des stéréotypes sur le genre et la mise en évidence de la *praxis* du quotidien soviétique, qui est tout sauf idéal. Vu l'évidence de ces deux procédés de déformation du réel, ce texte a essayé de cerner le moment proustien, l'idée que toutes ces villes et tous ces gens ne naissent que dans le voyageur. En soulignant le caractère subjectif de la réalité représentée, l'orchestration et la simultanéité des couleurs, des odeurs et des sons, qui dépassent largement le « documentarisme » de la photographie, il a réussi à transcender le réel soviétique qui est, pour Krleža, idéal et déformé, proustien et subjectif, bien qu'il ne soit jamais dit irréel. À l'époque, l'espoir oblige encore.

Gide, homosexuel et communiste déçu

André Gide, sexagénaire, intéressé par le projet soviétique depuis 1931 (*Journal*, dont les pages sont publiées dans la NRF en 1932), séjourne en U.R.S.S. en été 1936 pendant neuf semaines et publie son *Retour* en novembre 1936, en marquant la fin de son communisme. Tout Paris ne cesse de parler du grand voyageur (le débat public de *l'Union pour la vérité* le 23 janvier 1935). Son *Retour* est l'histoire d'une *désillusion*. Or l'évaluation de ses points de vue politiques a été souvent défavorable, dont l'une des raisons sous-jacentes serait, selon Michael Lucey⁸, son homosexualité. Quelle serait, en fait, la relation possible entre le communisme et l'homosexualité ? Ce lien (im)possible, nourri par une volonté de « tout voir / dire / éprouver », pourrait-il engendrer un rapport *autre* entre la politique et la sexualité qui créerait des possibilités révolutionnaires pour la société tout entière ? Quoique la Préface énonce sa « bonne volonté », et que le texte du *Retour* finisse en louant les efforts soviétiques pour aider l'Espagne, Gide reste fidèle à lui-même et dénonce le réel vu et vécu. À l'encontre de la clarté apparente du style, *Le Retour* ne relate pas la sexualité aussi directement que *Si le grain ne meurt*. En fait, Gide marginalise les moments sexuels en les transférant dans l'appendice. La véhémence des critiques gidiennes est tempérée par son désir d'y introduire un discours sur l'homosexualité, qui cultive un espoir pour l'émergence d'une société communiste qui pourrait être ouverte aux homosexuels. La société soviétique y échoue dérisoirement. Toute décontextualisation de l'homosexualité amène une essentialisation de son contenu politique. Lors de la publication, le livre est un succès, mais, en dehors du dossier de presse, il

⁸ Cf. M. Lucey, *Gide's Bent, Sexuality, Politics, Writing*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995.

existe peu de textes qui l'abordent, et la plupart sont négatifs. Paul de Man, en posant la question *Whatever Happened to André Gide ?*⁹, met en scène un Gide anti-moderne qui refuse la simple contemplation de soi pour s'ouvrir au Monde. Ce geste né d'une combinaison de curiosité et d'intérêt est, selon de Man, dangereuse - ses *Nourritures terrestres* rejettent la société bourgeoise non pas parce qu'elle est moralement fautive, mais parce qu'elle est restrictivement morale, et ses *Paludes*, tout en étant une satire de l'esthétisme, révèlent que Gide ironise plus une forme de comportement « esthétique », « efféminé », que l'esthétisme lui-même. De Man l'accuse de confondre le langage et la nature, la référence et le phénomène, mais il oublie *Le Retour* où Gide met en scène une multitude d'aberrations idéologiques, linguistiques et érotiques. Sa logique homophobe, en sous-entendant que l'aberration est « contagieuse », et rhétorique déclare que la critique de la morale bourgeoise n'est pas le rejet de la société bourgeoise tout entière. Elle finit dans une ré-esthétisation, aussi néfaste que cette fautive libération. La sexualité peut être une voie vers l'autre, mais, dans *Les Nourritures*, elle n'est qu'un retour à soi qui utilise l'autre pour explorer l'esthétique de sa propre existence (Foucault). L'auto-érotisme « violemment esthétique » introduit le trait essentiel de tout masturbateur, son caractère asocial, voire antisocial. De Man impute une erreur double à Gide, celle d'être introverti en sexualité et extraverti en littérature, ce qui est, selon Lucey, une double erreur car le sexe y est pensé comme une façon de penser l'extime, et la littérature comme un domaine destiné à penser l'intime. Or, dans la rhétorique idéologique de de Man l'ambiguïté

