

« Dissidence ou Hérésie : la littérature soviétique d'opposition »

Par Ann Komaromi (Université de Toronto)

Plusieurs systèmes de périodisation ont pu être proposés pour appréhender la littérature de l'ère soviétique. La production littéraire de la période de la guerre civile et de la NEP est connue pour sa diversité et son caractère expérimental, avant le verrouillage que le stalinisme triomphant impose à la littérature. Le relatif libéralisme du Dégel, après la mort de Staline, trouve une expression éclatante dans les œuvres littéraires. Quant à la période de la stagnation, elle creuse, de manière plus souterraine, ses propres courants d'opposition, qui ouvrent la voie aux spectaculaires révélations de la *Perestroïka*. Toute réflexion sur l'opposition dans la littérature russe de l'ère soviétique doit assurément prendre en compte le climat culturel et politique propre à chacune de ces différentes périodes. Cependant, je crois qu'une autre division, plus large, peut également être utile pour explorer l'expression de l'opposition dans la société soviétique : celle qui répartit les écrivains et des œuvres entre une littérature « dissidente », plus tardive, et une littérature « hérétique », plus ancienne. Une telle division peut nous aider à donner sens à la notion de supposée « opposition intérieure », et nous inciter aussi à nous interroger sur la manière dont cette opposition peut être exprimée à l'extérieur, tout en restant partie prenante d'une poétique créative d'opposition qui n'est pas l'équivalent d'une confrontation politique ou civique ouverte.

D'autres grands modèles de périodisation organisent la littérature russe de la période soviétique de part et d'autre de quelque Rubicon significatif. Marietta Chudakova a ainsi caractérisé deux cycles littéraires : le premier, qui se conclue avec les grands romans de Boulgakov (*Le Maître et Marguerite*) et de Pasternak (*Le Docteur Jivago*), rassemble des œuvres centrées sur un héros intellectuel créatif. Les romans de Grossman et de Soljenitsyne, par contraste, représentent un second cycle, dans lequel les héros sont populaires et collectifs¹. La distinction entre modernisme et postmodernisme est devenue populaire dans la critique pour évoquer la littérature de l'ère post-stalinienne : ainsi, pour Mark Lipovetsky, c'est

¹ Marietta Chudakova, « Pasternak i Bulgakov : rubezh dvukh literaturnykh tsiklov », *Literaturnoe obozrenie* (n°5, 1991 : 11-17).

l'année 1968 qui constitue le point de basculement entre ces deux « mégacultures ». Par la suite, les œuvres importantes qui apparaissent au début des années 1970 – y compris *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne, *Moscou-sur-Vodka* de Vénédict Erofeev (*Moskva-Petushki*)¹ et *La Maison Pouchkine* d'Andréï Bitov – illustrent la délégitimation des métarécits soviétiques². Or, avant les modèles proposés par Chudakova et Lipovetsky, le critique littéraire et écrivain Andréï Siniavski avançait déjà, au milieu des années 1980, sa propre division de la littérature russe entre hérésie et dissidence, dans son essai « La Dissidence [*dissidentsvo*] comme expérience personnelle »³. La caractérisation que Siniavski propose des écrits dissidents relève par certains aspects du postmoderne⁴. Siniavski écrit : « On peut dire, en guise de plaisanterie, que mes désaccords avec le gouvernement soviétique étaient essentiellement d'ordre esthétique ». Le rejet de la politique au profit du jeu artistique dans la littérature de la fin de la période soviétique et de l'ère post-soviétique, était communément considéré comme postmoderne, et nous pourrions comprendre sous cet angle l'affirmation de Siniavski déclarant que « dans le conflit interne entre la politique et l'art, [il avait] choisi l'art et rejeté la politique »⁵. Cependant, l'engagement dissident de Siniavski en faveur de la liberté restait, de son propre aveu, profondément moral autant qu'intellectuel, lié au « processus d'une pensée indépendante et non intimidée » et aussi à un « sentiment de responsabilité morale »⁶. Il n'est donc pas certain que la notion courante de postmoderne recouvre son cas. On pourrait certes considérer que la grille de lecture suggérée par Siniavski est reformulée par Chudakova, puisque les auteurs qu'ils évoquent tous deux se recourent largement : Siniavski avait identifié Pasternak comme l'un des « hérétiques » de la littérature russe. Pourtant, la distinction élaborée par Siniavski va au-delà du choix de héros romanesque discuté par Chudakova. Pour Siniavski, des écrivains comme Pasternak, Mandelstam ou Akhmatova, sont des hérétiques, « pour la bonne raison que leurs racines remontent à des traditions passées, prérévolutionnaires, de la culture russe »⁷. Le paradigme formulé en propre par Siniavski, « dissidence vs hérésie », présente à la fois l'avantage de mieux prendre en

¹ Vénédict Erofeev, *Moscou-sur-Vodka*, Albin Michel, 1990, trad. A. Sabatier et A. Pingaud (antérieurement publié chez le même éditeur sous le titre *Moscou-Pétouchki* en 1975).

² Voir Mark Lipovetsky, *Russian Postmodernist Fiction ; Dialogue with Chaos* (Eliot Borenstein, ed. Armonk, NY : M.E. Sharpe, 1999, 5-6).

³ La version russe, « Dissidentstvo kak lichnyi opyt » est parue dans *Sintaksis* (n°15, 1985 : 131-147) et auparavant dans *Russkaia mysl'* (25 février 1982 : 10).

⁴ Alexander Genis a utilisé le terme dans son article « Archaic Postmodernism. The Aesthetics of Andréï Sinyavsky » in Mikhail N. Epstein, Alexander A. Genis, Slobodanka M. Vladiv-Gover, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture* (trad. Slobodanka Vladiv-Gover, NY : Berghahn Books, 1999, 185-196).

⁵ *Dissent*, op. cit. 153-155.

⁶ *Ibid.*, 154.

⁷ *Ibid.* 154.

compte que ne le font les catégories du « postmoderne », les spécificités du milieu social et culturel dans lequel s'inscrit la littérature soviétique tardive, et celui d'être plus général que la focalisation étroite opérée par Chudakova sur les héros de roman comme principal critère de délimitation des cycles littéraires.

L'approche de Siniavski me semble constituer un paradigme particulièrement intéressant pour penser la question de l'opposition dans la littérature, parce qu'elle s'ancre en profondeur, non sans provocation, dans la langue. Le choix par Siniavski du terme de *dissidence* (*dissidentsvo*) était à coup sûr délibéré. Le terme de « dissidence » s'était coloré de connotations significativement négatives dans le discours soviétique sous Brejnev, où il était utilisé pour caractériser un phénomène jugé à la fois civiquement irresponsable et artificiellement gonflé par l'Occident. Alors qu'il s'exprimait en tant que chef du KGB à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Félix Dzerjinski, Andropov avait évoqué la « soi-disant dissidence » comme un produit de la propagande bourgeoise. Les dissidents qui transgressaient la loi étaient pareils à des voleurs, des corrompus, des spéculateurs, et autres criminels, disait-il. Pourtant, soutenait Andropov, il était faux de prétendre que l'URSS punissait ceux qui simplement pensaient différemment (*mysliat inache*) ou proposaient de saines critiques¹. De fait, la plupart des dissidents démocrates préféraient employer le terme plus neutre d'origine russe *inakomyслиe*, comme le rappelle le titre du livre fondateur de Ludmila Alekseeva *Histoire de la dissidence (Istoriia inakomyслиia)*². Le mot « dissidence » était utilisé dans les langues d'Europe de l'ouest et en russe depuis le XVIII^e siècle environ pour désigner, dans un pays donné, l'opposition à l'ordre religieux hégémonique. Mais dans la deuxième moitié du XX^e siècle, il acquiert une signification nouvelle, historiquement et culturellement spécifique : « dissidence » et « dissident » peuvent alors se référer spécifiquement à l'opposition au totalitarisme dans les pays socialistes d'Europe de l'Est, comme l'indiquent les nouvelles entrées lexicales du *Grand Robert* en 1992³, du *New Shorter Oxford English Dictionary* de 1993, et du *Grand Dictionnaire encyclopédique* (postsoviétique) de 1998⁴. L'usage délibéré, par Siniavski, d'un terme chargé – un terme qu'il

¹ « Doklad tovarishcha Iu. V. Andropova », *Izvestiia* (n° 213 [18668], 10 septembre 1977 : 2)

² Voir L. Alekseeva, *Istoriia inakomyслиia v SSSR* (NY : Khronika Press, 1984),)

³ Sous l'entrée « dissidence / dissident », sens 2, on trouve des exemples qui se rapportent aux dissidents soviétiques et tchèques (*Le Grand Robert de la langue française*, 2^e édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol.3 p. 581)

⁴ Voir la définition 2 de « dissidence » dans *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles* (ed. Lesley Brown, Oxford : Clarendon Press, 1993, 2 vols., vol. 1, 703 ; et la définition 2 de « dissidenty » dans le *Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar'* (ed. A.M. Prokhorov, M : Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia, 1998, 361), pour des définitions de l'opposition politique dans les régimes totalitaristes communistes d'Europe de l'Est.

n'utilisait pourtant pas, lui, dans une acception aussi spécifiquement politique – mettait en relief la nouveauté historique et culturelle du phénomène ainsi que son illégitimité revendiquée vis-à-vis des critères soviétiques officiels de correction politique (*samizdat* et *goulag* étaient parmi les autres termes totalement exclus du lexique soviétique officiel). Non sans provocation, Siniavski se réappropriait un terme marqué par l'usage politique bipolaire de la guerre froide, en l'étirant pour lui faire signifier ce qu'il voulait.

Pour Siniavski, la dissidence était le comportement subséquent à la rencontre d'une « pierre d'achoppement » (*stumbling block, kamen pretknoveniia*), quelque chose qui entraînait à penser et à juger de manière indépendante, sans considération pour les lignes directives officielles. Davantage, cette expérience singulière, de prise de conscience dissidente, était le fait de gens qui avaient été entièrement formés à l'intérieur du système soviétique. La plupart des dissidents avaient été, comme Siniavski lui-même, élevés dans la fidélité à l'égard de l'idéalisme révolutionnaire, une fidélité qu'ils ont perdue sans perdre leur attachement pour les grands principes moraux et idéalistes¹. Et ils ne pouvaient pas simplement redécouvrir d'autres principes dans une éducation pré- ou extra- soviétique, puisqu'ils ne la possédaient pas. D'une manière ou d'une autre, il leur fallait faire avec la culture qui était la leur. Quant aux termes « hérésie » et « hérétique », ils ont une histoire plus longue dans les langues européennes modernes : ils se réfèrent généralement à d'anciennes formes d'opposition – l'usage et les référents de ces termes sont plus anciens que ceux de « dissidence » et « dissident ». Peut-être que le lien entre « dissidence » et la racine latine *dis-sidere* (s'asseoir à part), connotait pour Siniavski un type d'opposition plus essentiellement tourné vers l'action, i-e manifesté extérieurement (dans le style d'écriture), par opposition à l'adhésion intérieure à une idée ou une école de pensée hérétique secrètement préservée.

Dans tous les cas, les écrivains russes associés à la notion d'hérésie dans ce paradigme représentaient une forme d'opposition sur la base d'une subjectivité à la fois intégrée et *autre* par rapport à l'idéologie soviétique. Chudakova décrit Pasternak et Boulgakov comme des écrivains dont les héros (qui constituent des *alter ego* des auteurs eux-mêmes) incarnent l'apogée de ce qu'on reconnaît comme la modernité littéraire : le Jivago de Pasternak ou le Maître de Boulgakov incarnent la réalisation d'un génie créatif libre et individualiste, qui, dans un esprit de dévouement et de sacrifice, s'identifie ultimement au Christ. Cet esprit est imaginé dans un contexte de consolidation d'une société totalitaire qui allait étouffer ce genre

¹ Siniavski, *Dissent*, op. cit. p.154

d'autorité. C'était l'apothéose du poète comme martyr de la modernité : impossible d'aller plus loin¹.

Siniavski disait que les dissidents tiraient leur inspiration de la littérature des maîtres modernistes², et c'était assurément vrai dans son propre cas : de fait, c'est la répression du modernisme dans la culture soviétique dans les dernières années du règne de Staline qui constitua la pierre d'achoppement du basculement dans la dissidence de Siniavski lui-même, comme il l'a raconté³. Cette expérience représenta pour Siniavski l'apogée du totalitarisme dans la culture soviétique (avant les événements politiques plus manifestes associés à l'irruption plus large et plus évidente de la dissidence) : elle constitua le point au-delà duquel il lui était impossible d'aller sans devenir un écrivain dissident.

Siniavski continua pendant un temps à travailler comme critique littéraire soviétique officiel, et il fut l'un des premiers à s'intéresser en profondeur à l'œuvre de Pasternak. La conception de la poésie qu'entretenait Siniavski depuis les débuts de sa carrière impliquait l'analyse de la langue et de la forme. Cela le conduisait à des disputes avec les critiques et commentateurs qui tendaient à suivre la mode politique dans leurs commentaires : quand Siniavski et son collègue Andréï Menshutin critiquèrent le nouvel éveil de la poésie romantique au début des années 60 comme plus fort sur le plan de l'enthousiasme que sur celui de la technique, ils suscitèrent la colère de leurs collègues. En réponse à une valise de répliques surchauffées, Siniavski et Menshutin insistèrent sur l'évaluation professionnelle de critères formels, en faisant valoir qu'il ne suffisait pas d'avoir coupé du bois dans sa vie pour être capable d'écrire de la bonne poésie sur le sujet⁴. Dans son travail sur l'introduction à la première grande

¹ Chudakova, *op. cit.* p. 15-16.

² Les historiens et les mémorialistes évoquent souvent l'ancrage des publications non officielles du *samizdat* dans la circulation informelle, dans les années 1940-1950, de la littérature moderniste difficile à trouver. Le dissident Vladimir Bukovskii mentionne, à propos de l'annonce du meeting pour la Glasnost' du 5 décembre 1965, un lien direct entre la circulation non officielle des œuvres littéraires et l'activité dissidente : « L'Appel [civique] fut diffusé par le biais de réseaux établis de *samizdat* par lesquels hier encore les vers de Mandelstam, de Pasternak, et les collections littéraires circulaient. Ces « chaînes de confiance » se révélèrent la plus extraordinaire réalisation des dix années précédentes [...] » (“Iz vospominanii Vladimira Bukovskogo,” *5 dekabria 1965 goda, v vospominaniakh uchastnikov sobytii, materialakh samizdata, publikatsiakh zarubezhnoi pressy i v dokumentakh partiinykh i komsomol'skikh organizatsii i v zapiskakh Komiteta gosudarstvennoi bezopasnosti v TsK KPSS*, ed. A. Daniel', Moscow: Memorial, Zven'ia, 2005, 22).

³ Siniavski, *Dissent, op. cit.* 154

⁴ L'article original sur la jeune poésie nouvelle était « Za poeticheskuiu aktivnost'. (Zametki o poezii molodykh) », par A. Men'shutina, A. Siniavskii (*Novyi mir*, 1961, n°1 : 224-41). Pour la réponse aux commentaires des critiques, voir « Davajte govorit' professional'no » (*Novyi mir*, 1961, n°8 : 248-52). Pour un aperçu des articles provocateurs donnés par Siniavski à *Novyi mir* dans les années 1960, voir Catharine Nepomnyashchy, « Andréï Siniavsky (Abram Tertz) (1925-1997) » in *Russian Prose Writers after World War II* (ed. Christine Rydel, Detroit, MI, 2005).

édition posthume de la poésie de Pasternak, Siniavski fit ainsi tout son possible pour éviter les clichés idéologiques et les discussions tendancieuses. Ce qui ne fut pas sans lui valoir un bon nombre de difficultés avec le comité éditorial¹.

La démarche de Siniavski avait incontestablement des aspects avant-gardistes, en partie dus, sans doute, à sa formation soviétique. On veut dire par là que ses analyses étaient plus centrées sur le matériau poétique que sur les récits de réalisation personnelle subjective. Néanmoins, Siniavski n'ignorait pas la subjectivité lyrique propre à la poésie de Pasternak. En fait, il travailla cette dimension (qu'il sentait clairement aussi centrale dans l'œuvre de Pasternak qu'elle apparaissait problématique pour la critique soviétique) avec une attention et une finesse toute particulière. Siniavski mit bien en valeur la manière dont la subjectivité de Pasternak s'exprimait, dans ses poèmes, de manière oblique, par la délégation de sa voix à la nature chargée de témoigner de la résonance de l'émotion du poète dans le monde². Siniavski analysait la subjectivité poétique de Pasternak dans les termes d'une voix qui était libre et puissante justement parce qu'elle se sublimait dans le monde environnant : pour Siniavski lecteur de Pasternak, manifestement, l'âme poétique était d'autant plus forte qu'elle se dissolvait dans ses moyens d'expressions.

Même à propos des poèmes politiques de Pasternak – que Siniavski n'a pas pu s'éviter d'avoir à commenter -, Siniavski trouva moyen de déplacer l'accent du « message » vers les moyens de son expression. Ainsi, voici comment Siniavski analysait le portrait de Lénine que Pasternak donne à la fin d'*Une Sublime maladie (Vysokaia bolezn')*: « Ces stances, qui restituent l'irrépressible énergie de la pensée de Lénine, se distinguent parmi les meilleures représentations du leader de la révolution dans la littérature soviétique. Le discours du poète, dense et lent au début, se met à frapper particulièrement fort vers la fin de l'œuvre. Le discours s'empreint de force, se tend de volonté, comme s'il arrivait tout droit depuis la tribune de Lénine jusque dans le vers. »³ Siniavski expliquait la force du portrait de Lénine par Pasternak en termes poétiques, comme le produit de l'organisation interne du poème - une manière subtilement subversive d'éviter toute discussion idéologique.

¹ Siniavski écrivit l'article d'introduction « La Poésie de Pasternak » (« *Poeziia Pasternaka* ») dans le volume Boris Pasternak, *Stikhotvoreniia i poemy* (ed. V.N. Orlov, Leningrad : Sovetskii pisatel', 1965). Voir « Perepiska Andreia Siniavskogo s redkollegiei serii 'Biblioteki poeta': Izmenenie sovetskogo literaturnogo polia », introduction et commentaires d'Ann Komaromi, *Novoe literaturnoe obozrenie* (2005, No. 71).

² Voir la comparaison entre le Je lyrique de Pasternak et celui des autres poètes dans *Poeziia Pasternaka* (op. cit. p. 18-19)

³ *Poeziia Pasternaka*, op. cit. p. 40.

L'article de Siniavski allait aussi loin qu'il le pouvait dans son effort pour minimiser les lectures sociologiques et politiques grossières et révéler la subjectivité forte et indépendante de Pasternak comme poète. Siniavski fit tout son possible pour mettre en évidence les idéaux moraux pré- ou non-révolutionnaires – les valeurs humanistes et spirituelles – qui ressortaient dans l'oeuvre de Pasternak, même si ces sujets provoquaient de graves controverses avec ses éditeurs. En dévoilant ainsi ces aspects de l'hérésie de Pasternak, Siniavski révélait aussi quelque chose de son propre avant-gardisme « dissident ». En même temps, l'argumentaire de Siniavski suggérait combien la sensibilité d'avant-garde avait évolué à la fin de l'époque soviétique.

L'attention renforcée au matériau poétique, aux mots et au langage, est commune à la première avant-garde et à l'écriture de Siniavski, aussi bien comme critique soviétique officiel, dissident stylistique, ou émigré provocateur. Pourtant, si, pour les premiers Futuristes russes le « mot lui-même » (*slovo kak takovoe*) possédait un pouvoir révolutionnaire propre, et *zaum* pouvait recouvrir une énergie primaire par-delà le monde social des conventions et institutions, pour Siniavski alors, après la perte de ses illusions révolutionnaires, l'étonnant était de voir combien le langage et le pouvoir des mots pouvaient être instrumentalisés par le régime d'Etat. Pour cette raison, Siniavski objectait vigoureusement à l'insistance de ses éditeurs qui le pressaient d'employer des expressions comme « idéalisme » et « néokantisme » pour décrire les positions de Pasternak, parce qu'il savait que de telles expressions étaient des clichés politiquement marqués, péjoratifs¹. Siniavski reconnaissait et essayait de transmettre la liberté et l'indépendance exprimée par Pasternak dans sa voix et ses mots, mais au temps où Siniavski écrivait, une telle liberté n'apparaissait qu'en relation au système qui l'autorisait, l'interdisait ou la marginalisait. Pour Siniavski, dissident de la dernière période soviétique, il n'existait pas d'au-delà premier ou pur d'où les mots ou ce qu'ils représentaient provenaient. Il n'y avait pas d'existence des mots en dehors du texte social.

Dans une diatribe chargée d'irritation, Siniavski martela l'idée que les mots, sous le régime soviétique, étaient partie prenante du pouvoir et que le pouvoir s'exerçait à travers eux :

¹ Son éditeur Orlov encourageait Siniavski à utiliser ces termes, qu'il considérait comme des étiquettes utiles et explicites (commentaires accompagnant une lettre de G.M. Tsurikova, 11 septembre 1963, in *Perepiska, op. cit.*)

« Nous ne pouvons pas comprendre pourquoi les maîtres, les chefs, répètent sans cesse des expressions que tout le monde, y compris les chefs eux-mêmes, en a marre d'entendre, comme « réalisme socialiste », « culte de la personnalité », « le groupe des anti-parti Malenkov, Molotov, Kaganovich et Shepilov, qui s'est attaché à eux ». Est-ce réellement impossible, demandons-nous naïvement, de déplacer au moins ce Shepilov – dont nous ne savons rien d'autre si ce n'est qu'il s'est « attaché » - juste un peu sur la droite ou sur la gauche, au moins, disons, de le mettre pleinement, ce vaurien, dans la liste des membres du groupe anti-parti, sans cette écoeurante épithète d' « attaché » qui ne veut rien dire ? Ainsi tout du moins nous aurions compris, éprouvé, aimé quelque chose : au moins les chefs se seraient octroyés une certaine liberté de vocabulaire ! Peut-être qu'avec ce Shepilov légèrement déplacé, une nouvelle ère aurait pu commencer, l'enthousiasme aurait pu naître !
Le Communisme !

Non, c'est impossible, et vous ne comprenez pas que si on déplace Shepilov juste un tout petit peu, tout s'effondrera. Parce que toute l'éducation idéologique et politique des chiens et des hommes est fondée sur un entraînement machinal. Impossible de dire « allonge-toi » au lieu de « couché ! » : une révolution se déclenchera dans la conscience et tout partira en vrille, alors mieux vaut laisser « Shepilov, qui s'est attaché à eux », rester « attaché », comme ça on a la paix. »¹

Siniavski exposait et dénonçait ici l'alliance maudite entre le pouvoir et les formes figées qu'il utilisait.

La force d'opposition de l'art de Pasternak dépendait dans une large mesure de sa (re)-découverte et de sa révélation d'un espace en dehors du régime soviétique – un espace de libre subjectivité désintéressée, de valeurs humanistes et spirituelles, d'où un régime plus juste pourrait tirer sa force morale. Lazar Fleishman, spécialiste de l'oeuvre de Pasternak et ancien élève de Siniavski, a creusé ainsi le sujet du retour au christianisme et de l'image de l'individu libre qui avait tellement préoccupé Pasternak depuis la deuxième moitié des années 40 et jusqu'au travers de la rédaction du *Docteur Jivago* : « Quand, à la fin des années trente, la notion de peuple commença à tirer la doctrine de la lutte des classes hors de la propagande officielle, la réaction initiale de Pasternak fut positive. [...] Mais la terreur instaurée par Ejev et le fait que l'Allemagne de Hitler, tout autant que l'Etat de Staline, était fondée sur le

¹ Tiré de la recension que fait Siniavski en 1975 du roman de Vladimov *Le fidèle Ruslan (Vernyi Ruslan)* : « Liudi i zveri » (retsenzii na knigu G. Vladimova 'Vernyi Ruslan. Istoriia karaul'noi sobaki') *Kontinent*, no. 5 (1975): 367-404, 375-76.

concept de peuple, incitèrent le poète à reconsidérer son jugement. Les deux tyrans, Staline et Hitler, avec un même cynisme, utilisaient le concept de peuple pour justifier leurs crimes les plus sanglants. Aussi le concept de peuple comme autorité morale ultime perdit bientôt, aux yeux de Pasternak, toute sa valeur, en même temps que quelque signification positive que ce soit. Le poète lui préférait désormais un autre concept, celui de l'individu et du « génie ». Le génie représentait pour lui la quintessence de la nature humaine, commune à tous les hommes. Le génie ne différait de l'homme du commun que par un aspect, sa liberté et son indépendance. »¹ Nous pourrions comprendre cela comme un retour, depuis l'idéologie soviétique, à des valeurs que Pasternak avait absorbées dans sa première éducation, des idéaux libéraux modernes enracinés dans le passé et dans la pensée occidentale, auxquels Pasternak avait encore accès².

Par contraste, le potentiel subversif des écrits de Siniavski avait quelque chose à voir avec la rupture du monologue des formes et de la subjectivité par lequel la langue était monopolisée par le régime, ou – pour le dire de manière plus générale – par les tendances autoritaires dans la société. La différence entre les alter egos littéraires respectifs de Pasternak et de Siniavski peut être ici significative. Le *Jivago* de Pasternak affichait des analogies biographiques prononcées avec son auteur³. On pourrait dire que, dans son héros romanesque Iouri Jivago, Pasternak poussait l'image du génie libre jusqu'à un idéal sublime. Jivago, c'était une image de Pasternak lui-même en poète de génie et saint kénotique. En revanche, l'alter ego de Siniavski, Abram Tertz, contribuait à une prolifération provocatrice de l'image du sujet écrivain qui minait son intégrité idéale. Si Siniavski se trouvait être, en tant qu'individu et en tant que lettré, un membre respectable et tranquille de la société, Abram Tertz constituait un « double littéraire sombre » et un fauteur de trouble, un « dissident impudent et incorrigible, qui provoquait l'indignation et l'aversion dans une société conservatrice et conformiste »⁴. Le portrait littéraire de Siniavski en Tertz était partie prenante d'un projet élaboré pour miner la relation directe de la littérature à la vie, et l'autorité de l'écrivain qui dépendait d'elle, dans la mesure où cette autorité pouvait être exploitée dans un but autoritaire. Considérons les

¹ Lazar Fleishman, *Boris Pasternak. The Poet and His Politics*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1990, 261.

² Ainsi, on a pu considérer que l'exposition de Pasternak aux idées « néokantiennes » pendant ses études en Allemagne aurait contribué à former ses dispositions non orthodoxes. En outre, Fleishman a repéré une influence majeure sur *Docteur Jivago* dans le groupe des « personnalistes » anglais, parmi lesquels l'admirateur de Pasternak Stefan Schimanski était actif dans les années 40 (Fleishman, *Boris Pasternak, op. cit.* p. 258-259)

³ Fleishman considère *Docteur Jivago* comme « profondément autobiographique » et souligne la manière dont la mort de Jivago est symboliquement entrelacée avec le thème de la mort de la littérature dans la Russie soviétique et avec la biographie littéraire de Pasternak lui-même » (*Boris Pasternak, op. cit.* p. 268)

⁴ Siniavski, *Dissent, op. cit.* p. 152-153.

nombreuses occurrences du thème de l'auteur et de l'écriture chez Siniavski. Catharine Nepomnyashchy a analysé son traitement subversif des modèles traditionnels de l'auteur et son exploration provocatrice de l'écriture ratée et de l'incapacité à écrire dans les histoires de Tertz¹. Les écrits de Siniavski/Tertz sur Gogol et surtout sur Pouchkine, ont enflammé les lecteurs russes de tous types par leur approche, vive et désinvolte, des grands maîtres canonisés de la littérature russe. L'outrage causé par les *Promenades avec Pouchkine (Progulki s Pushkinym)*² parmi les émigrés russes et les lecteurs post-soviétiques, démontre bien combien les valeurs et tabous que Siniavski transgressait étaient fondamentaux.³

Andréï Bitov est un autre écrivain « dissident » de la fin de la période soviétique dont l'œuvre illustre des stratégies stylistiques similaires. L'alter ego de Bitov, Liova, dans son roman *La Maison Pouchkine*, tranche sur ses prédécesseurs de l'époque moderniste, le si individualiste oncle Dickens ou l'imposant et génial érudit Modeste Platonovitch. Liova est un écrivain et un intellectuel raté, qui ressemble à un degré exaspérant à son double démoniaque Mitichatiev. Pourtant, au travers de son propre engagement capricieux dans la littérature, Liova témoigne d'une humanité que Bitov valide comme une qualité du sujet contemporain, impossible à fixer. Liova, comme d'autres membres de la dernière génération soviétique dont il est le représentant ambivalent, ne peut finalement pas se laisser circonscrire par le récit construit autour de lui. En laissant Leva quitter l'histoire sans la mener proprement à son terme, Bitov déchire les formes conventionnelles de l'autorité de l'auteur de roman, pour extirper les restes de l'autoritarisme stalinien.

Dans *la Maison Pouchkine*, Bitov ressuscite aussi une tradition « formaliste » d'avant-garde, même si cette tradition est réactualisée et perçue au travers du nouveau point de vue de la fin de l'époque soviétique⁴. Son attention pour la langue – voir les méditations sur le nom d'un héros soviétique « *Gastello* », sur les mots démodés « *éther* », « *flacon* » et sur le terme très spécifique aux années cinquante « *zazou* » au début du roman - montrent une sensibilité aux

¹ Nepomnyashchy a notamment étudié les récits "You and I" (*Ty i ia*) et "Graphomaniacs" (*Grafomany*). Catharine Theimer Nepomnyashchy, *Abram Tertz and the Poetics of Crime* (New Haven and London: Yale University Press, 1995, 107-108).

² A. Siniavski / Abram Tertz, *Promenades avec Pouchkine*, Seuil, 1976, trad. L. Martinez.

³ Nepomnyashchy a étudié la réception des publications de Siniavski et analysé ce qui était en jeu : voir son introduction à *Abram Tertz (op. cit.)*

⁴ W. Schmid a employé des termes formalistes comme « *device* » (*priem*), « *plot* » (*siuzhet*) et « *story* » (*fabula*), et « *estrangement* » (*ostranenie*) pour illustrer l'approche hautement littéraire de Bitov, et pour souligner l'usage unique et contemporain que Bitov faisait de semblables techniques. Voir V. Schmid, « Andreï Bitov – Master 'ostrovdeniia' in Andreï Bitov, *Imperiia v chetyrekh izmereniakh*, vol. 1 (Moscou, TKO AST, 1996, 373-382, 380)

aléas de la vie sociale des mots et de leurs significations, similaire à celle qu'on a vu caractériser les préoccupations linguistiques néo-avant-gardistes de Siniavski. Quand il écrit sur son collègue écrivain Iouz Aleshkovski, Bitov reconnaît la poésie inattendue du mélange, chez Aleshkovski, de clichés soviétiques et de jurons dans des œuvres comme *Nikolai Nikolaevich* et *Kangourou*¹. La signification exacte de termes comme « *Lumumba* » et « *Pasha Angelina* » devra être expliquée aux générations futures de lecteurs d'Aleshkovski, écrit Bitov. Ceci dit, le double caractère de plénitude idéologique et de vide sémantique de tels signifiants intrinsèquement soviétiques les a ironiquement transformés (comme le juron) en matériaux poétiques parfaitement purs².

Dans le roman de Bitov *La Maison Pouchkine*, le grand père Modeste Platonovitch fait remarquer à Liova que, qu'on s'imagine pour ou contre l'ordre soviétique, on fonctionne toujours en relation à lui : « De quelle liberté parlez-vous ? [...] Vous voulez dire quelque chose qui vienne de vous, mais vous ne pouvez parler que pour ce pouvoir. »³ Modeste Platonovitch accuse la notion soviétique de progrès d'avoir créé, envers la culture et les valeurs spirituelles, une attitude de consommateur qui a contaminé la vision qu'a la génération de Liova de la littérature interdite et de toute chose : « Aujourd'hui, vous étudiez Tsvétaïeva et Pouchkine, ensuite vous passerez à Lermontov et je ne sais qui [...] Vous boufferez chaque concept à son tour, dès qu'il soit permis [...] jusqu'à la nausée, jusqu'à l'oubli ferme et définitif. »⁴. Les perspectives semblent sombres pour Liova et ses contemporains (soit la génération de Bitov lui-même), même si la fin du roman esquisse un espoir en demi-teinte. A travers le regard d'un Modeste Platonovitch encore clairvoyant, contemplant la ruine imminente de sa propre carrière et de la culture russe en 1921, apparaît une image de la liberté. Cette image ne désigne pas seulement la liberté intérieure de Modeste Platonovich : elle pourrait être prise comme l'emblème de la perspective octroyée à la génération ultérieure : « derrière, c'est l'abîme ; devant, le néant ; à droite et à gauche, on vous emmène par le coude... mais au-dessus il y a le ciel, la liberté ! [...] dans d'autres conditions, je n'aurais peut-être pas levé la tête et je n'aurais pas su que j'étais *libre*. »⁵ Si la perception telle que Modeste Platonovitch l'articule est intérieure et fonction de sa propre

¹ Iouz Alechkovski, *Le Kangourou*, Stock, 1982, trad. A. Coldefy-Faucard.

² Voir Andreï Bitov, « Pamiatnik literatury kak zhanr » in *Piatoe izmerenie na granites vremeni i prostranstva*, Moscou : Izdatel'stvo Nezavisimaia gazeta, 2002, 224-264, 247.

³ Andreï Bitov, *La Maison Pouchkine : roman de l'humiliation infinie*, trad. du russe par Philippe Mennecier, Albin Michel, 1989, 87.

⁴ Bitov, *op. cit.* p.86

⁵ Bitov, *op. cit.* p. 428.

subjectivité autonome, elle est aussi entretenue par les difficiles circonstances extérieures et ne peut être séparée d'elles. Immobile sur le quai devant l'Académie des Arts, parmi les sphinx et autres monuments d'une ville qui a perdu sa fonction culturelle, Modeste Platonovich contemplant la liberté du ciel pourrait ressembler au spectateur d'un tableau d'Eric Bulatov : dans *Gloire au PCUS (Slava KPSS, 1975)*, Bulatov nous confronte à la menaçante barrière de lettres rouges qui domine le premier plan de la toile, et nous presse de dépasser cette construction sociale en direction de la pureté du ciel bleu derrière.

La différence entre une littérature soviétique hérétique et une littérature soviétique dissidente pourrait alors être comprise de cette manière: l'hérésie est exprimée au travers d'un auteur qui se tient en dehors et au-dessus d'une réalité sociale corrompue. En bons termes modernistes, c'est une hiérarchie binaire d'idées et d'idéaux par opposition à la réalisation matérielle ou sociale. La dissidence, en revanche, peut être aperçue dans les écrits qui illustrent une quête d'espace libre et de subjectivité autonome de l'intérieur même de la réalité et des formes sociales qui frustrant – et rendent d'autant plus pressante- cette même aspiration. Bien que le sujet de cette écriture dissidente soit significativement plus ambigu, il est chargé d'émotion et incarné d'une manière exagérée qui, comme chez Venichka Erofeev à la fin de *Moscou-sur-Vodka*, en appelle à la co-paternité littéraire du public.

L'intérêt de la distinction entre une écriture hérétique et une écriture dissidente, parmi les oeuvres de la littérature russe soviétique, n'est pas d'ériger une nouvelle ligne de démarcation sommaire entre ce qui serait davantage oppositionnel et ce qui serait davantage progressiste. Au contraire, les attendus pourraient se compléter mutuellement et démultiplier de manière féconde aussi bien les cibles que les méthodes de notre analyse. Il se pourrait que des stratégies d'analyse différentes se révèlent plus productives pour les œuvres hérétiques que pour les œuvres dissidentes : les idées philosophiques et les concepts idéologiques semblent généralement jouer un rôle plus important dans la littérature hérétique, tandis que le problème de la langue devient clairement crucial, à nouveaux frais, dans les écrits de la fin de la période soviétique, chez Soljenitsyne ou chez Aleshkovski. Cependant, cette juxtaposition de phases successives de l'écriture d'opposition peut aussi éveiller un certain nombre de perspectives susceptibles de concerner des œuvres des deux groupes. Si l'« œuvre » littéraire peut être comprise, dans le sens dissident, comme aussi multiple et variée dans sa vie sociale que d'autres entités linguistiques, alors nous avons, parallèlement à l'analyse de la poétique et des idées internes et autonomes d'une œuvre donnée, la possibilité aussi d'apprécier la variabilité

externe des existences sociales de cette même œuvre. Ainsi, *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov peut être analysé pour son exposition de concepts philosophiques et de procédés satiriques, mais aussi considéré comme une œuvre qui a explosé sur la scène culturelle de la dernière période soviétique en 1966-67 quand elle a été publiée pour la première fois dans la revue *Moskva*, et qui a produit sens et effets en tant que telle. La parution du texte en revue a circulé aussi en version *samizdat* avec les fragments censurés intercalés entre ses pages. Si sa publication soviétique n'était pas *stricto sensu* anti-officielle ou oppositionnelle, le roman est devenu une œuvre-culte chargée d'un large potentiel de lectures et reproductions oppositionnelles. Assurément, toute une génération de jeunes, à la fin de la période soviétique, trouva dans l'œuvre de Boulgakov des notions alternatives de bien et de mal, et souvent une première initiation à la Bible chrétienne. En même temps, le roman était si célèbre que certaines de ses phrases circulaient sous forme de citations courantes, disponibles pour un usage ironique ou décalé, formant une partie essentielle des lexèmes d'une génération¹. Les manifestations extérieures de l'opposition dans les partis pris de lecture pouvaient être reliées à la structure interne du roman à propos d'exemples concrets : la mise en scène du *Maître et Marguerite* au théâtre de la Taganka de Moscou entrelaça ainsi la biographie (pour ne pas dire le culte) de son auteur avec les thèmes intradiégétiques du destin d'un écrivain et d'une œuvre. La persistance de l'image de l'auteur martyr, et l'existence vivante et incontrôlable de ses mots – tout cela façonne un objet à multiples facettes propre à approfondir et stimuler notre appréhension de la littérature russe soviétique et de ses pratiques d'opposition.

¹ Iurii Levin, analysant la technique de citation mise en œuvre dans *Moscou-sur-Vodka* de Erofeev, a décrit le type de jeu de langage que les étudiants de sa génération, et des générations suivantes, pratiquaient couramment, empruntant expressions connues de la littérature canonique, phraséologie de la radio et de la presse, passages tirés d'Ilf et Petrov – et plus tard, de Boulgakov. Voir Iu. Levin, « Semiosfera Venichki Erofeeva », in A. Mal'ts, ed., *Sbornik statei k 70 – letiiu professora Iu. M. Lotmana* (Tartu : Tartuskii universitet, 1992, 486-500, 498-499).