⁹ P. de Man, « *Whatever Happened to André Gide ?* », [dans :] *The New York Review of Books*, le 6 mai 1965. Le même article analyse Michael Lucey dans son livre *Gide's Bent, Sexuality, Politics, Writing*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 183. L'une des rares exceptions est le texte *Gide et la littérature d'expérience* de Maurice Blanchot.

surgit avec Ménalque de *L'Immoraliste*, Édouard (*Les Faux-Monnayeurs*) et Thésée de l'œuvre éponyme, car l'autre serait chez Gide soit une entité subjective consciente et morale, soit un objet réifié qui existe pour sa gratification érotique. Ainsi le geste gidien d'ouverture au Monde ne serait-il qu'un geste érotique, q u e r, intéressé, vers l'intérieur, et Gide un penseur social manqué, dont l'échec s'explique par son homosexualité. Maria Van Rysselberghe rejoint de Man¹⁰, en posant la question souvent posée par les critiques pour rejeter son intérêt pour le communisme : n'était-il pas fondé sur la *sympathie* non intellectuelle, sur le désir d'être vu comme un sympathisant empathique, ou sur le désir érotique, intéressé par les enfants russes ? Face à l'Afrique, son U.R.S.S. est dotée d'un espoir – pourrait-elle devenir un espace sans aliénation politique et sexuelle ? En 1935, Gide publie *Les Nouvelles Nourritures*, un essai étrange et provocateur pour combiner ses *Nourritures* et son orientation gauchiste, qui est immédiatement publié en U.R.S.S. Gide y joint un appendice, l'« Adresse aux jeunes gens de l'U.R.S.S. ». *Le Retour* et *Les Nouvelles Nourritures* essaient d'imaginer une nouvelle image de soi personnelle et sociale en imaginant des utopies, où la transgression se dilue dans une étreinte vaguement érotique entre le policier et le jeune garçon, entre l'écrivain âgé et la nouvelle génération. La critique de la façon dont l'U.R.S.S. abandonne la vraie voie révolutionnaire apparaît dans un autre contexte dans le *Journal* le 8 octobre 1929 qui, selon Lucey, « érotise » l'ouverture du *Retour*, en associant les efforts homophobes des parents avec la trahison staliniste des espoirs révolutionnaires. Ces efforts pour brouiller les limites entre le politique, le personnel et l'érotique semblent confirmer le diagnostic de de Man, mais Lucey affirme que c'est à ce moment-là que Gide est peut-être

¹⁰ Cf. M. Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, Paris, Gallimard, 1973, t. 1, p. 185-186.

le plus politique, dans un activisme qui insiste, quoique discrètement, sur l'irrespect des limites du langage en érotisme, et sur l'avenir révolutionnaire qui pourrait être *q u e e r*. Pour Gide, même l'art le plus classique doit flirter à la fois avec la transgression et avec la discipline. Or comment dénoncer le réel révolutionnaire décevant s'il se soumet à une « discipline » politique ? En « trahissant » (ou même en mettant entre parenthèses) sa « sortie du placard » par la « discrétion » ? Dans *Le Retour*, l'homosexualité n'est mentionnée (in)directement que deux fois. La référence la plus directe, une note de bas de page, affirme que l'U.R.S.S., tout en inaugurant la famille traditionnelle par de nouvelles lois de succession, provoque la « consternation » des ouvriers par la loi contre l'avortement : « Mais que penser, au point de vue marxiste, de celle, plus ancienne, contre les homosexuels ? qui, les assimilant à des contre-révolutionnaires (car le *non-conformisme* est poursuivi jusque dans les questions sexuelles), les condamne à la déportation pour cinq ans avec renouvellement de peine s'ils ne se trouvent pas amendés par l'exil »¹¹. Selon Gide, les Soviets semblent penser que « l'homosexualité est due uniquement au loisir, au snobisme, au côté blasé et vicieux de la société bourgeoise¹² », alors qu'il existe une autre façon marxiste de concevoir l'homosexualité. En commentant son désir d'acheter des souvenirs pour ses amis, et les efforts qui ont été faits pour améliorer la qualité des produits, Gide déclare : « L'impertinent proverbe persan, que je n'ai entendu citer, et ne veux citer, qu'en anglais : "*Women for duty, boys for pleasure, melons for delight*", ici porte à faux »¹³. Gide pouvait écrire comme un bourgeois blasé, mais il essaie d'indigner les critiques en les anticipant. L'instabilité du ton parodié rappelle

¹¹ A. Gide, *Retour de l'U.R.S.S.*, [dans :] A. Gide, *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 772.

¹² M. Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, op. cit., t. 2, p. 418.

¹³ A. Gide, op. cit., p. 762.

l'instabilité produite par le proverbe persan cité en anglais, que Gide cultive comme une façon de dépasser les limites de la discrétion. Gide ne fuyait donc pas un geste *c a m p* occasionnel (Lucey) ; il y voyait un potentiel pour les politiques de la sexualité soviétiques. Le proverbe cité en anglais souligne que la question des compétences linguistiques manquantes le gêne. Gide dénonce la déformation du réel soviétique *via* l'homosexualité, en dénonçant une idéologie qui passe pour de la vérité. Or il n'y a pas de vérité en sexualité, il n'y a que des politiques de la sexualité. Celle de Gide se conjugue ici dans des formes utopiques inatteignables résumant un geste d'ouverture radicale. L'expérience et l'expression de la sexualité sont toujours en excès ; elles excèdent l'écriture classique de Gide. Ses efforts étranges pour contrôler l'expression de la sexualité, et tout ce qui, en sexualité, le dépasse, notamment la sexualité féminine, posent la question d'une dernière déformation du réel possible, la sienne. La sexualité, n'ayant pas de politique inhérente, est quand même nécessairement politique. Tout acte sexuel, toute représentation de la sexualité, toute hypothèse sur l'identité sexuelle détient un caractère politique spécifique, *c o n t e x t u e l* et *a u t r e* que celui du genre, de la classe ou de la race. La phrase des *Nouvelles nourritures* demeure une possibilité multiple – « Toi qui viendras... »

En essayant de présenter le réel dicté par son choix du destinataire et de réduire cet *Unheimliche*, Krleža dit une Russie multiple qu'il veut idéaliser mais qu'il déconstruit en la pliant à la fabulation, entre autres, proustienne. Gide, par contre, raconte une histoire presque baudelairienne – ivre d'une Idée, il se crée une Russie rêvée qui va se heurter au réel soviétique. La démystification flagrante du *Retour* et des *Retouches* ne devrait pas réduire l'épisode russe gidien à un simple décodage de la déformation individuelle du réel, ou à un acte « héroïque », « sincère », parrésiasite (Foucault).

Le caractère foncièrement irréel de l'épisode russe gidien, une gloire vécue quotidiennement et une monumentalisation inouïe, à la fois inaugure une conception du statut de l'écrivain dépassée, qui disparaît avec les idéaux sartriens (*Qu'est-ce que la littérature ?*), et oublie qu'il s'agit d'une histoire d'amour, rappelant les figures barthésiennes des *Fragments*, et d'une histoire écrite « après l'oubli » (Valéry), caractéristique pour les discours autobiographiques, téléologiques. Les deux Russies restent nécessairement individuelles et autres, hétérotopies foucauldienne, enfin, des figures de la « reine encamouflée » d'Hamlet (*the mobled queen*). Les situations culturelles, linguistiques, érotiques, toutes nécessairement politiques et idéologiques, disent le réel qui, construit et déconstruit, reste éminemment et à la fois irréprésentable et irréel.

The wanderings of Gide and Krleža:
 the Russias or the creeping of the referent
 (Le Retour de l'U.R.S.S.,
 Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. et Izlet u Rusiju »
 (Abstract)

The perspective of the distortion of reality in writing introduce the issue of a genre apparently “condemned” to the reproduction of reality “as it is”, to the blind enslavement to the referential illusion – literary travelogues. Both authors, one French, André Gide (1869-1951), and the other Croatian, Miroslav Krleža (1893-1981), wrote about their USSR, retelling the story of a Barthesian fascination that doesn't necessarily lead to disappointment. The infatuation creates a reality that isn't one, but that doesn't confine it to a mere exoticism. The differences between the two texts are both structural and ideological, cultural and historical. Hence both U.R.S.S. constructed by the text are necessarily individual and *other*, somewhere in between a utopian and a heterotopian (Foucault) discourse, both figures of the “mobled queen” of Hamlet. Reality, constructed and deconstructed, remains eminently unreal.

Keywords : The U.R.S.S., travel literature, reminiscence, homosexuality.

Assistante en littérature française moderne à l'Université de Zagreb, ancienne boursière du gouvernement français, membre du groupe de recherche « Genèse et autobiographie » de l'ITEM-CNRS, **Maja Vukusic Zorica** a soutenu sa thèse sur le journal d'André Gide à l'Université Paris Diderot, sous la direction de M. Eric Marty en 2011. Le livre *André Gide : Les gestes d'amour – l'amour des gestes* a été publié en 2013 (Paris, Éditions Orizons, coll. Universités, dirigée par M. Peter Schnyder, professeur à l'Université de Haute-Alsace), soutenu par le Conseil scientifique de Paris Diderot et la Fondation Catherine Gide. Elle a traduit treize livres en croate. Elle est la correspondante croate pour la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes.