

Introduction

Anastasia KOZYREVA

Denis LAKINE

Paul WOLKENSTEIN

Les Doctoriales de l'Europe médiane, de l'espace russe et (post)soviétique, organisées par le Centre de recherche Europes-Eurasie (CREE) en juin 2021, ont réuni des doctorants et jeunes chercheurs autour du thème des archives, considérées à la fois comme outil et objet de recherche. Cette thématique, qui recouvre plusieurs disciplines et concerne plusieurs étapes de l'élaboration d'une thèse, a permis d'enclencher une réflexion fructueuse des participants sur leurs propres pratiques de recherche.

Pierre Nora affirmait en 1984 que « l'obsession des archives et du patrimoine caractéristique de notre époque correspond à la fin des milieux traditionnels de mémoire¹ ». Pour Marie-Pascale Huglo, « les archives tiendraient lieu de mémoire, elles seraient même l'un des lieux où l'opposition entre la mémoire collective spontanée et la mémoire dans l'Histoire – distanciée, enregistrée – se marque de la façon la plus tranchée² ». Dans les aires est-européennes et ex-soviétiques, l'ouverture des archives à la suite de la chute des régimes communistes a contribué à un renouvellement significatif de l'historiographie, notamment des périodes récentes. Ce renouvellement a impacté les mémoires du passé proche tout en les documentant. L'enquête sur le passé nourrit en effet la quête d'origine, d'identité et d'avenir, tout en générant des fantasmes individuels ou collectifs

1. NORA, 1984.

2. HUGLO, 2007.

autour des notions de secret et de dévoilement. Cette ouverture des archives ne doit pourtant pas être considérée comme acquise : trente ans après son début, elle semble connaître un temps d'arrêt, face à la diversité, la démocratisation ou le retour autoritaire. Par ailleurs, l'accumulation et l'occultation du matériau archivistique ont parfois été interprétées comme le signe d'une perte de la mémoire collective à l'ère post-totalitaire et post-industrielle. Au moment où la démocratie libérale a perdu son statut d'horizon partagé, l'autorité historique et mémorielle de l'archive est mise à mal, d'autant plus que l'on constate une explosion des formes de mémoire et de transmission du passé.

La construction des archives, leurs usages et leur spoliation sont au cœur des interrogations de ces Doctoriales. De nombreux acteurs – archivistes, chercheurs, artistes, gouvernements, institutions publiques et privées, médias – sont impliqués dans ces processus de manière constante ou occasionnelle. Aussi peut-on se demander dans quelle mesure et selon quelles modalités ils participent à la sélection, à la conservation, au traitement, ainsi qu'aux manipulations, détournements ou falsifications des archives, que ce soit pour des raisons historiques, politiques ou esthétiques. Cependant, la falsification ou la création de toutes pièces de matériaux documentaires ne pose pas qu'un problème éthique lié à la valeur d'authenticité. Au service de la fiction, l'archive peut acquérir une valeur poétique qui la place dans un au-delà de la morale. Dans la démarche scientifique ou historique, les archives centre-est-européennes, russes et postsoviétiques nécessitent d'être questionnées du point de vue de leur constitution et de leur utilisation, souvent incohérentes. Enfin, l'objectif de ces Doctoriales était d'interroger les temporalités et les spatialités des productions, usages et traces des archives dont la nature change en permanence avec l'arrivée d'Internet et des outils numériques.

La première partie de ces actes, « Archives et mémoires », interroge les articulations entre les différents types de mémoire (individuelle, collective, identitaire) et les archives. Destinées à documenter le passé, les archives se conjuguent aussi au présent à travers le développement de l'histoire orale ou des recherches en linguistique, en sociologie et en anthropologie sur les pratiques de communication contemporaine. La mémoire vive, actuelle, est devenue une nouvelle forme d'archive qui vient compléter les archives écrites, fixées et conservées par des dispositifs qui les enclosent, et se veut porteuse d'une forme de « présence » du passé. Prenant la forme d'un jeu mémoriel, l'archive peut devenir un portail pour voyager dans le passé, dans un pays qui n'existe plus. Dans une perspective anthropologique, Bénédicte Stoufflet (université libre de Bruxelles) interroge les réseaux sociaux, tels que VKontakte et Odnoklassniki, en tant qu'archives de la vie quotidienne en URSS, publiées en ligne dans des communautés virtuelles. Le pro-

cessus d'archivage numérique reconstruit de manière ludique le passé soviétique et crée un sentiment nostalgique d'appartenance à une communauté.

Si l'archive apparaît davantage comme affaire de temps et de temporalités dans l'étude de Bénédicte Stoufflet, l'article d'Ecaterina Ojoga (EHESS) sur les archives des réseaux communistes bessarabiens illustre la façon dont les archives peuvent participer à une construction sociale et politique. Outils de contrôle d'information à long terme, elles font l'objet de sélection et d'oubli et permettent de manipuler la mémoire collective sur un événement ou même une période historique. Ecaterina Ojoga montre que malgré un accès simplifié à ces fonds après la chute de l'URSS, ceux-ci portent toujours la marque de l'idéologie imposée à l'époque soviétique. En témoignent la méthode de leur constitution ou le choix du russe pour traiter les sujets portant sur la Moldavie.

La chute de l'URSS a permis d'avoir accès non seulement aux documents officiels, mais aussi aux archives des cinéastes et caricaturistes des années 1920-1930, qui ont fait l'objet de l'étude de Kateryna Lobodenko (université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle). Perçu comme une archive, l'héritage artistique visuel de l'émigration russe soulève les questions de la mémoire comme élément crucial de la (re)construction identitaire. Les films et les caricatures produits en émigration se positionnent à la fois entre la mémoire « spontanée » des événements vécus et la mémoire « enregistreuse », car ces productions forment un héritage culturel de la communauté russe en exil.

La deuxième partie du numéro, « Archives et construction textuelle ou visuelle », se penche sur la question de l'archive en tant qu'instrument poétique et esthétique, qui se manifeste à la fois comme source d'inspiration, objet de spoliation ou encore témoin de création dans des œuvres textuelles et visuelles. Le statut d'archive n'est pas sans ambiguïté, car le geste de désigner telle ou telle production comme « archive » et la situer chronologiquement comme antérieure à une œuvre littéraire peut relever d'une démarche esthétique. Dans son article, Simon Albertino (université Grenoble Alpes) reconsidère le lien généalogique entre conte populaire et conte littéraire, en remettant en question la notion d'authenticité et le statut d'archive associé aux contes dits « populaires ». Ce statut sert de mise en scène autour de la production de contes littéraires, laquelle permet aux auteurs de s'inscrire dans une forme de tradition culturelle. Ainsi, dans les domaines de la littérature et des arts, l'archive oppose un démenti à Claude Lanzman qui disait qu'elle « est une image sans imagination³ ».

3. *Le Monde*, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité ».

En conséquence, il est légitime de poser la question du statut de l'archive quand elle quitte son espace institutionnel pour devenir matériau littéraire et artistique. Amine Afellous (université Paris Nanterre) s'interroge notamment sur les archives comme sources de création dans le domaine du cinéma. En prenant l'exemple des films *Révolte russe* (2000) d'Alexandre Prochkine et *La Fille du capitaine* (2005) d'Ekaterina Mikhaïlova, l'auteur étudie la façon dont se conjuguent l'adaptation du récit *La Fille du capitaine* d'Alexandre Pouchkine et des archives historiques sur Émelian Pougatchov. En analysant de nombreux épisodes de ces adaptations cinématographiques, Amine Afellous montre que l'utilisation des archives permet aux réalisateurs de remettre en question l'interprétation de la figure de Pougatchov à l'époque soviétique et de revisiter la réception de la révolution d'Octobre de 1917.

L'utilisation des archives pour interpréter les œuvres des écrivains peut également être envisagée du côté de la production littéraire, comme le font Anastasia Kozyreva et Tomasz Krupa. En analysant le manuscrit dessiné du roman *Vadim* de Mikhaïl Lermontov, Anastasia Kozyreva (Inalco) propose de le considérer non pas comme illustration du roman, mais comme celle du processus créatif de Lermontov en tant que tel. Les archives se présentent alors comme des témoins de la création littéraire et peuvent devenir une source de renouvellement des études sur les auteurs russes du XIX^e siècle. Dans la même perspective, Tomasz Krupa (Inalco et université Jagellonne de Cracovie) soutient l'idée que les manuscrits et les tapuscrits en tant qu'« avant-texte » de l'œuvre littéraire permettent non seulement de revenir sur le processus créatif d'un texte concret, mais aussi d'analyser la manière dont se forme la poétique d'un auteur ou d'une autrice. Dans une approche « rétrograde », Tomasz Krupa analyse les archives inédites de l'écrivaine roumaine Sorana Gurian dans des rapports de genèse avec ses autres textes.

Enfin, les archives peuvent devenir elles-mêmes des lieux de création. La production et la circulation massives des archives nous invitent à élargir les types des documents pouvant être catégorisés comme telles. Viktoriia Rybina (université Grenoble Alpes) montre ainsi que les jeux vidéo d'inspiration historique font à la fois l'objet d'un archivage numérique, tout en intégrant eux-mêmes des documents et reproductions visuelles, des artefacts. Son article interroge la façon dont les récits historiques se conjuguent avec le caractère ludique des jeux vidéo, lesquels invitent les joueurs à construire leur propre version d'événements historiques tels que la Seconde Guerre mondiale.

La dernière section, « Usages des archives », se concentre davantage sur l'usage des archives par les chercheurs. Celles-ci, que ce soit en architecture, en études littéraires ou en musicologie, ont un pouvoir interprétatif et proposent, par leur

existence même, de nouvelles perspectives de recherche. Ainsi, Paul Wolkenstein (Inalco) décrit les différentes archives qui concernent des projets architecturaux de l'époque dite « brejnévienne » dans les républiques méridionales de l'URSS (Arménie, Azerbaïdjan, Géorgie, Kazakhstan, Kirghizstan, Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkménistan) et les façons de les interpréter. Ces archives d'architecture permettent à la fois de retracer les parcours des différents protagonistes impliqués dans l'anamnèse d'un édifice, ainsi que le contexte de leur conception et de leur construction. De son côté, Denis Lakine (Inalco) propose d'associer l'enregistrement d'un texte lu par son auteur devant un public à l'étude d'un texte littéraire. L'enregistrement de la lecture de *Moscou-sur-vodka* par Venedikt Erofeev, qu'il prend en exemple, devient un rappel de la vocalité textuelle qui tend à se perdre au fil des lectures silencieuses. L'ouvrage se termine par l'étude de Thomas Thisselin (Institut de recherche en musicologie), qui propose une nouvelle façon d'aborder la censure et la musique en URSS : en utilisant les archives de la réception de la musique soviétique en France, il décrit l'évolution de la pression exercée sur les compositeurs soviétiques et les opinions quant aux œuvres produites.

Ayant pour objectif de mettre en valeur les travaux de jeunes chercheurs francophones qui contribuent à découvrir des archives inédites, mais aussi à renouveler le regard porté sur des documents déjà étudiés, cette publication entend également contribuer aux études interdisciplinaires des archives et de leurs usages dans les espaces d'Europe centrale et orientale et de l'ex-URSS. Les modes de définition, constitution, classification et de traitement des archives reflètent les transformations des sociétés dans les aires géographiques et culturelles concernées. C'est parce qu'ils ont subi des changements de frontières et de régimes au cours des dernières décennies que ces espaces fragmentés et recomposés représentent un terrain fertile pour une réflexion autour des procédés d'archivage et des enjeux de conservation des traces du passé.

Bibliographie

- CŒURÉ Sophie & DUCLERT Vincent, 2001, *Les archives*, Paris, La Découverte, 126 p.
- HUGLO Marie-Pascale, 2007, « Présentation : poétiques de l'archive » in *Protée*, vol. 35, n° 3, p. 5-10, DOI : 10.7202/017474ar.
- Le Monde*, 18 janvier 2001, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité », Michel GUÉRIN, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/18/claude-lanzmann-ecrivain-et-cineaste-la-question-n-est-pas-celle-du-document-mais-celle-de-la-verite_138553_1819218.html (consulté le 04/01/2023).

SLOVO – N°53

14 Archives et traces : enjeux, usages et poétiques
Actes des DEMEPS 2021

NORA Pierre (dir.), 1984, *Les Lieux de la mémoire*, Gallimard, Paris, 720 p.

RICŒUR Paul, 1984, *Temps et récit*, tome 1, L'intrigue et le récit historique,
Éditions du Seuil, Paris, 404 p.

« Qui s'en souvient ? »

Poétique de l'archive et pratiques nostalgiques sur les communautés en ligne d'ex-citoyens soviétiques

Bénédicte STOUFFLET

Laboratoire d'anthropologie des mondes contemporains,
université libre de Bruxelles

« Est-ce que vous regrettez l'URSS (Union des républiques socialistes soviétiques) ? – Oui, bien sûr. – Pourquoi ? – Parce qu'en URSS mon père était vivant ». Cet *anekdot* qu'on entend parfois dans la bouche de citoyens d'anciennes républiques soviétiques résume à elle seule le sentiment de nombreuses personnes qui sont nées et ont grandi en Union soviétique et qui ont changé de pays, brutalement, en 1991.

Sur les réseaux sociaux russes VKontakte et Odnoklassniki, on trouve une multitude de communautés dédiées à la mémoire du temps vécu en Union soviétique, explicitement destinées aux internautes « nés en URSS », dans ce « pays qui n'existe plus sur la carte, mais qui demeure dans [leurs] mémoires¹ ». Ces groupes proposent aux internautes de s'immerger à nouveau dans l'atmosphère soviétique, de redécouvrir le monde d'hier, que « seuls ceux qui y ont vécu peuvent comprendre ». Il s'agit de se rappeler « comment c'était de vivre en URSS », pour soi avant tout et pour les autres aussi, dans le but de préserver la mémoire vive d'une période devenue historique : comme une langue natale dont on objectiverait la grammaire pour la rendre communicable. Concrètement, on y trouve des publications d'archives photographiques qui incarnent la vie quotidienne en URSS. Ce

1. Toutes les citations sans référence sont des extraits de textes issus des groupes étudiés.

sont essentiellement des archives des années 1960, 1970 et 1980, décennies qui coïncident avec les années d'enfance et de jeunesse des internautes.

Chacune à leur manière, ces images constituent des fragments représentatifs de l'univers quotidien en URSS. On trouve des photographies d'objets et de produits communs dans les foyers soviétiques : des produits laitiers, des jeux pour enfants, de la vaisselle, des appareils électroménagers, des badges de pionniers à l'effigie de Vladimir Lénine et de multiples autres ingrédients de la culture matérielle. On trouve également des photographies qui incarnent des situations emblématiques : parmi d'autres, des événements ritualisés comme la fête des enseignants à l'école, les défilés ou cérémonies d'entrée des jeunes communistes, des scènes d'enfants qui jouent dans les cours d'immeuble, etc. Les photographies sont la plupart du temps exposées sans qu'aucune indication ne précise de date, d'origine ou encore d'auteur. Extraits d'albums de famille, iconographie politique, archives publiques : *a priori*, rien ne permet de les référencer. Ces archives ne sont pas ici des traces documentaires, mais remplissent essentiellement une fonction pathétique², puisqu'elles sont présentées en vue de provoquer chez le spectateur un sentiment de nostalgie.

Sur les communautés « Nés en URSS³ », on distingue deux espaces : d'abord, la page principale où se suivent l'une après l'autre des photographies d'archives, souvent accompagnées d'une question au visiteur telle que « qui s'en souvient ? » ; ensuite, les albums photos, une rubrique particulière où les photographies d'archives sont cette fois réunies sous des catégories thématiques. Les traces du passé sont agencées en vue de satisfaire les deux désirs recherchés par ces groupes. Le premier d'entre eux est le désir d'immersion dans le passé, rendu possible par une activité ludique de remémoration : le visiteur tombe sur des objets et se laisse surprendre par « ces choses étonnantes oubliées », invité à les reconnaître par les interpellations « qui s'en souvient ? ». Les archives sont ainsi exposées au regard du visiteur, comme autant d'allusions susceptibles d'éveiller chez lui le souvenir et d'enclencher une recherche, un travail de reconstruction du passé, exercé collectivement entre membres du groupe. Le deuxième désir est celui de la conservation des traces du passé, afin que celles-ci soient préservées de l'oubli. Cette intention

2. SONTAG, 1979, p. 26.

3. Six groupes ont fait l'objet de notre étude, dont trois sur le réseau VKontakte et trois sur le réseau Odnoklassniki : « Notre patrie est l'URSS » (36 000 membres), « URSS : comme c'était bien de vivre mal » (26 000 membres), « Nés en URSS » (10 000 membres), « Né en URSS » (197 000 membres), « Je suis né en URSS » (28 000 membres) et « Retour en URSS » (129 000 membres). L'étude a été réalisée entre septembre 2017 et juin 2019.

va de pair avec le désir de synthétiser la culture soviétique : sur les communautés, les archives s'accumulent, dans le but d'incarner le pays natal. Les archives servent donc à rendre présent l'absent, dans une activité destinée à la fois à éveiller le souvenir et à fixer les traces du passé. Il y a bien une poétique de l'archive, au sens de Paul Ricœur qui lit Aristote⁴, c'est-à-dire une mise en intrigue, qui transforme l'expérience temporelle passée en présence matérielle et dans laquelle l'archive joue le rôle à la fois de déclencheur et de métonymie.

Cet article propose de porter un regard anthropologique sur la notion d'archive. Il s'intéresse d'abord à la manière dont les individus font usage des archives pour stimuler leurs souvenirs et se sentir appartenir à une communauté. Il s'intéresse ensuite aux processus d'archivage, dans la mesure où ces groupes veillent également à enregistrer les empreintes du passé *via* la conservation et la thématisation des éléments de la culture matérielle soviétique. Enfin, ces pratiques d'usage d'archives et d'archivage du passé laissent des traces dans l'espace numérique, susceptibles à leur tour de devenir des archives.

Retrouver le pays natal disparu

Les usagers sont nés dans un pays qui n'existe plus. L'implosion de l'URSS à la fin de l'année 1991 a représenté, pour ces sujets nés avec la citoyenneté soviétique, un tournant majeur, puisque sans pour autant s'être déplacés, ils ont changé de pays⁵. L'URSS, berceau des identités premières, est la *rodina*, comme le revendique l'un des groupes dès son intitulé : « Notre *rodina* est l'URSS ». *Rodina*⁶, la patrie, mais aussi et surtout le pays où l'on se sent chez soi, le lieu où l'on rentre,

4. RICŒUR, 1984, p. 66-104.

5. Les passeports soviétiques, frappés de caducité et conservés à l'état d'archives personnelles, sont d'ailleurs souvent exposés par les internautes. Sont également signes d'une appartenance déchue les autres documents administratifs, attestations, laissez-passer, ainsi que les insignes et décorations attribués au cours de leur parcours de Soviétique ; autant de signatures d'État qui incarnaient la rencontre avec cette Union, morcelée en quinze États souverains.

6. Le terme russe de *rodina* désigne la terre d'où l'on vient, le lieu de l'ancrage maternel. Son usage contraste avec celui d'un autre terme, *otchestvo*, qui sert à nommer plus solennellement la patrie au-delà des entités ethnonationales qui la composent (BRUBAKER, 2005 ; MÜLLER, 2007, p. 207). L'utilisation du terme *rodina* pour qualifier l'URSS dénote par conséquent l'idée d'une identification subjective au pays, en associant l'Empire des nations au registre affectif de la terre natale.

comme Ulysse, « qui voudrait voir monter les fumées de sa terre⁷ », doit rentrer à Ithaque. La nostalgie de l'URSS a un sens à la fois temporel et spatial, puisqu'elle porte sur un temps, révolu et irréversible, et un pays disparu. L'impossibilité de retour est donc double. La nostalgie, « conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent⁸ », est pour Vladimir Jankélévitch, « ce pouvoir de s'absenter sur place, les pieds ici, les yeux ailleurs, présent corporellement, mais à des milliers de kilomètres d'ici par l'imagination⁹ ».

Le sentiment de nostalgie déployé par les internautes ne se rapporte pas tant à l'effondrement de ce vaste projet soviétique, qu'à la disparition d'un univers familier, d'un chez-soi, perdu de manière irréversible. Ce sont plutôt les fragments de la vie de tous les jours qui attisent le mal du pays, ce que Svetlana Boym nomme la « nostalgie réflexive » : un plaisir pris à la contemplation rétrospective, sans qu'il ne s'accompagne nécessairement d'une volonté de restaurer le passé¹⁰. Sur les groupes étudiés, le public appartient majoritairement à la « *last soviet generation* » décrite par Alexei Yurchak. Nés dans la deuxième moitié de l'ère soviétique (de la deuxième moitié des années 1950 jusqu'à 1991), les internautes ont vécu leur enfance et leurs années de jeunesse dans la période poststalinienne. Ayant grandi dans une certaine évidence culturelle, celle de la culture soviétique, ils entretiennent un rapport affectif à cette période, attachés moins à la doctrine communiste qu'à ses conséquences pratiques¹¹. Complices d'un même monde, ils « se comprennent », eux qui sont seuls capables d'associer le goût des glaces soviétiques au « goût de l'enfance ».

Pourtant, malgré les traces indéniablement laissées en héritage de ce passé proche, l'URSS, « c'était avant ». La culture soviétique est cet arrière-plan culturel, que l'on connaît intuitivement et que l'on pense pouvoir reconnaître toujours. Mais l'éloignement dans le temps du vécu soviétique produit également un sentiment d'étrangeté. Ce n'est pas seulement que la vivacité des souvenirs risque de s'estomper, comme c'est le cas pour toute expérience vécue ; c'est surtout que ce qui était évident dans la société soviétique ne l'est plus à présent, par faute d'immersion. Tout déplacement, qu'il soit spatial ou temporel, implique une part de défamiliarisation et fait naître un sentiment d'étrangeté pour ce qui était si familier auparavant. Ce sentiment d'étrangeté, d'inquiétante familiarité pour

7. CASSIN, 2013, p. 29.

8. JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 346.

9. *Ibid.*

10. BOYM, 2001, p. 49.

11. YURCHAK, 2003, p. 481.

Freud (*unheimlich*), peut provenir des difficultés à reconnaître ce qui est depuis longtemps connu, précisément pour cette raison¹². Comme Ulysse de retour à Ithaque, les anciens Soviétiques, en revenant sur les traces du pays natal, encourent le risque que ce dernier lui apparaisse « sous une forme autre¹³ ». C'est donc non seulement l'horizon de l'oubli, mais également celui de l'altérité qui engage les internautes dans un travail de rappel exercé collectivement.

Pour les internautes réunis dans ces groupes, il s'agit donc d'éprouver leur capacité à reconnaître ce qu'ils ont connu. Le passé est ainsi réactualisé dans l'activité mémorielle, dans le présent de la communauté. Dans une certaine mesure, en effet, c'est en réactivant le groupe d'appartenance que le souvenir du passé vécu peut à la fois ressurgir et se maintenir. Demeurer en contact avec le groupe auquel est reliée l'expérience passée, être « capable de [s']identifier à lui et de confondre [son] passé avec le sien¹⁴ » constitue en effet pour Maurice Halbwachs une condition nécessaire de la mémoire individuelle. Le dispositif commémoratif ethnographié permet ainsi aux anciens Soviétiques d'être confrontés à des épreuves de reconnaissance, puisque même si le passé demeure intimement connu, sa remémoration requiert parfois un effort, qui est rendu possible par la collectivité.

Le jeu de la mémoire involontaire

Les anciens citoyens se retrouvent autour de ces éléments de la vie soviétique, prêts à se souvenir ensemble et à se reconnaître mutuellement comme appartenant à une même communauté, celle de ceux « qui savent ce que c'était de vivre en URSS ». Dans ce contexte, les archives présentées aux visiteurs cherchent à déclencher un mouvement de mémoire involontaire. La communauté prend en quelque sorte en charge, organise, ce processus individuel qu'est la mémoire non intentionnelle. C'est bien le souvenir qui est involontaire dans sa nature, dans le sens où les internautes tombent sur des objets qui leur évoquent le passé, alors qu'ils ne s'attendaient pas à invoquer ce souvenir. Les internautes ont bien, eux, le désir de se souvenir. En s'inscrivant à ces groupes et en se rendant sur ces pages, les usagers cherchent délibérément à se faire surprendre par le passé.

Concrètement, la page principale du groupe s'organise de la manière suivante. Les images publiées s'enchaînent, prises dans le flux vertical de la page défilante.

12. CASSIN, 2013, p. 35.

13. HOMÈRE, 1974, chant XIII, p. 194.

14. HALBWACHS, 1992, p. 56.

Chaque image d'archives est donc publiée indépendamment des autres, sans continuité thématique. On passe aisément d'une image de vaisselle à une photographie d'enfants pionniers dans un défilé en pleine nature. Mais il n'y a pas que des contenus visuels ; les images d'archives sont généralement accompagnées d'un court texte qui appelle les visiteurs qui ont vécu l'URSS à se souvenir : « Qui parmi nous se souvient de cela ? » (*Кто из нас это помнит?*), « Qui avait [cela] chez lui ? » (*У кого был дома?*), « Qui se souvient de ce que c'est ? » (*Кто помнит, что это?*). Par ailleurs, les outils de réaction mis à disposition sur la plateforme permettent aux usagers de participer à cette situation commémorative, en s'exprimant par le geste d'« aimer », en même temps que d'entrer en interaction avec les autres internautes par l'intermédiaire des commentaires.

Les archives présentées sont sélectionnées pour leur caractère commun, parce qu'elles sont susceptibles de provoquer un sentiment de reconnaissance chez la majorité des anciens Soviétiques. C'est grâce à leur caractère universel, à leur degré de généralité, que chaque internaute peut y reconnaître son vécu singulier. En attirant l'attention sur un objet, elles visent à déclencher le souvenir chez le visiteur, à faire « venir le passé à l'esprit¹⁵ ».

Ainsi, la photographie d'un plat ordinaire et l'interpellation « qui se souvient de ce goût ? » est un parfait exemple de la manière dont fonctionnent ces déclencheurs. La question ne porte pas sur le souvenir de l'existence de ce plat en URSS, mais sur une connaissance sensorielle de ce plat, que seuls peuvent se représenter ceux qui ont fait l'expérience de son goût. En fait, la question s'adresse à ceux qui peuvent reconnaître, au-delà de l'image, une habitude. En portant sur le souvenir du goût, la question vise à discriminer ceux qui comprennent, de ceux pour qui cela n'aura aucune résonance affective.

L'architecture des groupes, du fait des propriétés de l'interface, offre ainsi le cadre d'une structure narrative bien particulière : la photographie d'un objet, une question adressée aux visiteurs qui est une invitation au souvenir et la possibilité donnée aux internautes interpellés de répondre à cette invitation. Nous nous trouvons donc face à des mises en situation mémorielles qui sont le produit d'un artefact, élaboré et encadré dans un milieu numérique. En d'autres termes, les souvenirs qui adviennent dans ce cadre-ci ne sont pas le fruit de rencontres totalement accidentelles avec des objets du passé, comme cela peut être le cas dans le quotidien de la remémoration, mais d'un dispositif commémoratif.

15. RICŒUR, 2005, p. 182.

La réminiscence

Selon la distinction d'Aristote entre *mnèmè* et *anamnèsis*¹⁶, reprise et travaillée par des auteurs comme Paul Ricœur¹⁷ et Edward S. Casey¹⁸, on peut identifier deux tendances à l'activité mémorielle qui se déploie au contact des archives. D'abord, l'évocation spontanée, ce qu'Aristote désigne par le terme de *mnèmè*, « la simple présence à l'esprit d'une image du passé révolu », qui est « un moment passif – un pathos¹⁹ ». Ce premier mouvement est celui de la mémoire involontaire, évoquée plus haut. Il y a ensuite la réminiscence, l'*anamnèsis*, qui est la recherche active du souvenir. Cet effort de rappel peut être le prolongement de l'évocation : le passé vient à l'esprit et s'ensuit un raisonnement. Dans les groupes qui occupent notre attention, le jeu de reconnaissance du passé au contact des archives passe aussi par la réminiscence. Un des exemples les plus emblématiques peut être trouvé dans les jeux explicitement dédiés à la reconnaissance des objets : l'un d'entre eux invite à se rappeler le type de boisson auquel correspondait chaque couleur d'opercule de bouteille : au lait, au kéfir, à la limonade... Dans ce cas, on voit bien que la question posée ne cherche pas simplement à évoquer le passé, à y faire allusion, mais incite à restituer un savoir pratique qui n'est plus d'actualité. On peut avoir été soviétique, et ne pas être capable de restituer cette connaissance sur le mode de l'explicitation. Ces devinettes, très courantes, proposent de faire l'épreuve des souvenirs et de leurs limites, de sentir leur précarité, et donc de faire sentir à plus forte raison la nécessité de leur conservation.

Cet effort de remémoration s'exerce collectivement. C'est dans l'interaction avec les autres membres du groupe, de la communauté numérique en tant qu'elle incarne le groupe des anciens citoyens soviétiques, que la mémoire du quotidien soviétique se stabilise. En effet, « les faits passés ne prennent-ils pas plus de relief, ne croyons-nous pas les revivre avec plus de force, parce que nous ne sommes plus seuls à nous les représenter et que nous les voyons maintenant, comme nous les avons vus autrefois, quand nous les regardions, en même temps qu'avec nos yeux, avec ceux d'un autre²⁰ ? ». Il arrive souvent que les internautes échangent, dans les commentaires, des précisions à propos d'objets, se corrigent, se rendent compte des variations géographiques et générationnelles dans l'usage, etc. Il s'agit de faire

16. ARISTOTE, 2010.

17. RICŒUR, 2000, p. 18-25.

18. CASEY, 1987.

19. RICŒUR, 2005, p. 182.

20. HALBWACHS, 1992, p. 52.

revivre le passé en l'évoquant à plusieurs, de s'appuyer sur les autres, des interlocuteurs qui ont partagé la même expérience et qui participent activement au processus de la réminiscence²¹. Ainsi, a été partagée une photographie d'une motocyclette-distributeur de *kvass* entourée d'enfants, accompagnée d'un appel à l'adresse des visiteurs : « Si quelqu'un s'en souvient, qu'il le dise... ». Le fait de reconnaître un objet du passé, de pouvoir l'identifier et le nommer confère à cet objet une place dans le présent²².

Mais ce qui est prédominant dans les commentaires a surtout à voir avec un phénomène d'identification au groupe : en témoigne l'exemple des réactions à la photographie d'une couverture à carreaux, présente dans de nombreux foyers soviétiques. « *A u vas tože takoe bylo ?* » (*А у вас тоже такое было*), que l'on peut traduire par « et vous aussi, vous en aviez une ? », est le point de départ d'une série de commentaires :

- « Pourquoi “aviez” ? Je l'ai toujours. Ma fille dort avec. »
- « J'en ai une qui est bleue... Elle a 41 ans. »
- « Je l'ai encore dans ma voiture, celle de mon enfance ! »
- « J'ai la même, mais avec des carreaux bleus. »
- « Une couverture familière et qui tient chaud. Je l'ai encore, avec des carreaux roses. Pratique, elle me sert encore. »
- « Oh, mes enfants ont grandi dedans et mes petits-enfants aussi. Mes mains rechignent à la jeter. »
- « J'en ai deux bleues. Aujourd'hui encore elles tiennent chaud aux bras de ma mère. »
- « La mienne avait des carreaux verts. »
- « Ma mère nous a élevés tous les quatre avec et je l'utilise toujours. »
- « Je dors justement avec en ce moment même ! »

La phrase « car vous aussi, vous en aviez une » apparaît comme un clin d'œil destiné aux seuls capables de comprendre et qui se trouvent être la majorité des membres, tant cet objet était largement répandu en URSS. Ce sont des allusions qui reposent sur l'intimité culturelle²³ partagée par les anciens Soviétiques et qui contribuent à renforcer en retour ce sentiment d'identification communautaire. Nombreuses sont d'ailleurs les publications qui insistent sur le caractère défini et fermé du groupe de personnes qui s'en souviennent. Il n'est pas rare de trouver

21. CASEY, 1987, p. 115.

22. *Ibid.*, p. 123.

23. Voir HERZFELD, 2008.

ce genre de texte adossé à une image d'archives : « Si tu es né avant 1991, tu sais ce que c'est ». À travers la reconnaissance de l'objet, c'est autre chose qui est en jeu : la reconnaissance mutuelle. Pour se sentir chez soi, il faut être reconnu par les autres. Reconnaître le passé commun, c'est s'identifier au groupe et être reconnu en retour comme faisant partie de la communauté.

La thématisation du passé

Il reste une dernière dimension à explorer, celle de la conservation et de la classification des archives et plus généralement du processus d'archivage que les communautés mettent en œuvre. Là où le flux des archives qui se succèdent sur la page principale initie un mouvement de remémoration, les albums photos, quant à eux, témoignent d'un effort de synthèse. Ils constituent une rubrique du site, à laquelle on accède sur la colonne de droite de la page principale. Ces albums photos sont collaboratifs, ils permettent aux visiteurs d'ajouter des photographies à des albums déjà constitués, parfois même d'être à l'initiative de la création d'un album. Les archives photographiques y sont rangées dans des albums thématiques. Tantôt, les catégories choisies couvrent un spectre assez large et ne suivent pas nécessairement le fil d'une arborescence logique ou hiérarchique. On trouve par exemple cette série : « Transports », « Mobilier soviétique », « Timbres soviétiques », « Les jeux auxquels nous avons joué », « Affiches soviétiques », « Manuels scolaires », « Pionniers », « Nos boissons préférées », « Parfum et cosmétique », « Conserves de poissons », « Tabac », « Vêtements et chaussures », « Le nouvel an en URSS », « Les Jeux olympiques de 1980 », « Service militaire en URSS ». Tantôt, les catégories suivent un principe de cohérence chronologique, avec un album pour chaque année : de « L'année 1930 » à « l'année 1991 ». À la place d'être des supports de mémoire singularisés, pouvant faire sentir le passé aux seules personnes capables d'être affectées, ici, les éléments rassemblés sont destinés à formaliser la culture soviétique : il y a un effort de rationalisation du passé vécu, un travail de mise en ordre des divers éléments de la culture matérielle. Le même objet qui se trouvait dans le flux principal d'archives, sous la forme d'un élément unique, peut se trouver à nouveau dans un album photo, sous une mention à portée générale. L'objet n'est pas un fragment isolé présenté à la réflexion individuelle, mais une pièce dans un ensemble.

Les archives ne contribuent plus directement à déclencher l'évocation ou la recherche du passé dans la mémoire d'un individu, mais sont accumulées comme des traces à fixer, à la fois témoignages du temps passé et mementos tournés vers l'avenir. La collection des objets du passé est d'abord motivée par un désir

de conservation, que ne sauraient satisfaire la seule rencontre avec l'objet et le processus de réminiscence qui en découle, activités caractérisées par leur caractère évanescent d'événements ponctuels. Les albums photos permettent ainsi, au contraire, d'inscrire les traces du passé, de les fixer dans un espace dédié qui n'est pas soumis à l'archivage vertical, contrairement au flux d'images. Les albums photos incarnent l'une des dimensions de la dynamique commémorative générale, où les visiteurs sont invités à « se souvenir » : il ne s'agit pas tant ici de réactualiser le passé que d'en enregistrer les empreintes, une autre manière de lutter contre la perte. Contrairement au travail de remémoration, temporellement circonscrit dans une activité au présent, cette action d'archivage est orientée vers l'horizon de la postérité, puisqu'elle vise à la pérennité des souvenirs partagés.

Conclusion

L'utilisation des archives contribue à la représentation d'un sentiment partagé par des générations de Soviétiques, celui d'avoir appartenu au monde d'avant 1991. Ces expéditions dans le passé ainsi proposées sont le concours d'individus souhaitant se retrouver à la maison, dans le temps ordinaire du communisme ou simplement de leur enfance. Les communautés permettent à des individus qui ne se connaissent pas, dont le seul lien réside dans le fait qu'ils identifient l'URSS à leur pays natal, de se souvenir ensemble du passé commun.

Les archives sont au service d'une performance de retour par l'imaginaire en Union soviétique : elles sont autant d'allusions au monde d'hier, qui procurent aux visiteurs l'impression d'être chez eux, du fait qu'ils reconnaissent les objets et les identifient comme appartenant à un passé qui leur est familier. Par métonymie, « tout revient » : la photographie d'une glace invoque, par association, l'enfance au spectateur. Presque dans un souci d'exhaustivité, les fragments de vie soviétique ainsi cumulés permettent une incarnation du pays natal disparu. Cet usage poétique d'archives photographiques, ainsi mises au service d'une performance mémorielle, rend possible la transformation de l'expérience du passé en activité de reconnaissance. À travers l'exemple des communautés d'anciens Soviétiques, nous avons donc vu que ce que nous désignons par le terme d'« archives » pouvait se rapporter également aux pratiques mémorielles spontanées, par lesquelles il est fait usage, au cours des interactions, des traces matérielles du passé.

Bibliographie

- ARISTOTE, 2010, « De la mémoire et de la réminiscence » in *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. MUGNIER René, Les Belles Lettres, Paris, 250 p.
- BOYM Svetlana, 2001, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 432 p.
- BRUBAKER Rogers, 2005 [1996], *Nationalism Reframed*, Cambridge University Press, Cambridge, 216 p.
- CASSIN Barbara, 2013, *La Nostalgie : quand donc est-on chez soi ?*, Autrement, Paris, 147 p.
- CASEY Edward S., 1987, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington, 392 p.
- HALBWACHS Maurice, 1992 [1941], *La Mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 304 p.
- HERZFELD Michael, 2008, *L'Intimité culturelle : poétique sociale de l'État nation*, Presses de l'université Laval, Québec, 285 p.
- HOMÈRE, 1974, *L'Odysée*, trad. BÉRARD Victor, Le livre de poche, Paris, 544 p.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, 1983, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 400 p.
- MÜLLER Martin, 2007, "What's in a Word? Problematizing Translation between Languages" in *Area*, vol. 39, n° 2, p. 206-213, DOI : 10.1111/j.1475-4762.2007.00731.x
- RICŒUR Paul, 1984, *Temps et récit*, tome 1, L'intrigue et le récit historique, Éditions du Seuil, Paris, 404 p.
- RICŒUR Paul, 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 736 p.
- RICŒUR Paul, 2005, *Parcours de la reconnaissance*, Gallimard, Paris, 448 p.
- SONTAG Susan, 1979, *La Photographie*, Éditions du Seuil, Paris, 220 p.
- YURCHAK Alexei, 2003, "Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More" in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 45, n° 3, p. 480-510, DOI : 10.1017/S0010417503000239

Sur les réseaux VKontakte et Odnoklasniki, des communautés intitulées « Nés en URSS » proposent aux internautes de se plonger dans ce pays disparu, grâce à la publication d'archives photographiques représentant le quotidien soviétique. Les archives exposées sont autant d'allusions susceptibles d'éveiller chez le spectateur le souvenir du passé vécu et d'enclencher un travail de reconstruction du passé, exercé collectivement entre membres du groupe. Il s'agit d'une activité ludique de remémoration : le visiteur tombe sur des objets et il est invité à les reconnaître par les interpellations comme « qui s'en souvient ? ». Grâce à l'accumulation des archives, les communautés offrent également une synthèse de la culture soviétique. Les archives jouent ainsi le rôle de déclencheurs de la mémoire et d'échantillons représentatifs du monde d'hier. Cet article propose de porter un regard anthropologique sur la notion d'archives, en s'intéressant à la manière dont les individus en font usage pour stimuler leurs souvenirs et entretenir un sentiment d'appartenance à une communauté.

Mots-clés : mémoire involontaire, réminiscence, conservation, passé commun, culture soviétique

Who Remembers It? Poetics of Archives and Nostalgic Practices on Online Communities of ex-Soviet Citizens

On the VKontakte and Odnoklasniki networks, communities entitled “Born in the USSR” give Internet users the opportunity to immerse themselves in their lost homeland through the publication of photographic archives from everyday life in Soviet Union. The archives are allusions that can arouse memories of the lived past and engage users into a collective reconstruction of the past. It is a playful activity of recollection: the visitor finds objects and is invited to recognize them by the recurrent addressed question “who remembers that?”. Thanks to the accumulation of archives, the communities also offer a synthesis of Soviet culture. Thus, the archives act as triggers for memory and as representative samples of the disappeared world. This article aims to take an anthropological look at the notion of archive, focusing on how individuals use them to stimulate their memories and to belong to the community.

Keywords: remembering, reminiscing, conservation, common past, Soviet culture

Les archives du communisme en république de Moldavie : entre idéologie et mémoire politique

Ecaterina OJOGA

Centre d'études turques, ottomanes,
balkaniques et centrasiatiques, EHESS

La république de Moldavie, indépendante depuis 1991, porte, non sans difficulté, la lourde charge de son passé communiste. En effet, comme dans beaucoup de pays ex-soviétiques, écrire l'histoire est encore une source de conflit politique sur fond mémoriel. Ce contexte difficile suppose le recours aux sources comme facteur d'impartialité. Toutefois, le tableau se ternit si le document participe également aux divergences d'opinions qui confondent le présent et le passé.

En règle générale, la question de la charge idéologique des sources de l'ère communiste est bien étudiée¹. La question de l'intention du document comme de son auteur est centrale dans l'action d'écriture de l'histoire. À ces préoccupations, il convient également d'ajouter le sujet de la constitution des fonds comme un enjeu idéologique traversant le temps. La mise en relation comparative de sources antinomiques, comme des sources non-communistes, est nécessaire. Dans le cas de l'historien travaillant avec des sources de l'Internationale communiste², le gradient centre-périphérie fait apparaître des réseaux idéologiques complémentaires et des fonds qui ont été soigneusement contrôlés par les dictatures communistes

1. Voir WOLIKOW, 2003.

2. L'Internationale communiste ou Komintern est une structure transnationale créée par Vladimir Lénine en 1919 regroupant les partis communistes nationaux.

avant 1989-1991. Le travail s'annonce particulièrement difficile dans l'histoire des réseaux communistes bessarabiens³. Le document communiste a pour but d'amplifier l'existence d'un réseau subversif. C'est un témoignage marqué par l'engagement militant ; il est souvent mis en parallèle des documents officiels des préfectures de police, qui en montrent un tout autre tableau, malgré la traque des communistes. Son origine a donc une importance déterminante, mais c'est également le cas de la constitution des fonds après la Seconde Guerre mondiale.

En Moldavie, la consultation et la confrontation des documents sont un travail complexe, car la constitution des fonds a été marquée par des contraintes idéologiques. La question centrale de notre analyse portera sur la difficulté que représente la constitution des fonds du communisme bessarabien pour les historiens travaillant dans les fonds du réseau Komintern en république de Moldavie dans un contexte politique et mémoriel conflictuel.

Les archives du communisme soviétique : garantes de l'idéologie

L'histoire du communisme est marquée par la volonté du Parti de contrôler la diffusion de l'information, y compris sur le long terme. Le souci de la postérité et de l'écriture de sa propre histoire accorde une place importante aux documents des réseaux des Partis sous la protection de la principale structure supranationale communiste, le Komintern⁴. Il faut attendre la période stalinienne, qui pousse à son paroxysme la centralisation politique et la répression, afin que le document, utilisé comme preuve de culpabilité dans un système totalitaire, puisse obtenir une place de premier plan. Selon Sophie Cœuré, les documents sont influencés par les aléas de l'histoire et ils subissent un changement par l'archivage et la structure de l'organisation qui les conserve dans le but de maintenir une trace officielle⁵. Dès leur création, les archives soviétiques sont conditionnées par la propagande. Stéphane Courtois note qu'aucune disposition

3. La Bessarabie est la région constituant la majorité de la Moldavie indépendante actuelle. Annexée par l'Empire russe en 1812, elle représente un différend territorial majeur avec la Russie/l'URSS depuis 1917. Faisant partie de la Grande Roumanie avant l'annexion soviétique, la Bessarabie est un centre pour les réseaux communistes, combinant, en fonction des époques, les ambitions révolutionnaires, de propagande et sécuritaires de l'URSS.

4. Le site officiel des Archives RGASPI présente plus en détails l'histoire de la relation du bolchevisme avec les archives et les documents historiques. ROSSIJSKIJ GOSUDARSTVENNYJ ARHIV SOCIAL'NO-POLITIČESKOJ ISTORII, URL : <http://rgaspi.org/about/history/>.

5. COEURÉ & DUCLERT, 2019, p. 8.

légale n'encadre le statut ou l'accès aux documents des archives de l'Internationale communiste. Ce fonctionnement sait « jusqu'à sa chute, dissimuler jalousement la moindre information sur son fonctionnement interne, ses actions dans et hors des frontières soviétiques, ses relations et accointances dans le monde entier, pour ne distiller vers l'extérieur que des informations sélectionnées et façonnées en vue d'objectifs précis⁶ ». Les archives du Komintern témoignent de ces contradictions⁷.

En 1993, les collections du musée de Marx et Engels à Moscou ferment, marquant la volonté définitive d'abandonner la banalisation de la démarche idéologique. En 1999, les Archives d'État russe pour l'histoire sociale et politique (RGASPI) apparaissent, divisées en trois grands ensembles thématiques⁸.

Les archives « bessarbiennes » : foyer du particularisme du communisme roumain et soviétique

Une constitution des fonds marquée par l'idéologie

La constitution des archives en Bessarabie est étroitement liée à l'annexion du territoire en 1940 par l'URSS. En effet, elle est alors rattachée à la république socialiste soviétique de Moldavie (RASSM), qui est elle-même une « république de propagande », créée en 1924 par l'URSS sur le territoire de l'Ukraine soviétique. Ainsi, l'URSS utilise la question nationale dans des considérations géostratégiques. Alors, une « passerelle ethnique » est créée dans le cadre de la question bessarabienne, déclarant notamment les Bessarabiens comme moldaves et non roumains. En fait, il s'agit pour les autorités soviétiques de fabriquer la langue et l'identité moldave, par opposition à l'identité roumaine⁹. La RASSM, n'ayant jamais appartenu à la Roumanie, est majoritairement ukrainienne, mais du fait de sa proximité immédiate avec la Bessarabie, elle possède aussi une population roumaine. La nouvelle science ethnologique soviétique incite ainsi à la création d'une république, non sur un critère majoritaire de l'appartenance ethnique, mais sur un critère purement politique d'appartenance de classe et cela, dans un but de propagande envers son voisin immédiat : la Bessarabie¹⁰. Le

6. COURTOIS, 1993, p. 130.

7. BAYERLEIN, MOURADIAN, STUDER *et al.*, 1999, p. 127.

8. La coopération de la communauté internationale a joué un rôle important, symbolisé par la suite par la création de *Incomka* (International Committee for the Computerization of the Comintern Archives) avec l'aide de 167 chercheurs provenant de 54 pays.

9. COJOCARU, 2009, p. 23.

10. La différence ethnique pour l'idéologie communiste est affichée comme une différence de classe, car la nouvelle science ethnologique (symbolisée par l'ethno-linguiste

vecteur idéologique soviétique aborde un sujet complexe : la fabrication d'une langue, le moldave, qui n'est autre qu'une version non-littéraire du roumain, et d'une science historique propre¹¹.

Peu après, la RASSM se dote de ses propres archives, sur la base des archives héritées de la Bessarabie roumaine et des archives centrales de la RASSM. Dans l'immédiat après-guerre, la Moldavie soviétique hérite de la politique nationale de la RASSM, où apparaît en 1925 l'Institut d'histoire du Parti (Istpart), ainsi que la Direction générale des archives de la république, chargée de superviser ses archives. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, les archives contiennent près de 150 fonds et 30 000 dossiers, montrant le souci des autorités de justifier les fondements historiques propres de ce territoire¹². La fin de la guerre et l'annexion de la Bessarabie par l'URSS voient la création en 1948 de l'Institut d'histoire du Parti auprès du Comité central du Parti communiste moldave, filiale républicaine de l'Institut Marx-Engels-Lénine.

Le caractère idéologique de l'écriture de l'histoire dans ce nouveau pays est très prononcé. Son statut de périphérie de l'URSS lui impose des précautions idéologiques à prendre dans « l'éducation politique » de sa population. Le souvenir du différend bessarabien reste présent, même au sein du bloc communiste, dont la Roumanie fait partie. De ce fait, une réécriture de l'histoire « bourgeoise » s'impose, impliquant donc une vaste opération d'identification et d'inventaire des documents historiques à valeur idéologique. Ainsi, l'intention de la création de fonds est visible et porte la marque de la volonté de conserver principalement les documents susceptibles de créer l'illusion de son important ancrage communiste et d'un réseau allant en direction de l'URSS et non de la Roumanie.

En 1945, les archives historiques de l'État central de la RSSM et les Archives centrales de l'État de la révolution d'Octobre et de la construction socialiste de la RSSM ont été à leur tour créées. Les deux institutions d'archives centrales ont fusionné en 1958, créant les Archives centrales de l'État de la république socialiste soviétique de Moldavie. Les fonds portant sur le mouvement « bessarabien subversif » présentent une scission entre le communisme bessarabien et le communisme roumain ; il est de nature politique mais aussi linguistique. Dans un tel contexte, comment parler d'un réseau communiste roumain en Bessarabie si les documents disponibles sont en russe et rarement rédigés en roumain ?

Nicolai Marr) soviétique permet de différencier les deux sur ce critère.

11. Voir NEGRU, 2003.

12. AGENȚIA NAȚIONALĂ A ARHIVELOR [Agence nationale des archives], URL : <http://arhiva.gov.md/istoric/>. Pour une histoire complète voir le guide officiel : ISAC, 2008.

Les enjeux politiques de l'écriture de l'histoire en Bessarabie

Après 1945, les historiens soviétiques utilisent peu les archives régionales, car ils sont souvent d'origine russe et ont accès aux archives dites centrales. Cependant, un travail sur la constitution idéologique des archives est effectué en Moldavie. Par exemple, les dossiers portant sur « le mouvement subversif de Bessarabie » sont construits autour des « martyrs révolutionnaires », comme tous ceux qui sont consacrés à Pavel Tkacenko (1892/1899/1901-1826), révolutionnaire bessarabien mort en prison.

En 1945, l'historien soviétique Dol'nik¹³ publie un premier ouvrage montrant, aux antipodes des « boyards roumains », les communistes bessarabiens faisant partie d'un réseau communiste important à fort soutien international. L'ouvrage, édité à Moscou aux Éditions de la littérature politique, donne le ton de la propagande et de l'histoire officielle par la publication de nombreux documents qui ont pour but de justifier l'appartenance de cette région à l'URSS et de présenter un véritable mouvement populaire anti-roumain¹⁴. La méthode historique est compromise par un point de vue unilatéral, créant des ouvrages se fondant exclusivement sur des sources orientées.

Progressivement, le travail sur l'histoire du Parti communiste de Bessarabie est transmis à Chişinău, où une Académie des sciences et une maison d'édition politique apparaissent à la fin des années 1950. Le nombre d'historiens officiels étant limité, du fait d'une nécessaire et préalable vérification de la censure, c'est l'historien Jacob Kopanski (1930-2006) qui devient la figure de l'étude de l'histoire dite moldave. Kopanski analyse dans ces ouvrages les liens entre les communistes de Bessarabie et le pouvoir roumain dans l'entre-deux-guerres. L'utilisation des archives locales devient plus courante mais les buts politiques restent inchangés¹⁵.

Il convient de préciser que les ouvrages publiés en Roumanie sous Nicolae Ceauşescu (1965-1989) incluent le communisme bessarabien dans leurs réseaux communistes de l'entre-deux-guerres tout en faisant référence aux Bessarabiens comme une avant-garde du communisme. Cela est dû à la politique nationale qui, sous Ceauşescu, réhabilite des nombreuses victimes de la Grande Terreur liées au mouvement bessarabien comme à celui de la RASSM, et autorise la publication de leurs ouvrages interdits.

13. DOL'NIK, 1945.

14. C'est également le cas de nombreux autres ouvrages publiés après 1970 : voir BOBEICO, 1970.

15. Voir AFTENIUK, ESAULENKO & ITKIS, 1964 ; KOPANSKI, 1971.

Les archives après l'indépendance : entre histoire et mémoires

Après la chute de l'URSS, les archives nationales apparaissent en 1990 en combinant les archives centrales de l'État avec les archives centrales pour les documents photo-cinématographiques¹⁶. Comme il est de coutume dans les pays ayant eu un passé communiste, la période suivant 1989-1991 est représentative d'un changement de nom sans changement de fonds. Ainsi, les Archives du Parti de la RSSM deviennent les Archives des organisations socio-politiques de la république de Moldavie (AOSPRM), à l'image presque identique des archives russes RGASPI. Actuellement, cette institution est subordonnée au Service national des archives de Moldavie¹⁷. Les archives conservent les documents des fonds nationaux de la République et les documents des fonds d'archives qui sont jugés d'importance nationale. Au cours de la période 1993-1994, après la création de l'AOSPRM, les Archives ont répertorié plus de 117 fonds, avec plus de 50 000 fichiers. Globalement, selon les informations officielles, l'AOSPRM est composé de 553 fonds avec un total de 555 417 fichiers.

Les documents que nous avons consultés conservent l'organisation communiste des fonds, fruit de la politique idéologique de la période stalinienne. Dans sa thèse portant sur le premier socialisme roumain, Lucie Guesnier note ce même phénomène en Roumanie :

[...] le Parti sut concevoir l'histoire selon ses propres logiques, mais aussi mettre en place les structures de recherche utilisant les multiples ressorts de la manipulation pour fabriquer les événements. Si toute opération d'archivage répond à des logiques qui lui sont propres, quel que soit [*sic*] les régimes politiques [...], le processus d'organisation du passé par les régimes autoritaires [...] est un exemple de la dimension à la fois totalisante et irréversible du contrôle exercé sur la connaissance du passé et indirectement aussi sur les consciences¹⁸.

En Moldavie, les fonds conservent une importante quantité de documents de propagande, sans précisions sur l'histoire de la création de ces fonds, ce qui a été effectuée par exemple en Roumanie. Au-delà de l'impression d'un mouvement régional important, les fonds conservent des brochures de propagande pour souli-

16. TASCA, 2011, p. 15.

17. AGENȚIA NAȚIONALĂ A ARHIVELOR [Agence nationale des archives], URL : <http://arhiva.gov.md/wp-content/uploads/2019/10/Îndrumătorul-Fondurilor-Direcția-arhiva-organizațiilor-social-politice.pdf>.

18. GUESNIER, 2016, p.74.

gner les liens avec le mouvement international, en réalité très faibles. Le principal intérêt de ces documents est de montrer une approche minutieuse des événements à l'échelle locale, qu'on se doit de relier à d'autres échelles du Komintern afin d'obtenir une analyse de « l'écho kominternien ».

Ainsi, malgré le changement de nom, la structure générale reste idéologiquement orientée. Il est très difficile en Moldavie même de mener une étude des réseaux communistes bessarabiens et de comprendre une histoire propre du mouvement, car les documents sont classés de telle sorte que le lecteur associe inéluctablement le mouvement à l'URSS et au prétendu désir populaire d'intégrer la « patrie soviétique ».

Pour les historiens qui travaillent sur le communisme roumain ou sur le communisme transnational, il est compliqué de travailler sur ce type de document pour de multiples raisons. Tout d'abord, l'accès aux archives reste compliqué. Bien que situés en centre-ville de la capitale, les locaux gardent plusieurs marques de l'héritage soviétique, de la décoration intérieure à leur localisation au sein d'un ministère, ce qui complique la consultation, particulièrement pour les visiteurs étrangers. Les fonds sont également difficiles d'accès du fait des formulations bureaucratiques des demandes.

Par ailleurs, maîtriser le roumain, qui est pourtant la langue de la majorité de la population en Moldavie, apparaît inutile, car tous les documents sont en russe, sauf à de rares exceptions. C'est dans la plupart des cas une condition préalable de l'étude des archives communistes. La démarche se complique quand on travaille sur l'histoire de la RASSM. Une partie de ces documents est en langue « moldave ». Ainsi, les documents officiels, les brochures de propagande et les nombreuses revues, comme *Krasnaja bessarabija* (Bessarabie rouge) sont rédigés dans cette langue qui est un roumain non-littéraire écrit en caractères cyrilliques, parfois latins, en fonction de nombreuses réformes linguistiques appliquées entre 1924 et 1938. Ainsi, la consultation de ces documents est réservée strictement à ceux qui maîtrisent le russe et le roumain et comprenant également les codifications du langage communiste de l'époque.

En conclusion, on peut dire que les archives du « premier communisme » en Moldavie restent aujourd'hui le portrait d'une époque. Elles peuvent faciliter le travail des historiens capables de comprendre « le moldave » et conscients du contexte politique dans lequel les fonds ont été créés. Dans une démarche historiographique, elles peuvent également apparaître comme une source pour le travail de l'historien des archives. Cependant, elles compliquent le travail des chercheurs qui, au-delà de l'aspect linguistique, rencontrent de nombreuses difficultés d'accès et de consultation et peinent à comprendre le fonctionnement des fonds.

La modernisation et la diversification des fonds, en ajoutant une brève histoire de leur création, ainsi que des documents qui ne correspondent pas au vecteur idéologique, restent difficiles actuellement. Tout d'abord, le pays, politiquement instable, est divisé sur l'écriture de l'histoire communiste en particulier, constituant un facteur de fracture sociale. Au-delà des coûts qu'une telle opération peut engendrer, les enjeux mémoriels de la russification, de la « moldovenisation » ou de la réunification avec la Roumanie jouent un rôle important dans le maintien d'un *statu quo* des archives.

Bibliographie

- АФТЕНІУК Semen АФТЕНЮК Семён, ЕСАУЛЕНКО Aleksandr ЕСАУЛЕНКО Александр & ИТКИС Mark ИТКИС Марк, 1964, *Революционное движение в 1917 году и установление советской власти в Молдавии* [Le mouvement révolutionnaire en 1917 et l'avènement de l'autorité soviétique en Moldavie], Cartea Moldoveneasca, Chişinău, 632 p.
- AGENȚIA NAȚIONALĂ A ARHIVELOR [Agence nationale des archives], URL : <http://arhiva.gov.md/istoric/> (consulté le 20/07/2019).
- AGENȚIA NAȚIONALĂ A ARHIVELOR [Agence nationale des archives], URL : <http://arhiva.gov.md/wp-content/uploads/2019/10/Îndrumătorul-Fondurilor-Direcția-arhiva-organizațiilor-social-politice.pdf> (consulté le 20/07/2019).
- BAYERLEIN Bernhard, MOURADIAN Georges, STUDER Brigitte *et al.*, 1999, « Les Archives du Komintern à Moscou » in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 61, p. 126-132.
- ВОВЕІСО I. БОБЕЙКО I., 1970, *Международная поддержка борьбы трудящихся Бессарабии за воссоединение с Советской родиной (1918-1940)* [La solidarité internationale des travailleurs bessarabiens pour la réunification avec la patrie soviétique (1918-1940)], Cartea Moldoveneasca, Chişinău, 327 p.
- COEURÉ Sophie & DUCLERT Vincent, 2019, « Introduction. Une histoire à écrire » in *Les Archives*, La Découverte, Paris, 128 p.
- COJOCARU Gheorghe, 2009, *Cominternul și originile moldovenismului* [Le Komintern et les origines du moldovenisme], Civitas, Chişinău, 499 p.
- COURTOIS Stéphane, 1993, « Archives du communisme : mort d'une mémoire, naissance d'une histoire » in *Le Débat*, n° 77, vol. 5, p. 129-140.

- DOL'NIK Adolf Дольник Адольф, 1945, *Бессарабия под властью румынских бояр (1918-1940)* [La Bessarabie sous le pouvoir des boyards roumains (1918-1940)], Государственное издательство политической литературы [Édition d'État de littérature politique], Москва [Moscou], 176 p.
- GUESNIER Lucie, 2016, *La sédimentation des socialismes roumains. Identités socialistes et mouvements sociaux dans le contexte de la modernisation du pays, 1878-1916*, Thèse de doctorat non publiée, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 447 p.
- ISAC Vasile (dir.), 2008, *Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. Îndrumător* [L'Archive des organisations sociales et politiques de la république de Moldavie. Guide], La Typographie centrale, Chișinău, 398 p.
- КОРАНСКИ Яков КОПАНСКИЙ Яков, 1971, *Наш друг Габриэл Пэри : Выступления Габриэля Пэри в поддержку борьбы трудящихся Бессарабии за воссоединение с Советской Родиной* [Notre ami Gabriel Péri : les interventions de Péri en faveur des travailleurs bessarabiens pour la réunification avec la patrie soviétique], Cartea Moldoveneasca, Chișinău, 320 p.
- NEGRU Elena, 2003, *Politica etno-culturală în RASSM* [La politique ethno-culturelle en RASSM], Prut International, Chișinău, 201 p.
- РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ [Archives RGASPI], URL : <http://rgaspi.org/about/history/> (consulté le 10/08/2020).
- TASCA Mihai (dir.), 2011, *Ghidul Arhivelor din Republica Moldova* [Le guide des archives de la république de Moldavie], Pontos, Chișinău, 204 p.
- WOLIKOW Serge, 2003, « L'historien face aux archives du Komintern » in LAURENT Sébastien (dir.), *Archives « secrètes », secrets d'archives ? Historiens et archivistes face aux archives sensibles*, CNRS Éditions, Paris, p. 177-188.

Comme dans beaucoup de pays ex-soviétiques, écrire l'histoire est encore une source de conflit politique sur fond mémoriel, y compris en Moldavie. Ce contexte difficile suppose le recours aux sources comme facteur d'impartialité. Toutefois, le tableau se ternit si le document participe également aux divergences d'opinions qui confondent le présent et le passé. L'histoire du communisme est marquée par la volonté du Parti de contrôler la diffusion de l'information sur le long terme. Ainsi, la Moldavie hérite des archives bessarabiennes, foyer du particularisme du communisme roumain et soviétique dans l'entre-deux-guerres. Comme il est de

coutume dans les pays ayant eu un passé communiste, la période suivant 1989-1991 est représentative d'un changement lent et complexe. Ainsi, les Archives du Parti de la RSSM deviennent les Archives des organisations sociopolitiques de la république de Moldavie (AOSPRM), à l'image presque identique des archives russes RGASPI. Pour les historiens qui travaillent sur le communisme roumain ou sur le communisme transnational, il est compliqué de travailler sur ce type de document pour de multiples raisons : l'accès aux archives reste compliqué (bien que situés en centre-ville de la capitale, les locaux gardent plusieurs marques de l'héritage soviétique, ce qui complique la consultation, particulièrement pour les visiteurs étrangers) et les fonds sont difficiles d'accès du fait de la formulation bureaucratique des demandes. Qui plus est, les fonds conservent l'inventaire communiste des documents, fruit de la politique idéologique de la période stalinienne.

Mots clés : communisme, idéologie, archives, mémoire post-communiste

The Archives of Communism in the Republic of Moldova: Between Ideology and Political Memory

The process of writing history in Moldova, as in many ex-Soviet countries, is still a source of political conflict on a memorial background. This difficult context presumes the use of sources as a factor of impartiality. However, the picture becomes clouded if the document also participates in differences of opinions that confuse past and present. The history of communism is marked by the Party's desire to control the dissemination of information, both in the short and long term. Thus, Moldova inherited the Bessarabian archives, the focus of the particularism of Romanian and Soviet communism in the interwar period. As is customary in countries with a communist past, the post-1989-1991 period is representative of slow and complex change. On that account, the Archives of the Party of the RSSM became the Archives of the socio-political organizations of the Republic of Moldova (AOSPRM) in an almost identical image to the Russian archives RGASPI. For multiple reasons, it is complicated for historians researching Romanian or transnational communism to work on this type of document, and access to the archives remains difficult. Although located in the city center of the capital, the premises keep several marks of the Soviet heritage, which renders the consultation problematic, especially for foreign visitors. The archival funds are also difficult to access because of the bureaucratic formulation of requests. Moreover, the funds have kept the communist inventory of documents, as a result of the ideological policy of the Stalin period.

Keywords: communism, ideology, archives, post-communist memory

Le rôle de la caricature et du cinéma dans la construction de la mémoire collective de l'émigration russe après la Révolution de 1917

Kateryna LOBODENKO

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel,
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La chute de l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) a permis de lever le silence pesant sur le patrimoine de l'émigration russe rayée de l'histoire pendant près d'un siècle. L'ouverture des archives publiques, ainsi qu'une abondance de documents en libre circulation sur le Web et dans les réseaux des collectionneurs et de galeristes, permettent aujourd'hui d'accéder aux œuvres des exilés et suscitent une demande de renouvellement du cadre interprétatif. Ainsi s'amorce une nouvelle lecture de l'émigration, notamment de son patrimoine visuel des années 1920-1930, d'autant plus que le dessin satirique et plus largement, la caricature, restent toujours peu explorés¹.

Dans cette optique, j'ai considéré le cinéma et la caricature en tant que documents historiques, dont la fonction consistait à transmettre aux contemporains le vécu, les diverses émotions et sensations des émigrés, ainsi que leurs souvenirs du passé. Ainsi, j'ai abordé les différentes représentations de l'exil et des émigrés en partant d'un corpus large de près de 1 000 dessins humoristiques et satiriques parus dans la

1. Le sujet est abordé, par exemple, dans quelques articles de Vera Teriokhina, Olga Barkovkaya, Guillaume Doizy, dans mes propres articles publiés dans les revues françaises *Ridiculosa*, *La Revue russe*, *Trait d'union*, ainsi que sur le site de l'Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique (EIRIS).

presse d'émigration à Paris et de plus de 50 œuvres des cinéastes exilés. Dans le présent article, je souhaiterais proposer une brève analyse de ce corpus, ainsi que donner quelques exemples représentatifs de la construction de la mémoire collective des émigrés pour questionner le rôle de la caricature et du cinéma dans cette construction.

Qui est le porteur de la mémoire ?

Les intellectuels, dessinateurs, cinéastes, journalistes et écrivains, qui avaient déjà bénéficié d'une expérience professionnelle avant la révolution² de 1917, s'avèrent les principaux conservateurs et porteurs de la mémoire. Ils apportent avec eux en exil certaines de leurs œuvres – films, croquis, photos, manuscrits – auxquelles ils essaient d'insuffler une seconde vie ou qui leur servent d'exemple pour de nouvelles créations en émigration. Ainsi, avant de rejoindre l'Europe, les producteurs de cinéma s'efforcent de louer des salles en Turquie pour y projeter les films tournés en Russie et emportés en exil³. Iossif Ermoliev (1889-1962), fondateur du studio Ermolieff-film de Montreuil (mieux connu sous le nom d'Albatros), apporte en France une demi-douzaine de films, dont la réalisation a été commencée dans le Sud de l'Empire russe, ainsi que plusieurs copies de ceux qui ont connu un grand succès à Moscou, notamment *La Dame de Pique* (1916) d'Iakov Protazanov⁴ (1881-1945).

En ce qui concerne la presse d'émigration, qui était largement représentée dans la France de l'entre-deux-guerres⁵, certains titres reprennent les noms des périodiques renommés de Russie pour servir de repère au sein de la communauté russophone à Paris. Tel est le cas de la revue satirique *Bitché*⁶ (*Бичи*, « fouet ») fondée à Paris en 1920 par Moïse Schlesinger, alias Michel Linsky (1878-1942), qui emprunte pour cette publication le nom d'une revue parue d'abord à Saint-Petersbourg en 1906, puis à Petrograd en 1917. La revue *Satyricon* (*Сатирикон*), fondée à Paris en 1931 par son éditeur saint-petersbourgeois et historien de l'art, Michel Kornfeld (1884-1973) et l'écrivain Don-Aminado (1888-1957), en est également un exemple.

2. L'émigration russe de cette période se caractérise par la surreprésentation des militaires de carrière, mais aussi par un nombre conséquent d'intellectuels. Voir GOUSSEFF, 2008, p. 9-16 ; SUMPF, 2015, p. 12-13.

3. JANGIROV, 2008, p. 299-306.

4. LEYDA, 1976, p. 136.

5. Près de 500 périodiques en langue russe, dont environ 300 sont répertoriés et consultables de nos jours. Voir OSSORGUINE-BAKOUNINE, 1990, p. 103-306.

6. Translittération erronée, posée sur la couverture de la revue par son fondateur.

Les dessins de Michel Drizo (alias MAD, Griffon, Alexandrov, 1887-1953) constituent le contenu iconographique principal de la revue *Bitche* parisienne. Ils sont souvent tirés du recueil *Il en fut ainsi* (*Так было...*), paru à Odessa en 1918, ou reprennent les sujets et la composition de certains d'entre eux, ce qui permet de recréer une continuité thématique avec la presse russe d'avant l'exil. Dans sa revue, Linsky fait également référence à d'autres images connues du lecteur exilé. Par exemple, le premier numéro parisien de *Bitche* s'ouvre par la caricature intitulée « Celui qui a du pouvoir », figurant le général Broussilov⁷, héros de la Première Guerre mondiale, littéralement écrasé sous le postérieur d'un marin bolchevique armé. Il y est écrit : « Le général Broussilov : – Finalement, dans ce pays socialiste, le pouvoir est encore plus pesant qu'à l'époque du tsarisme ! ». Ce dessin rappelle donc un autre, « Voilà pourquoi Milioukov est-il parti », publié en juin 1917 à Petrograd, dans la revue *Le Tambour*, et figurant le ministre des Affaires étrangères du gouvernement provisoire russe⁸, lui aussi écrasé par un révolutionnaire-brigand. Il s'agissait de la critique d'une certaine loyauté éprouvée à l'époque par Pavel Milioukov envers les bolcheviks.

Création d'un langage visuel particulier : la caricature

Les caricaturistes créent un champ figural tout à fait nouveau, dans lequel le personnage de l'émigré devient une figure collective, porte-parole de l'expérience migratoire de la communauté russe en France. Son parcours, raconté avec humour, sert à transmettre des expériences personnelles des dessinateurs, reflète le vécu des émigrés, leurs préoccupations du jour, et permet au lecteur de s'y identifier. Toutefois, malgré le stéréotype du « Russe blanc⁹ », nourri principalement par la littérature de l'époque (Nina Berberova, Jean Vignaud, Joseph Kessel et d'autres), les caricatu-

7. Alexei Broussilov (1853-1926), héros de la Première Guerre mondiale, qui s'est ensuite rallié au pouvoir bolchevique durant la guerre civile russe.

8. Pavel Milioukov (1859-1943), historien russe et ministre des Affaires étrangères du gouvernement provisoire russe au début de 1917. Le gouvernement provisoire russe fut formé à Petrograd après l'abdication de Nicolas II en mars 1917 et dirigea l'Empire russe, qui devint une éphémère République russe en septembre 1917, avant d'être renversé par la révolution d'Octobre.

9. Il s'agit du nom courant attribué aux soldats et officiers des Armées blanches (Mouvement blanc ou, tout simplement Blanc), désignant les armées russes, formées après la révolution d'Octobre 1917, luttant contre le nouveau pouvoir soviétique. Pendant la guerre civile russe, elles combattaient l'Armée rouge de 1917 à 1922. La plupart de ces combattants se sont retrouvés en exil.

ristes émigrés ne s'intéressent que rarement aux anciens militaires de carrière. Leur personnage récurrent est un civil, aristocrate ou homme d'affaires, appauvri en exil et qui subsiste grâce à des petits métiers. Il est souvent représenté en homme au dos voûté, s'appuyant sur une canne à la manière du légendaire Juif Ahasvérus¹⁰.

Ainsi, la caricature « Dans l'autre monde » d'Alexandre Chemetov (alias Chem, 1898-1981) publiée en mai 1926 dans la revue satirique *Oukwat*¹¹, représente l'âme d'un étudiant émigré. Coincée entre l'enfer et le paradis, elle est condamnée à l'errance éternelle. De même, le dessin de M. Linsky en couverture du cinquième numéro de *Bitche* figure un homme apeuré, maigre, aux habits élimés et une valise à la main, trottinant à la surface du globe sous le regard étonné de la Lune (figure 1). En mars 1925, dans le dessin collage placé en couverture de *La Russie illustrée*, MAD reprend cette même figure, afin de commémorer le cinquième anniversaire du grand exode de 1920.



FIGURE 1

« Les astronomes ont découvert un nouveau satellite tournant autour de la Terre. On ne peut l'observer qu'à l'œil nu : ce satellite n'aime pas l'œil "armé"... ».

Dessin de Michel Linsky, Bitche, 1920.

10. Cette référence pourrait être expliquée par le fait que dans la langue russe, le mot « réfugié » signifie littéralement « celui qui court, fugitif », et renvoie au mythe du cordonnier juif condamné à l'errance perpétuelle, lequel devient le symbole du peuple en diaspora.

11. Revue dirigée par le poète Dimitri Kobiakov (1898-1978).

Le personnage de l'émigré, amaigri et apeuré, est aussi dépeint par Iouri Annenkov (alias A. Chariy, 1889-1974) dans la revue *Satyricon*. En couverture du 4 avril 1931, ce héros aux bras chargés de classiques littéraires a près de lui un samovar et une théière, représentations symboliques de la Russie, ainsi qu'une valise dont les étiquettes aident à retracer son itinéraire d'exilé : Moscou – Tula – Berlin – Paris. Représenté dans une posture incertaine, il est entouré de figures écrasantes qui symbolisent sa vie dans la capitale française et les émotions qu'elle génère : le sentiment d'oppression face aux véhicules, édifices, grues et tuyaux d'usine, la peur du gendarme, l'incertitude matérielle (on peut imaginer que l'hôtel fait référence à son logement temporaire) et la fascination de l'émigré par la vie parisienne, symbolisée sur le dessin par Joséphine Backer.

Gregorio Sciltian (1900-1985), qui collabore avec la même revue, met en scène une journée typique d'un exilé russe qui n'est qu'un tourment perpétuel : dès le réveil, le héros est accablé par des factures qu'il est incapable de régler, se blesse en se rasant, prend un mauvais médicament et s'empoisonne, court, pressé, et se fait renverser par une poussette¹². Confronté à la crise économique des années trente et sa nostalgie incessante, le personnage de Sciltian se réfugie dans ses souvenirs à la moindre occasion, retourne et regrette sa situation confortable en Russie. Idéalisant toujours le passé, il est angoissé par le présent et surtout par un avenir incertain¹³. Quelquefois, le dessinateur compare la vie de l'émigré à celle d'un chien errant, en plaçant l'animal à côté du personnage.

Les caricaturistes dépeignent également d'autres personnages – femmes et enfants émigrés – et reproduisent des problèmes de la vie quotidienne : le renouvellement des titres de séjour, la recherche d'emploi ou de logement, l'apprentissage du français, la peur de l'assimilation, le refus de retourner en URSS et le pressentiment d'une guerre future. Ces nombreux dessins, bien qu'il s'agisse de fiction, servent de témoignages précieux de la vie de la communauté russe en France et de son évolution historique et culturelle.

Spécificité du langage cinématographique en exil

En exil, les cinéastes coupent définitivement les ponts avec le style cinématographique russe prérévolutionnaire, caractérisé par une lenteur de mouvements et

12. SCILTIAN, 1931a.

13. SCILTIAN, 1931b.

des dénouements tragiques¹⁴. Misant non seulement sur le public communautaire, mais aussi et surtout sur le public français, ces cinéastes russes s'efforcent de prendre pour modèle le cinéma européen et les célèbres productions hollywoodiennes de l'époque, afin de proposer des personnages et des sujets compréhensibles, parlant à tout le monde.

Toutefois, certains personnages, objets et événements, comme le palais et la cour impériales, des personnalités historiques, la campagne russe, des églises et des cérémonies religieuses, etc., sont évoqués avec nostalgie et renvoient au passé dans ces films d'émigrés : *Michel Strogoff* (1926) et *Volga en flammes* (1932) de Victor Tourjanski (1891-1976) ; *Casanova* (1927) et *Le Diable blanc* (1930) d'Alexandre Volkov (1885-1942). Ces souvenirs jouent le rôle d'une échappatoire et sont souvent idéalisés. De libres adaptations littéraires aux scénarios originaux – *Les Nuits moscovites* (1934) d'Alexis Granowski (1890-1937) d'après Pierre Benoit, *Les Frères Karamazoff* et *La Dame de pique* (1931) de Fédor Ozep (1895-1949) d'après Fédor Dostoïevski et d'autres – mobilisent de nombreux stéréotypes en guise de marqueurs ethniques : neige, troïka, ours, vodka, knout, isba, samovar¹⁵, etc.

D'autres éléments intégrés dans ces films, comme le départ de la maison familiale, l'abandon, la perte des êtres chers, le voyage, l'errance, l'exil et le retour, témoignent des blessures intérieures, mais aussi de la nostalgie¹⁶ : *L'Angoissante aventure* (1920) de Protazanov ; *Maison du mystère* (1922), *L'enfant du carnaval* (1923) et *Maison du mystère* (1922) de Volkov ; *Le Chant de l'amour triomphant* (1923) de Tourjanski. Le prince tibétain Roundgito-Singh du *Lion des Mogols* (1924) de Jean Epstein (1897-1953), coécrit avec Ivan Mosjoukine (1889-1939) et interprété par ce dernier, devient l'une des métaphores des exilés russes¹⁷ (figure 2). Le destin du personnage reconverti en comédien personnifie l'intégration difficile et parfois surprenante des Russes en France, militaires ou aristocrates déchus qui acceptaient tous les métiers pour survivre¹⁸.

14. Même si quelques films emportés par Ermoliev en France ont du succès, notamment *La Dame de pique* (1916) et *Le Père Serge* (1917) de Protazanov. Voir TSIVIAN, 1989, p. 89-90.

15. KHOREVA, 2005, p. 42.

16. BORGER & MOREL, 1988. Voir LOBODENKO, 2019.

17. NUSINOVA, 2003, p. 253-254. La chercheuse parle également de l'identification de Mosjoukine à ses personnages.

18. JEVAKHOFF, 2011, p. 229.



FIGURE 2

Ivan Mosjoukine dans *Le Lion des Mogols*, Jean Epstein.

Les marionnettes de Ladislav Starewitch (1882-1965) sont également confrontées aux départs de la maison familiale, à l'exil ou à de longs voyages (*La Petite Chanteuse des rues*, 1924 ; *L'Horloge magique*, 1928 ; *Le Roman de Renard*, 1939). Ainsi, le petit héros chien de *Fétiche mascotte* (1933) quitte la chambre de sa maîtresse et parcourt tout Paris à la recherche d'une orange. Dans la suite de la série (*Fétiche se marie*, *Fétiche en voyage de noces* et *Fétiche chez les sirènes*, 1934-1937), il enchaîne des voyages qui le mènent à l'accomplissement de ses objectifs. Dans un court métrage intitulé *Dans les griffes de l'araignée* (1924) ou *Le Rat des villes et le Rat des champs* (1927), les personnages partent de leurs modestes chez-eux à la conquête des grandes villes, ce qui fait également référence à Paris, considéré à partir du milieu des années 1920 comme le centre culturel et politique de la diaspora russe en Europe¹⁹.

Les cinéastes émigrés portent également un intérêt particulier aux sujets et décors orientaux : de la Chine (*Les Yeux du dragon*, 1925 ; *Fétiche se marie*, 1935) à l'Égypte (*Le Lion devenu vieux*, 1932) de Starewitch jusqu'à l'Orient imaginaire de Volkov, Tourjanski et Epstein²⁰. Les héros, princes et princesses au charme exotique, qui rappellent les personnages des ballets de Serge Diaghilev (1872-1929), rejoignent l'image que les Français se font des Russes au début de leur exil²¹ et que les producteurs comme Alexandre Kamenka (1888-1969), Noé Bloh (1875-

19. PONFILLY, 1990, p. 19-21 ; SCOLA, 2015, p. 50.

20. *Les Contes des Mille et Une Nuits*, *Le Chant de l'amour triomphant*, *Le Lion des Mogols*, *Le Prince Charmant*, *Mille et deuxième nuit*, *Shéhérazade*.

21. Le premier roman français sur les périples des émigrés, *Niky* de Jean Vignaud, met en avant un lieutenant de la Garde impériale Pierre Nivolsky, « raide et barbare, avec ses poignets cerclés d'or » (VIGNAUD, 1922, p. 9).

1937) et Ermoliev sont prêts à commercialiser. Il s'agit de l'incarnation à l'écran du « mythe russe », une vision stéréotypée de la Russie, pays sauvage placé au carrefour de l'Orient et de l'Occident. *Michel Strogoff* (1926) de Tourjanski d'après Jules Verne est le comble de cette conformation au « mythe russe », cautionné même avec un certain cynisme : Ermolieff adapte quatre fois *Strogoff* jusqu'en 1939 et Tourjanski jusqu'en 1961²², tandis que Mosjoukine avec Volkov réalisent *Le Diable blanc* (1930), une adaptation d'*Hadji-Mourat* (1912) de Lev Tolstoï.

Pour conclure, il serait important de noter que les objectifs que poursuivent les cinéastes et les caricaturistes émigrés sont souvent similaires : ces artistes cherchent à attirer le public communautaire, voire à l'unir autour de leurs productions, qui servent à divertir, mais aussi à immortaliser des émotions, événements, anecdotes ou blessures liés au parcours de l'exil et à la vie en France. La presse exprime sa proximité avec le lecteur grâce à la langue russe, parfois pointant les défauts des émigrés ou mettant en avant leurs qualités, les encourageant à lutter pour survivre et leur présentant les personnages auxquels ils pourraient s'identifier. En revanche, le cinéma d'émigrés cherche son public non seulement parmi les Russes, mais aussi parmi les Français. Toutefois, à l'aide des sujets et des figures qui touchent en particulier leurs auteurs et leurs publics, la production cinématographique de cette époque transmet une expérience authentique qui contribue, à travers le temps, à conserver la mémoire collective des émigrés.

Aujourd'hui, les périodiques comportant les caricatures sont conservés dans les fonds slaves de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que ceux d'autres bibliothèques parisiennes et étrangères (notamment, à la Bibliothèque nationale de Prague), mais également dans les archives privées. En ce qui concerne les films d'émigrés, la plupart d'entre eux a été restaurée et peut être visionnée à la Cinémathèque française.

Bibliographie

- ALBERA François, 1995, *Albatros : des Russes à Paris 1919-1929*, Cinémathèque française & Mazzotta, Paris & Milan, 183 p.
- BORGER Leny & MOREL Catherine, 1988, « L'angoissante aventure : l'apport russe d'entre-deux guerres » in *Positif*, n° 323, p. 38-41.
- EPSTEIN Jean (réal.), 1924, *Le Lion des Mogols*, 104 minutes.

22. ALBERA, 1995, p. 13.

- GOUSSEFF Catherine, 2008, *L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride*, CNRS éditions, Paris, 335 p.
- JEVAKHOFF Alexandre, 2014, *Le roman des Russes à Paris*, Éditions du Rocher, Monaco, 306 p.
- JEVAKHOFF, Alexandre, 2011, *Les Russes blancs*, Tallandier (coll. Texto), Paris, 605 p.
- КНОРЕВА Ekaterina, 2005, « L'image de la Russie dans le cinéma français des années 1930 » in FEIGELSON Kristian (dir.), *Théorème. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, n° 8, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 41-50.
- ЛЕЖКИНД Олег ЛЕЙКИНД Олег, МАХРОВ Константин МАХРОВ Константин & СЕВЕРЮХИН Дмитрий СЕВЕРЮХИН Дмитрий, 1999, *Художники русского зарубежья (1917-1939): Биографический словарь* [Les peintres émigrés russes (1917-1939): dictionnaire biographique], Nota bene, СПб [Saint-Petersbourg], 720 p.
- LEYDA Jay, 1976, *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, trad. ROCHAT Claude-Henri, L'Âge d'Homme, Lausanne, 533 p.
- LOBODENKO Kateryna, 2019, *Images fixes – Images animées : les expériences communicables de l'exil russe en France (1920-1939)*, Thèse de doctorat non publiée, université Sorbonne Nouvelle.
- NUSINOVA Natal'ja НУСИНОВА Наталья, 2003, *Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье* [Quand nous reviendrons en Russie... Le cinématographe russe en exil, 1918-1939], НИИК, Эйзенштейн-центр [НИИК, Ёйзенштейн-центр], Москва [Moscou], 464 p.
- OSSORGUINE-BAKOUNINE Tatiana (dir.), 1990, *L'Émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe*, vol. 1, 1855-1940, Institut d'études slaves, Paris, 176 p.
- PONFILLY Raymond (de), 1990, *Guide des Russes en France*, Horay, Paris, 527 p.
- SCILTIAN Gregorio, 1931a, « Quand on n'a pas de chance... » in *Satyricon*, n° 4, p. 5.
- SCILTIAN Gregorio, 1931b, « Les nôtres à l'étranger (Les personnages de Leykin à l'Exposition coloniale) » in *Satyricon*, n° 14, p. 9.
- SCOLA Ingolf, 2015, *Voldemar Boberman (1897-1987) : un peintre dans les turbulences du xx^e siècle : Moscou – Berlin – Paris – Ibiza*, Société des Écrivains, Paris, 336 p.

SUMPF Alexandre, 2015, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Armand Colin, Paris, 240 p.

TSIVIAN Youri, 1989, « Le style russe » in *Le cinéma russe avant la révolution*, Ramsay & Réunion des musées nationaux, Paris, p. 89-97.

VIGNAUD JEAN, 1922, *Niky. Roman de l'émigration russe*, Plon, Paris, 279 p.

JANGIROV Rašit ЯНГИРОВ Рашит, 2008, « Рабы немого » : *Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920-1930-е годы* » [« Les esclaves du muet » : les essais de la vie des cinéastes russes en exil, 1920-1930], Русский путь [Russij put'], Москва [Moscou], 496 p.

Cet article aborde le problème de la préservation de la mémoire des émigrés russes de la première vague installés en France pendant l'entre-deux-guerres. L'auteur s'intéresse au patrimoine visuel et audiovisuel des exilés, notamment à la caricature de presse et au cinéma, dont l'une des fonctions était de transmettre non seulement l'actualité, mais aussi le vécu des Russes sous toutes ses formes (divers émotions et sensations, sublimations des traumatismes, souvenirs du passé). L'auteur propose d'étudier quelques exemples de représentations visuelles de l'exil et des émigrés dans le cinéma et la caricature, sélectionnés parmi un corpus large de près de 1 000 dessins et 50 films conservés aujourd'hui dans des fonds de bibliothèques et d'archives audiovisuelles en France.

Mots-clés : cinéma, caricature, émigration, représentations visuelles, exil, dessin

The Role of Caricature and Cinema in the Construction of the Collective Memory of Russian Emigration After the Revolution of 1917

This article addresses the problem of preserving the memory of first-wave Russian emigrants who settled in France between the two world wars. The author is interested in the visual and audiovisual heritage of exiles, in particular, press caricatures and cinema, one of whose functions was to transmit not only current events but also life experiences of Russians in all their forms (various emotions and feelings, sublimations of traumas, memories of the past). The author studies some examples of visual representations of exile and emigrants in cinema and caricature, selected from a large corpus of nearly 1,000 drawings and 50 films preserved today in library collections and audiovisual archives in France.

Keywords: cinema, caricature, emigration, visual representations, exile, drawing

Le conte littéraire russe de la période romantique face à ses sources : la place des archives dans la construction du genre

Simon ALBERTINO

Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, université Grenoble Alpes

Par son intitulé, le conte littéraire se revendique comme un genre ambivalent : il est à la fois un conte et une œuvre originale, créée par un écrivain. Si ces deux aspects ne sont pas entièrement contradictoires, chacun semble se tourner naturellement vers une temporalité différente. Là où le conte évoque un récit issu d'une tradition passée, le fait qu'il soit littéraire le rappelle à l'inverse à un acte d'écriture présent, ainsi qu'à un environnement contemporain à l'écrivain qui le crée.

Ce croisement entre temporalités s'observe particulièrement dans la matière textuelle de certains contes littéraires russes de la période romantique, notamment à travers la cohabitation d'éléments caractéristiques des contes oraux et populaires (formules spécifiques, images, registre) et du style propre de l'écrivain. Si ces premiers marqueurs que nous pouvons voir comme des références envers les contes oraux et populaires ne sont pas systématiquement présents dans tous les contes littéraires de cette période, leur usage au sein de textes aujourd'hui massivement répandus, comme les contes d'Alexandre Pouchkine (1799-1837), leur donne une grande visibilité, en particulier dans le domaine scientifique. En effet, une majorité de la littérature critique russe s'intéressant au genre du conte littéraire de la période romantique s'est appliquée à repérer les liens textuels entre le conte littéraire et le conte populaire, généralement dans le but d'en dégager la ou les sources

ayant pu inspirer l'écrivain dans la production de son œuvre¹. L'identification de ces références représente de ce point de vue un enjeu double : savoir quelle part exacte l'écrivain occupe dans le conte qu'il produit vis-à-vis de la source qu'il emploie, ainsi que l'origine du document initial et le degré de fidélité que l'écrivain a souhaité conserver avec celui-ci.

La présence de références textuelles au sein des contes littéraires vers les contes oraux et populaires joue donc un rôle non négligeable dans la manière de percevoir le genre du conte littéraire du point de vue de son élaboration. Ces références semblent en effet suggérer l'existence systématique d'un document préalable au conte littéraire, ayant contribué à sa conception, et dont l'identification est nécessaire pour correctement analyser et comprendre l'œuvre en question.

Or un tel postulat implique nécessairement que l'écrivain ait eu, à un moment donné, accès à la ou aux sources employées. Dans le cas du conte populaire ou oral, cet élément peut potentiellement poser problème, puisque tous deux répondent à des mécanismes de distribution limités qui leur sont propres : le conte oral doit être entendu pour être reçu ou alors transmis sous forme transcrite, tandis que le conte populaire doit être collecté, puis calibré sous forme textuelle avant d'être soumis à publication.

Dans les deux cas, le conte populaire comme le conte oral sont des récits appartenant au passé et dont l'existence, à moins d'une intervention spécifiquement faite pour les conserver, est vouée à une disparition progressive, voire à un oubli total. En cela, la sauvegarde de ces contes et donc leur accès ne semble pouvoir se faire que par l'intermédiaire d'un processus d'archivage, c'est-à-dire un rassemblement de documents dans un but de conservation et de protection. Selon Paul Ricœur, l'archive peut également être utilisée comme source d'informations ou de renseignements sur un élément précis du passé². Dans le cadre de notre réflexion, nous pourrions étendre l'usage de l'archive à celui d'une source d'inspiration.

Quel rôle joue l'archive, alors, dans la construction du genre du conte littéraire russe de la période romantique ? À en croire le recours presque systématique aux sources potentielles des différents contes littéraires au sein des études russes sur le sujet, l'archive disposerait manifestement d'une fonction clé, à la fois pour

1. Ce modèle d'analyse trouve sa source dans l'approche folkloriste, majoritaire en Russie dans l'étude des contes littéraires. Sergej Eremeev en fait une rétrospective complète à ce sujet, tout en précisant que le recours au conte populaire pour analyser le conte littéraire demeure l'angle d'analyse principal dans les travaux contemporains (EREMEEV, 2007, p. 11-12).

2. RICOEUR, 1985, p. 171-173.

les textes que pour le genre lui-même, puisqu'elle en serait le point de départ. La question a donc toutes les raisons de se poser.

Se dire qu'un conte populaire ou bien la transcription d'un conte oral, une archive donc, se trouve au départ du conte littéraire, s'inscrit à première vue dans une logique chronologique simple et manifestement cohérente : le conte existait d'abord sous forme orale, puis a été fixé sous forme écrite, avant d'inspirer des auteurs qui ont fabriqué, à partir de ces traces, leurs propres contes. Nous retrouvons là une logique qui s'apparente finalement à une description schématique du passage de l'oral à l'écrit qu'aurait connu le genre du conte en Russie et dont le conte littéraire serait le résultat final. Cependant, au regard du conte littéraire russe tel qu'il apparaît au cours de la période romantique, un tel raisonnement mérite selon nous d'être reconsidéré.

Un premier élément nous conduisant à une pareille remise en question est qu'au cours des années 1830 et 1840, bien que le conte populaire russe existe effectivement sous forme écrite, sa publication ne répond pas encore à un objectif de conservation, ni à un réel effort d'archivage. En comparant par exemple les recueils de contes dits « populaires » existants à cette période (principalement des rééditions de recueils édités à la fin du XVIII^e siècle) avec le travail effectué par Alexandre Afanassiev (1826-1871), publié à partir de 1855, nous constatons la présence d'une différence majeure dans la démarche à l'initiative de la publication de ces ouvrages. En effet, là où le recueil en plusieurs tomes d'Afanassiev se présente comme le résultat d'un travail scientifique, en référençant la provenance de chaque texte notamment, les recueils antécédents, eux, ne mettent pas cet aspect en avant et cherchent plutôt à remplir une fonction de divertissement et de dépaysement, en témoigne le titre de certains ouvrages, comme *Remèdes contre la rêverie et les insomnies* (1786 ; *Лекарство от задумчивости и бессонницы*) ou *Les promenades du grand-père*³ (1786 ; *Дедушкины прогулки*). Quant aux textes, leur forme structurée et achevée suppose qu'ils aient été retravaillés, réécrits et modifiés, afin qu'ils conviennent au format d'un recueil de contes destiné à un large lectorat. L'authenticité des récits, leur provenance ou encore les conditions de leur élaboration ne sont quant à elles pas clarifiées et demeurent non précisées.

Plutôt que de voir là un manque de sérieux ou l'absence d'un travail rigoureux, ces recueils démontrent qu'à l'époque de leur confection, la question de l'archivage et de sauvegarde des contes populaires ne se posait pas encore ou seulement partiellement. Sans doute faudra-t-il attendre l'impulsion donnée par les frères

3. Nos traductions.

Grimm en Allemagne à partir de 1812 et la diffusion de leur recueil dans la sphère européenne, pour qu'un changement de perspective s'opère et fasse que le conte oral et populaire ne soient non plus vus seulement comme des récits faits pour se divertir, mais également comme la trace précieuse d'une culture et d'une littérature populaire et nationale susceptible de disparaître. En Russie, les collectes ne commenceront réellement qu'à partir des années 1830, par l'intermédiaire des efforts de Vladimir Dal principalement⁴, et resteront majoritairement l'apanage des fonds d'archives privés, jusqu'à la publication d'Afanassiev.

En d'autres termes, si ces contes dits populaires ont effectivement pu servir de source d'inspiration aux contes littéraires publiés au cours de la période romantique, leur statut d'archive au sens strict demeure contestable, puisque leur diffusion et réception ne véhiculait pas encore une logique de conservation. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, l'archivage des contes s'apparente plutôt à un processus en cours de construction, qui ne trouvera une forme d'aboutissement que postérieurement à la publication des contes littéraires des années 1830 et 1840. De ce point de vue, il paraît donc plus cohérent de considérer qu'au sein de la littérature russe écrite, c'est le conte littéraire qui précède l'archive et non l'inverse. La posture de l'archive comme point de départ se retrouve donc selon nous contredite.

Plutôt qu'un schéma linéaire, avec un point de départ et un point d'arrivée, nous proposons par conséquent d'inscrire le conte littéraire et le conte oral et populaire dans deux trajectoires distinctes, dont le rapport, plutôt qu'un croisement aboutissant à une fusion, s'approcherait plutôt d'un entrelacement permanent. D'une part, le conte littéraire se dirigerait vers une forme d'oralité, vers un registre caractéristique du conte populaire russe ou en tout cas de l'image que l'écrivain s'en fait, tandis que d'autre part, le conte oral et plus largement le conte populaire s'orienteraient vers une forme écrite et fixe, destinée à la publication. Une telle lecture pourrait même potentiellement s'étendre à l'ensemble de la littérature russe au cours de la période romantique, où surgissent des thématiques spécifiques comme le génie populaire (*narodnost'*) et le concept de l'esprit du conte populaire russe (*skazočnost'*), qui fait irruption dans la critique des contes littéraires publiés alors. Le passage de l'oral à l'écrit pour le conte russe se présente ainsi davantage comme un phénomène lent et diffus qu'une suite à sens unique d'étapes allant strictement d'une forme du conte à une autre. L'archive en tant que notion n'est donc pas à exclure totalement de la construction du genre du

4. PROPP, 2017, p. 59-75.

conte littéraire, y compris celui de la période romantique, mais il s'agit désormais de repenser sa position par rapport au texte, ainsi que la fonction que l'écrivain cherche à lui donner.

Le fait que certains contes littéraires de la période romantique suggèrent la présence d'une source à leur origine, sans pour autant préciser clairement de laquelle il s'agit, montre selon nous que ce n'est pas tant l'identité de l'archive qui est importante, mais plutôt sa simple existence en amont de l'œuvre littéraire. L'usage d'éléments textuels particuliers faisant écho aux contes oraux ou populaires suffit à évoquer l'idée que le conte littéraire n'a pas été fait seulement par l'écrivain, mais provient aussi, en partie, d'un matériau supplémentaire, sans qu'il ne soit nécessaire d'apporter une preuve concrète de cet usage. Autrement dit, la présence de l'archive sert avant tout à élaborer un récit autour de la création du conte littéraire, une narration simple, disant que l'auteur s'est servi d'une source extérieure spécifique, issue de la littérature populaire (sous-entendu « nationale ») pour créer son propre conte. Cette fonction diégétique de l'archive a pour effet de détacher en partie l'œuvre de son auteur, afin d'inscrire celle-ci dans une tradition littéraire spécifique, lui donnant un gage d'authenticité ainsi qu'une épaisseur particulière. Une telle stratégie discursive s'apparente toutefois davantage à une illusion, une mise en scène construite par l'écrivain, qu'à une réelle preuve d'historicité du texte. Dans son analyse des contes écrits par Pouchkine, Eremeev conclue notamment en ce sens, disant que le poète a tenu à donner à ses contes des airs de contes populaires en simulant certains de leurs aspects narratifs, sans réellement s'inspirer de contes populaires russes au sens strict⁵. D'ailleurs, les inspirations de Pouchkine se sont à terme révélées nombreuses et éclectiques et pas nécessairement d'origine russe⁶.

Il demeure que l'illusion façonnée par Pouchkine fonctionne : le fait, tout d'abord, qu'il qualifie chacun de ses textes de « conte de... » (*skazka o*), sert de premier pas systématique vers une mise en scène soigneusement élaborée tout au long de ses textes. Un exemple marquant serait le *Conte du Tsar Saltan*⁷, où, à défaut d'employer des expressions spécifiques de manière récurrente (comme le fait Joukovski, par exemple), Pouchkine instaure un rythme cyclique, répétitif à outrance, en allant jusqu'à reprendre mot pour mot des passages entiers à plu-

5. EREMEEV, 2007, p. 119.

6. *Ibid.*, p. 30-65.

7. Titre complet : *Conte du tsar Saltan, de son fils, glorieux et puissant preux le prince Gvidon Saltanovitch et de la très belle princesse Cygne* (Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди).

sieurs reprises à l'intérieur de son conte. Ce modèle spécifique de narration rompt avec l'idée d'une création individuelle et nourrit l'impression que le conte entier n'est qu'une répétition d'un autre, plus ancien. Ajoutons à cela l'usage de formules finales caractéristiques du conte oral russe, dépourvues de sens dans un environnement littéraire écrit (« J'y étais, bu de l'hydromel, mais ma moustache, elle, est restée sèche⁸ »), le déroulement d'un récit dans une temporalité éloignée et imprécise et l'emploi de thématiques reconnaissables (un tsar et son fils, des preux chevaliers dits « *bogatyrs* », un vieil homme et son épouse dans une *isba*), pour finaliser une mise en scène crédible à laquelle le lecteur est disposé à croire.

La présence de l'ensemble de ces éléments ne prouve pas nécessairement que Pouchkine a tiré son inspiration directement de contes populaires russes spécifiques, mais sert à faire croire que c'est le cas. En effet, en prenant du recul, la forme versifiée, la présence de personnages propres aux contes de Pouchkine et le caractère unique de chaque œuvre suffisent à nous rappeler le fait que ces contes restent fondamentalement inaliénables à leur auteur et par conséquent des créations individuelles.

Si toutefois cette illusion fonctionne pour les contes de Pouchkine, elle n'est pas toujours infaillible. C'est ce que démontre le cas d'Ivan Sakharov (1807-1863), ethnographe, qui a publié en 1841 un recueil de contes intitulé *Contes populaires russes*. Dans la préface de son ouvrage, il s'applique à présenter l'origine des récits qu'il publie et précise surtout qu'il ne les a pas écrits, mais collectés : « Je souhaitais rassembler des contes populaires vierges [...], des contes racontés dans une langue populaire, ce que je n'ai trouvé dans aucun conte publié jusqu'à maintenant, que ce soit dans les livres publiés individuellement, que dans les éditions de colportage⁹ ». Sakharov raconte ainsi que les contes qu'il publie proviennent d'un manuscrit authentique trouvé à Toula et se positionne par ce discours comme le détenteur de véritables contes populaires, qu'il garantit n'avoir modifié d'aucune manière. Or il sera prouvé vingt ans plus tard par Piotr Bessonov que ce manuscrit n'a en réalité jamais existé et que les contes ont tous été fabriqués par Sakharov en personne¹⁰. Pareil exemple montre à quel point le fait d'utiliser une archive pour construire un récit autour de l'origine de contes publiés peut profondément influencer leur lecture ainsi que leur réception. Il met également

8. « Я там был, мед, пиво пил, / Да усы лишь обмочил » (notre traduction).

9. « Я желал собрать народные сказки — чистые [...], сказки, рассказанные народным языком ; а этого я не находил ни в сказках, изданных отдельными книгами, ни в самых лубочных изданиях » (notre traduction), LUPANOVA, 1959, p. 434.

10. *Ibid.*, p. 435.

en relief le caractère artificiel d'un tel procédé, tout comme la facilité par laquelle le conte est capable de leurrer son lectorat. Toutefois, contrairement à Pouchkine, qui dissimule volontairement son rôle de créateur de manière partielle, Sakharov quitte de son côté la mise en scène pour tomber dans la supercherie. Les outils discursifs employés restent en revanche très similaires et ont pour même objectif de construire une histoire spécifique autour de la création des contes, les renvoyant par ce biais vers une temporalité ancienne et une tradition littéraire particulière.

Ce type d'illusion s'observe sous encore d'autres aspects au sein de contes littéraires publiés au cours de la période romantique et reflète l'intention qu'avait chaque écrivain derrière la publication de son ou ses contes. Lorsque Vladimir Dal (1801-1872) choisit de publier par exemple son premier recueil de contes en 1832 sous le pseudonyme du Cosaque de Lougansk, il construit à son tour une forme de mise en scène autour de ses textes, cette fois en les plaçant dans la bouche d'un individu s'éloignant de la figure de l'auteur, pour se rapprocher de celle d'un conteur, porteur de récits venant du passé. Pour autant, ici, l'illusion est volontairement partielle et ne suffira d'ailleurs pas à protéger Dal de la censure et de l'emprisonnement, en raison d'allusions jugées critiques envers l'État à l'intérieur de ses textes. Dans la préface de son recueil des *Contes Bigarrés*, publié en 1834, Vladimir Odoïevski (1804-1869) optera quant à lui pour une narration encore différente. En se déguisant derrière plusieurs personnages, l'éditeur (V. Bezglasny), l'auteur et collecteur des contes (Iriné Gomozeïko), ainsi que les narrateurs des différents récits, il se distancie de son rôle d'écrivain et jette le trouble sur la création des contes ainsi que leur origine. Contrairement aux autres exemples déjà cités, l'approche d'Odoïevski se veut ironique et n'a pas pour objectif de faire croire quoi que ce soit.

Si un tel stratagème visant à justifier la provenance du texte publié en l'attribuant à un autre individu n'est en soi pas constitutif du conte littéraire et s'observe également dans d'autres genres écrits de la littérature, la particularité est qu'ici le renvoi se fait systématiquement vers une source issue d'une ancienne temporalité et plus spécifiquement vers d'autres contes. De ce point de vue, le conte apparaît comme un genre qui s'autoalimente, ce qui explique pourquoi on semble y chercher une forme d'authenticité permanente. Authenticité qui, finalement, se présente davantage comme une construction ou un fantasme que comme une réelle propriété textuelle. Il faut néanmoins admettre que ce type de construction narrative dispose d'une force de conviction non négligeable, puisqu'actuellement l'idée que le conte populaire se trouve nécessairement à la source du conte littéraire demeure encore très active et cohérente.

En suggérant l'existence d'une archive en amont de leurs contes, en l'insérant dans un récit extra-textuel donc, les auteurs reproduisent finalement le schéma du conteur racontant un conte qu'il a lui-même entendu au préalable pour ensuite le retransmettre. Cependant, la forme écrite ébranle grandement la crédibilité de ce récit, puisqu'elle le rend vérifiable. Alors, en guise de contournement, chaque écrivain semble exploiter ce récit à sa manière, en fonction de la façon qu'ils ont de se représenter le genre du conte d'une part, et selon le but qu'ils cherchent à lui donner. Dans le cas de Pouchkine, le conte apparaît comme un exercice de style, une occasion d'expérimenter la langue littéraire et tester les limites de la littérature russe écrite. Pour Sakharov, l'enjeu était de tromper le lectorat. Chez Dal, le conte se présente comme un prétexte à manipuler la langue russe et travailler à partir de son registre oral et populaire, tandis que pour Odoïevski, l'écriture du conte relève du jeu et renferme une forme d'ironie à l'attention de la société aristocratique de l'époque. En somme, si les intentions divergent, l'emploi de l'archive se répète et contribue à sa façon aux différents usages.

Pour conclure, à la question de la place qu'occupe l'archive dans la construction du genre du conte littéraire russe de la période romantique, nous pouvons proposer désormais deux éléments de réponse. D'abord, l'archive ne peut pas être vue comme le point de départ de la construction du genre du conte littéraire, puisque dans la littérature russe, c'est plutôt le conte littéraire qui précède l'archive d'un point de vue chronologique. L'influence apparaît en réalité comme mutuelle, avec d'une part le conte populaire, qui participe à donner une orientation spécifique aux contes littéraires, tandis que d'autre part, ces derniers contribuent à l'intérêt porté pour les contes oraux et populaires et à terme leur archivage et diffusion sous forme écrite. L'analyse du conte littéraire sous l'angle de l'archive permet de montrer que le passage de l'oral à l'écrit, pour le genre du conte russe, s'est fait de manière progressive et pas nécessairement sur une trajectoire linéaire.

À défaut de pouvoir être considérée comme point de départ, l'archive dispose toutefois d'un rôle particulier vis-à-vis du conte littéraire, puisqu'elle sert d'outil aux auteurs et participe à la création d'un environnement narratif autour des textes, servant à les inscrire dans une tradition littéraire ancienne et rattachée à une forme d'identité nationale. L'archive permet en ce sens de construire une illusion référentielle vers une matrice liée à l'oralité, au folklore et au conte populaire. Il suffit de suggérer son existence de manière implicite, par le biais d'éléments textuels variés, pour que le conte littéraire ait l'air de quitter temporairement son statut d'œuvre d'auteur. Même factice, le recours à l'archive favorise la réception du conte littéraire en tant que conte et permet aux auteurs de développer librement de nouveaux ressorts narratifs, un nouveau registre ou de nouvelles images.

L'insertion de l'archive dans les bases de la création du conte littéraire apparaît finalement comme un moyen pour les auteurs d'accéder à une créativité différente, plus libre, qui permettra notamment de répondre aux nouveaux enjeux littéraires et culturels de l'époque romantique.

Bibliographie

- DAL' Vladimír ДАЛЬ Владимир, 1832, *Русские сказки* [Contes russes], Издательство Плюшара [Éditions Plûšar], Санкт-Петербург [Saint-Petersbourg], 204 p.
- ЕРЕМЕЕВ Sergej ЕРЕМЕЕВ Сергей, 2007, *Русская литературная сказка первой половины XIX века : к проблеме преемственности* [Le conte littéraire russe de la première moitié du XIX^e siècle : la question de la continuité], МГПИ [Univ. péd. d'État de Mičurinsk], Мичуринск [Mičurinsk], 182 p.
- LUPANOVA Irina ЛУПАНОВА Ирина, 1959, *Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века* [Le conte populaire russe dans les œuvres des écrivains de la première moitié du XIX^e siècle], Госиздат Карел. АССР [Éd. gov. de Carélie], Петрозаводск [Petrozavodsk], 504 p.
- ОДОЇВСКИ Vladimir, 2016 [1833], *Les Contes bigarrés et autres nouvelles*, trad. FEUILLEBOIS Victoire, Classiques Garnier, Paris, 306 p.
- ПУШКИН Aleksandr ПУШКИН АЛЕКСАНДР, 1832, *Стихотворения. Часть третья* [Poèmes. Troisième partie], В Тип. Департамента Народного просвещения [Impr. dép. d'éducation nationale], Санкт-Петербург [Saint-Petersbourg], 211 p.
- ПРОПП Vladimir, 2017 [1984], *Le conte russe*, trad. GRUEL-APERT Lise, IMAGO, Paris, 306 p.
- РИСЁUR Paul, 1985, *Temps et récit*, tome 3, Le temps raconté, Éditions du Seuil, Paris, 426 p.
- САХАРОВ Ivan САХАРОВ ИВАН, 1841, *Русские народные сказки* [Contes populaires russes], Издательство Сахарова [Éditions Saharov], Санкт-Петербург [Saint-Petersbourg], 390 p.
- ТАРХОВА Nadežda ТАРХОВА Надежда, 1988, *Литературная сказка пушкинского времени* [Le conte littéraire de la période Puškinienne], Правда [Pravda], Москва [Moscou], 480 p.

Cet article propose de repenser la logique chronologique selon laquelle le conte littéraire serait une évolution naturelle du conte oral et du conte populaire. Concernant les contes littéraires russes publiés au cours de la période romantique, du fait d'un processus d'archivage encore inachevé, l'accès aux contes oraux et populaires était encore inégal pour les écrivains. Le raisonnement selon lequel le conte littéraire s'appuierait nécessairement sur des contes oraux et populaires préalables peut en effet être remis en question. En s'intéressant à la façon dont les auteurs associent leur texte à un document antérieur, cette étude vise à souligner que la présence d'un conte source au sein de plusieurs contes littéraires russes de la période romantique résulte davantage d'une mise en scène de la part des écrivains que d'un réel gage d'authenticité.

Mots-clés : conte littéraire, romantisme, Alexandre Pouchkine, littérature populaire

The Russian Literary Fairy Tale of the Romantic Period and its Sources: The Place of Archives in the Construction of the Genre

This article offers to rethink the chronological paradigm in which literary fairy tales would be a natural evolution of oral and folk tales. In view of the Russian literary tales published during the Romantic period, where, due to a still incomplete archiving process, access to oral and folk tales was still unequal for writers, the reasoning that the literary fairy tale would necessarily be based on previous oral and folk tales can indeed be questioned. By looking at the way in which authors associate their text with an earlier document, this study aims at highlighting the fact that the presence of a folk tale as a source within several Russian literary fairy tales of the Romantic period is more a result of a staging on the part of the writers, rather than a real proof of authenticity.

Keywords: *literary fairy tale, romanticism, Alexandr Pushkin, folk literature*

Un spectre plane sur la Russie : l'image de la révolte de Pougatchov à l'ère du cinéma post-soviétique à travers le film *Révolte Russe* d'Alexandre Prochkine (2000)

Amine AFELLOUS
Université Paris Nanterre

De nombreux films adaptent le roman d'Alexandre Pouchkine (1799-1837), *La Fille du capitaine*¹, aussi bien en Occident qu'en Russie ou en Union soviétique (URSS)². On ne compte pas moins de quatre adaptations venues de l'Ouest au XX^e siècle, ainsi que deux autres versions à l'époque soviétique, une à l'époque impériale et deux à partir de la chute de l'URSS. Il s'agit de *Révolte russe*³ d'Alexandre Prochkine et de *La Fille du capitaine*⁴ d'Ekaterina Mikhaïlova, un court-métrage d'animation produit en 2005. Parmi ces deux films, seul le pre-

1. PUŠKIN, 1973 [1836].

2. *Émelian Pougatchev* de Grigorij Liebken, 1914 ; *La Fille du capitaine* de Youri Taritch, 1928 ; *La Volga en flammes* de Viktor Tourjanski, 1934 ; *La Figlia del Capitano* de Mario Camerini, 1947 ; *Tempesta* d'Alberto Lattuada, 1958 ; *La Fille du capitaine* de Vladimir Kaplounovski, 1958 ; *Révolte russe* d'Alexandre Prochkine, 2000 ; *La Fille du capitaine* d'Ekaterina Mikhaïlova, 2005.

3. PROŠKIN (réal.), 2000.

4. MIXAJLOVA (réal.), 2005.

mier exploite abondamment les informations issues de l'essai historique *Histoire de Pougatchov*⁵, qui a servi de base à la construction du roman. Nous verrons à la fin de notre étude que ces deux films se rejoignent dans leur regard métaphorique porté sur la révolte d'Émelian Pougatchov (1742-1775) et d'une certaine manière, sur la mémoire de la Révolution russe à l'ère du cinéma post-soviétique.

Cet essai sur la révolte de Pougatchov, écrit par Pouchkine, est le résultat du retour en grâce progressif du romancier aux yeux du tsar Nicolas I^{er} (ayant régné de 1825 à 1855), qui lui permit de prétexter la préparation d'une *Histoire de Pierre le Grand* pour obtenir l'accès aux archives et aux bibliothèques de l'État en 1831 avant de se faire ouvrir les archives militaires en 1833⁶. D'ailleurs, Gustave Aucouturier explique que « les historiens russes reconnaissent à cet ouvrage le mérite de sa consciencieuse documentation et, dans le détail des faits, sa rigoureuse conformité à la vérité historique telle qu'on pouvait la connaître de son temps⁷ ». De ces investigations découle la toile de fond historique qui a servi à l'intrigue de *La Fille du capitaine* : Émelian Pougatchov, ancien cosaque du Don, fut mis à la tête d'une rébellion populaire contre Catherine II (règne : 1762-1796) par les cosaques du Yaïk après s'être fait passer pour l'époux défunt de l'impératrice, Pierre III (règne : 1761-1762).

La particularité du film d'Alexandre Prochkine est d'exploiter très largement le matériau historique issu des Archives impériales que Pouchkine reprend dans son essai et que le réalisateur combine sans distinction avec le récit littéraire qu'adapte le film. Imaginée à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'auteur⁸, cette production naît dans un contexte où la chute de l'Union soviétique a amené le désir de réanimer à l'écran certains aspects de la littérature russe qui n'étaient pas abordés dans le cinéma soviétique, afin de trouver dans ses intentions et dans ses récits le « diable » qui a finalement conduit à la victoire du bolchévisme⁹. À ce titre, Pougatchov et sa révolte étaient effectivement perçus comme des précurseurs de la révolution d'Octobre par les historiens de l'ère soviétique¹⁰. Ils voyaient en ce personnage le chef d'une révolte populaire, à l'instar d'autres cosaques restés célèbres comme Stepan Razine (1630-1671) ou Kondrati Boulavine (1667-

5. PUŠKIN, 1973 [1834].

6. *Ibid.*, p. 1238-1239.

7. *Ibid.*

8. MATIZEN, 2000.

9. *Ibid.*

10. BÉRÉLOVITCH, 2005, p. 37.

1708)¹¹. La mémoire iconique du cosaque était largement célébrée en URSS, comme en témoignent les nombreuses rues à son nom, les timbres à son effigie ou les films qui adaptent ce roman¹².

Si le cinéma post-soviétique tend à réhabiliter des figures de l'Armée blanche comme l'amiral Koltchak (Alexandre Koltchak, 1874-1929) dans le film *Admiral* (2005)¹³, le phénomène est inverse pour les icônes de l'époque communiste comme Pougatchov. Joël Chapron¹⁴ explique que les années 1990 sont marquées par une série de films qui portent un regard très négatif sur la période soviétique, comme *Soleil Trompeur* de Nikita Mikhalkov (1994) ou *Kbroustaliou, ma voiture !* d'Alexeï Guerman (1998). À ce titre, la figure glorieuse que représentait Pougatchov par le passé ne manquera pas d'être déconstruite et appréhendée sous un regard plus critique qu'émancipateur dans *Révolte russe*.

Enfin, le début du conflit en Tchétchénie en 1994 fait resurgir le thème de la guerre dans le cinéma post-soviétique avec des films comme *Le prisonnier du Caucase* de Sergueï Bodrov (1996) ou *Brat* d'Aleksei Balabanov (1997). La réalisation de *Révolte russe* n'échappe pas à la règle, puisque la présence de populations musulmanes et le caractère exotique de l'endroit où se déroule l'action, aux limites orientales de l'Empire russe, au sein de contrées lointaines et dangereuses, font écho au contexte des opérations militaires qui se déroulaient au nord du Caucase.

Ces éléments pris en compte, comment Alexandre Prochkine utilise-t-il les sources tirées des Archives impériales au sujet du soulèvement de Pougatchov pour produire un regard critique sur ce dernier dans le film *Révolte russe* ? *A priori*, les informations tirées d'*Histoire de Pougatchov* servent essentiellement à dépeindre le caractère barbare et sanguinaire du cosaque, loin de son image émancipatrice de l'époque soviétique. Mais nous verrons que le cosaque est perçu dans le film comme le symbole métaphorique de cette révolte et qu'à ce titre, c'est à un retour critique sur la dimension funeste de la révolution auquel nous assistons et auquel participe également le film d'Ekaterina Mixajlova, *La Fille du capitaine*.

Dans *Révolte russe*, Alexandre Prochkine puise dans les sources rassemblées par Pouchkine pour renforcer les traits tyranniques de l'usurpateur. On y retrouve une exécution cruelle qui prend la forme d'une anecdote dans l'essai historique :

11. *Ibid.*

12. On pourrait à ce titre citer l'adaptation de Vladimir Kaplounovski de 1958 qui connut un retentissement mondial.

13. NORRIS, 2017, p. 137.

14. CHAPRON, 2010.

« Pougatchov fuyait le long de la Volga. C'est alors qu'il rencontra l'astronome Lowitz et lui demanda qui il était. Apprenant que Lowitz observait le cours des astres, il le fit pendre "plus près des étoiles"¹⁵ ». Dans le film, cet épisode violent intervient lors du retour de Pougatchov dans son quartier général de Berd. Dans ce bourg, on découvre le scientifique, un homme âgé, traîné de force jusqu'au traîneau de l'usurpateur. Après s'être renseigné sur l'utilité de son télescope et avoir appris qu'il est en présence d'un académicien de l'université de Saint-Pétersbourg, Pougatchov semble prendre un malin plaisir à ordonner qu'on le pendre, là aussi, « plus près des étoiles ».

On retrouve le sadisme de ce personnage à travers le destin tragique de Lizaveta Kharlova¹⁶, la veuve du major Kharlov que Pougatchov força à devenir sa concubine et dont on retrouve la trace dans *Histoire de Pougatchov*¹⁷. Dans *La Fille du capitaine*, cet épisode fait simplement l'objet d'une référence dans la lettre de Macha à Piotr¹⁸, au contraire de *Révolte russe* qui combine dans la même séquence plusieurs éléments de l'essai historique. Voici le récit qu'en fait Pouchkine : « [La] fille, veuve de Kharlov depuis la veille, fut amenée au vainqueur qui avait donné l'ordre d'exécuter ses parents. Pougatchov fut impressionné par sa beauté et la prit pour concubine, épargnant en sa faveur son frère âgé de sept ans¹⁹ ». Plus loin, on peut lire :

La jeune veuve de Kharlov eut le malheur d'inspirer de l'attachement à l'imposteur. Il la garda près de lui dans son camp devant Orenbourg. [...] Elle alarma la méfiance des malfaiteurs jaloux, et Pougatchov, cédant à leurs instances, leur livra sa concubine. Kharlova et son frère, âgé de sept ans, furent passés par les armes²⁰.

Dans le film, juste après le départ de Lowitz pour l'échafaud, on observe Pougatchov s'approcher de Lizaveta pour l'écartier violemment de son chemin, indiquant qu'il n'est en rien attaché à celle-ci, contrairement à l'essai, suggérant que son image dans le film est plus cruelle que celle décrite par Pouchkine. On

15. PUŠKIN, 1973 [1834], p. 608.

16. Pouchkine transforme le prénom de ce personnage historique en Lizaveta dans son roman alors qu'elle se nommait Tatiana Kharlova.

17. *Ibid.*, p. 541 et 551.

18. PUŠKIN, 1973 [1836], p. 688.

19. PUŠKIN, 1973 [1834], p. 541.

20. *Ibid.*, p. 551.

entend ensuite Bièloborodov, l'un de ses généraux, ordonner la pendaison de tous les nobles et de leur descendance, puis on observe un cosaque s'emparer sans ménagement du jeune enfant de Lizaveta (et non de son frère), pour l'emmener vers son châtiment. Sa mère, à genoux, s'accrochant en pleurant aux jambes du bourreau en répétant le nom de son fils provoque un sentiment de pitié chez le spectateur. C'est avec une cruauté aveugle que Pougatchov – plus impitoyable que dans l'essai ou dans le roman – et ses hommes éliminent systématiquement chaque représentant de la noblesse, même quand il s'agit d'enfants. Cet épisode tiré des sources impériales met en lumière les violences sanguinaires qui accompagnent l'insurrection populaire menée par le cosaque.

L'exploitation des sources historiques permet aussi d'illustrer la violence barbare des assauts de l'armée de l'usurpateur, notamment lors de la scène de la prise du fort de Belogorsk au début du film. Après quelques escarmouches, le capitaine du fort fait tirer au canon sur les rebelles ainsi que sur Pougatchov qu'on découvre escorté de ses généraux Bièloborodov et Pyanov, à l'instar d'un chef de guerre. À l'arrière-plan, une foule avance de façon désordonnée en poussant des cris, illustrant le caractère sauvage de cette armée qui charge dans l'anarchie. Après que Pyanov avertit son chef qu'il pourrait être tué, un nouveau coup de canon finit par toucher le cosaque se trouvant à leur droite. C'est alors que l'usurpateur demande ironiquement à ses compagnons s'il n'y a pas de canons spécialement conçus pour les tsars. Ce bon mot trouve sa source dans *Histoire de Pougatchov* : « Méfie-toi, sire, lui dit un vieux cosaque, ils sont capables de te tuer avec leur canon. – Mon pauvre vieux, répondit l'imposteur, est-ce qu'on fond des canons pour tirer sur les tsars²¹ ? ».

L'assaut se poursuit alors par une attaque peu conventionnelle, dépeignant l'une des stratégies barbares de cette armée. Au début de la séquence, on remarque plusieurs cavaliers tirant un char traînant des mottes de pailles enflammées autour des fortifications en bois de la forteresse²². On retrouve la source de cette technique surprenante dans l'essai historique : « Ainsi Bièloborodov lui conseilla d'entourer le fort de chariots de foin, de paille et de branchages et de mettre ainsi le feu aux murs de bois²³ ». On se trouve ainsi confronté à l'image de guerriers portant littéralement le feu sur le fort en laissant une traînée de braise derrière eux, comme une horde semant la désolation et le chaos sur son chemin. On constate donc que les emprunts à l'essai de Pouchkine servent à rappeler au spectateur la

21. PUŠKIN, 1973 [1834], p. 540.

22. PROŠKIN (réal.), 2000.

23. PUŠKIN, 1973 [1834], p. 590.

dimension sanguinaire et barbare de ce personnage, au contraire de son image positive de l'époque soviétique.

Mais cette double adaptation du roman et de l'essai permet également de représenter Pougatchov en symbole prophétique de la rébellion et par extension de la révolution de 1917.

Dans *Révolution russe*, Pougatchov, après sa capture, se compare à un corbillot à travers de mystérieuses paroles qu'on ne retrouve pas dans le roman. Elles sont en fait tirées d'*Histoire de Pougatchov*, dans le cadre d'un dialogue avec le comte Panine :

Qui es-tu ? demanda-t-il à l'imposteur. Émilien, fils d'Ivan, Pougatchov, répondit celui-ci. Et comment as-tu osé, malfaiteur [vor], te prétendre le souverain ? reprit Panine. Je ne suis pas corbeau [voron], répliqua Pougatchov (jouant sur les mots comme à son habitude), mais seulement corbillot ; le corbeau, lui, vole encore²⁴.

Cet autre corbeau fait référence à la rumeur selon laquelle un autre Pougatchov aurait pris la tête des cosaques du Yaïk après sa capture. Bien que cette dernière précision soit absente de l'adaptation de Prochkine, on y retrouve le face-à-face avec le comte Panine rapporté dans l'essai²⁵. Avant de prononcer son jeu de mots, il précise son état civil au comte qui le regarde avec le plus grand mépris. C'est lorsque ce dernier insiste en demandant comment il a osé se faire passer pour le tsar qu'il se compare à un « corbillot » et déclare que le corbeau vole encore, tout en déplaçant son regard vers la droite du comte puis vers les cieux. Un plan en contre-plongée correspond à son point de vue : il regarde le ciel noir barré verticalement par la coupole et les tours de l'église, avant de revenir à son interlocuteur. On peut interpréter son propos comme une expression insolente, suggérant que s'il est tué, un autre prendra sa place. D'ailleurs, son regard nous donne l'impression qu'il cherche ce corbeau, cet autre Pougatchov qui vit libre dans le ciel et qui sera un jour de retour, comme un imperceptible croisement venu du sommet de l'église semble nous le confirmer. Ces paroles et ce rapprochement symbolique avec la figure du corbeau nous donnent l'impression que sa capture n'est en rien la fin de ce soulèvement et que de nouvelles insurrections verront le jour.

L'entretien avec Panine n'est pas le seul moment dans *Révolution Russe* où Pougatchov se rapproche de la figure du corbeau, car cette analogie jalonne son aventure et son destin comme une sorte d'avatar. Au début du film, elle est

24. *Ibid.*, p. 611.

25. PROŠKIN (réal.), 2000.

porteuse d'une forme allégorique de sa rébellion. Dès les premières minutes, on trouve un plan figurant le point de vue d'un oiseau planant au-dessus d'un cours d'eau²⁶. Son vol mène la caméra vers une fenêtre ouverte qui révèle un déjeuner entre gens de la noblesse, en compagnie d'une dame en bout de table qui s'avère être l'impératrice Catherine II. À l'approche du volatile, certains de ces hommes se lèvent en criant « Oush ! Oush ! », avec un mouvement du bras pour essayer de le repousser, mais le corbeau s'est déjà posé sur un dossier de chaise, comme s'il s'invitait de force à leur réunion. Insoumis, il refuse de céder sa place et répond par un cri agressif à ceux qui tentent de le faire partir, mais il finit par s'échapper en poussant des croassements moqueurs. Comme Pougatchov, il veut s'installer de force à la table copieusement garnie des puissants qui cherchent immédiatement à l'en chasser. À l'instar d'un trouble-fête, sa présence dérange cette société opulente où il n'a pas sa place, qu'il effraie par son agitation et qu'il quitte à grand renfort de cris et de ricanements. Cette séquence introduit une allégorie de son aventure : c'est par la force qu'il tente de s'imposer au monde de l'aristocratie duquel il est refoulé.

On retrouve cet avatar dans le film après la pendaison du capitaine Mironov et le meurtre de son épouse, Vasilisa Iegorovna. Alors que cette dernière vient de s'écrouler au sol, Pougatchov assis sur son trône lève les yeux au ciel, à l'écoute d'un croassement venu d'un corbeau²⁷. Un plan sur le volatile le décrit volant à tire-d'aile et poussant des cris. En faisant exécuter les membres de la noblesse qui ne lui jurent pas fidélité, il impose la reconnaissance de son statut comme le corbeau sa présence à la table de l'impératrice.

Ce motif qui jalonne le film annonce symboliquement l'avènement et la disparition de l'usurpateur. Avant que Pougatchov ne vienne à la rencontre des cosaques du Yaïk dont il prendra la tête, un plan sur le ciel suit un lointain corbeau volant au-dessus de ces derniers²⁸, comme s'il les convoitait, présageant de son futur désir de suzeraineté, comme le confirme un plan en plongée totale sur cette multitude en marche. Cette apparition discrète se répète quand le cosaque du Don et ses premiers fidèles viennent à leur rencontre²⁹. Un nouveau plan sur l'oiseau le dépeint plus proche du sol, volant dans la même direction que le groupe de vieux-croyants et de cosaques qui accompagnent l'usurpateur. Sa proximité à l'image conjuguée à

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, 27:35.

la direction qu'il prend souligne l'importance de ce basculement dans l'aventure de Pougatchov : en prenant la tête des cosaques du Yaïk, tout retour en arrière devient impossible.

Son procès le condamne à un châtement particulièrement cruel : il doit être écartelé, sa tête doit être empalée, les morceaux de son corps éparpillés aux quatre coins de la ville, écrasés sous des roues puis brûlés. Si le film nous fait grâce de ces atrocités, il les remplace par un montage qui les suggère³⁰. L'image d'un cheval fuyant une bâtisse en feu précède un fondu laissant transparaître des flammes, un corbeau s'envolant à perte de vue et le héros, Piotr Griniov, pensant dans sa cellule à la fin tragique de Pougatchov. La présence de ce cheval, compagnon par excellence du cosaque, harnaché et sans cavalier, à l'image de ces montures quittant le champ de bataille sans leurs cavaliers morts au combat, nous renvoie à la fin violente de ce guerrier du Don. Le corbeau qui disparaît dans le ciel comme un spectre signe la fin de son aventure.

Par cette allégorie qui rapproche Pougatchov et sa rébellion de l'image éthérée du corbeau disparaissant dans les nuées, le spectateur est renvoyé au caractère funeste de ces révoltes populaires, contrairement à l'image donnée par l'historiographie soviétique, qui y voyait des tentatives d'émancipation annonciatrices de la révolution de 1917.

Cette image de Pougatchov, dépeint en avatar de la révolution, n'est pas du seul fait du film de Prochkine. On retrouve cette esthétique dans l'adaptation d'Ekaterina Mixajlova, *La Fille du capitaine*, où cette fois, l'image de l'usurpateur est confondue avec celle d'un mystérieux loup des steppes.

La première apparition de ce motif intervient au début du film, quand on découvre Pougatchov sortant de sa cage avant son exécution. Alors qu'il se retourne vers le héros, un volet chasse son image et la remplace par celle d'un loup se tenant dans la même position que le cosaque³¹. Au milieu d'un paysage immaculé et battu par un vent sifflant, le canidé, assis, pousse un long hurlement de détresse comme s'ils ne formaient qu'une seule et même personne. L'image du loup laisse place au titre du film, suggérant que le rapprochement entre l'homme et l'animal sera l'un des axes de cette adaptation.

Lorsque le héros rencontre le cosaque pour la première fois, sur la difficile route de Belogorsk, une silhouette animale semble surveiller son attelage³². Par sa petite

30. *Ibid.*, 1:54:40.

31. MIXAJLOVA (réal.), 2005.

32. *Ibid.*

taille, cette forme semble d'abord lointaine et Saviélitch, le fidèle serviteur du héros, pense voir un loup ou un animal. Suspendant sa marche et laissant penser par sa forme qu'il s'agit d'un loup, cette ombre disparaît et réapparaît quelques mètres plus près, sous les traits de Pougatchov. Avec une vitesse surnaturelle, il se met à la place du conducteur de l'attelage, comme s'il connaissait par avance son destin.

La rapide description du siège d'Orenbourg rapproche l'armée du cosaque de l'image fugace du loup des steppes qui est attribuée à Pougatchov³³. Alors que le héros-narrateur explique que la ville fut rapidement assiégée après son arrivée, son récit s'accompagne d'un plan large sur l'entrée de la ville que le héros vient de franchir. On distingue une ombre qui s'approche rapidement de la muraille et envahit progressivement sa surface. Un plan rapproché, combiné à un *travelling*, accompagne la progression de cette ombre qui se divise alors en plusieurs loups, dont les silhouettes courent sur les murs de la ville puis se rejoignent pour ne former plus qu'une seule entité. Comme si toutes ces silhouettes issues de l'armée de Pougatchov symbolisaient l'âme sauvage de cette rébellion, la séquence se conclut avec l'apparition d'une gigantesque et effrayante tête de loup, filmée en gros plan sur un fond noir tinté de rouge, qui s'élève et grogne féroce à la caméra. À l'aide d'un fondu enchaîné, le visage du prédateur s'efface pour laisser place à celui de Pougatchov se trouvant dans la même position, fusionnant ainsi les deux figures : le loup des steppes, symbole collectif de la rébellion n'est autre que Pougatchov lui-même.

Enfin, lors de sa mise à mort, on découvre un dernier point de rapprochement entre la bête sauvage et le cosaque. Elle soulève l'idée que son décès met un terme à la révolte, mais pas à l'esprit de rébellion qu'il symbolise³⁴. Lorsque la hache s'abat sur la nuque de l'usurpateur, la lame sert de volet qui chasse le plan de son exécution pour laisser apparaître une dernière fois le loup métaphorique. Un *travelling* accompagne sa course à travers la steppe battue par le vent et la neige, avant de le voir s'éloigner du cadre et disparaître comme un spectre dans un horizon dont les couleurs vives et chaleureuses semblent porter l'espoir de son retour. Cette image correspond à celle du corbeau disparaissant dans le ciel de l'adaptation de Prochkine, mais qui semble quitter ce monde pour y revenir un jour, apportant avec lui de nouveaux chefs rebelles, en même temps que le germe de soulèvements sanguinaires.

Au terme de notre étude, nous avons constaté que l'usage des sources historiques de Pouchkine dans *Révolte russe* permet de remettre en question la dimen-

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

sion émancipatrice de l'icône qu'était Pougatchov à l'époque soviétique, en mettant en avant la réalité cruelle et barbare de sa rébellion. On remarque cependant que son rapprochement avec la figure métaphorique du corbeau ouvre la voie à une relecture de la révolution russe de 1917 qui dépasse le cadre du film.

En effet, les deux adaptations post-soviétiques de *La Fille du capitaine* partagent la même esthétique symbolique quand ils représentent Pougatchov et sa révolte à travers les traits funestes d'un corbeau ou d'un loup. La connotation négative associée à ces prédateurs nous laisse entrevoir le regard porté par le cinéma post-soviétique sur la révolution russe et sur celui qui était vu comme l'un de ses précurseurs. Sa disparition métaphorique par le biais de ces avatars laisse planer l'idée d'un éternel retour de cette rébellion populaire contre l'État, comme un présage de la révolution de 1917, exploitant l'avertissement prophétique de Pouchkine dont est tiré le titre du film *Révolte russe* :

Dieu nous préserve de voir une révolte russe ; c'est un événement absurde et impitoyable. Ceux qui chez nous songent à d'impossibles révolutions, ou bien ils sont jeunes et ne connaissent pas notre peuple, ou bien, alors, ce sont des gens au cœur cruel, pour qui leur propre tête ne vaut pas un kopek et celle des autres encore moins³⁵.

Cette épée de Damoclès qui plane sur la Russie et que représente la révolution est symbolisée, comme on l'a vu, par une forme de spectre de l'insurrection, qui n'est pas sans rappeler les premiers mots du manifeste du Parti communiste : « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ». Au-delà de la déconstruction de la figure de Pougatchov, c'est bien à une relecture critique de la révolution de 1917 à laquelle nous assistons, fondée sur les sources historiques de Pouchkine. Dans une telle perspective, faut-il attendre un retour de ce spectre de la révolution en Russie, puisque les spectres par définition ne disparaissent jamais et hantent les vivants ?

Bibliographie

- AUCOUTURIER Gustave, 1973, « Chronologie » in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. XXIII.
- BÉRÉLOVITCH André, 2005, « Une jacquerie moderne : la révolte de Pougatchëv (17 septembre 1773 – 15 septembre 1774) » in *La Revue russe*, n° 27, p. 37-59, DOI : 10.3406/russe.2005.2261.

35. PUŠKIN, 1973 (1834), p. 735.

CHAPRON Joël, 2010, « 20 ans de cinéma post-soviétique », 9^e Rencontres du Cinéma européen, Vannes, URL : https://www.kinoglaz.fr/joel_chapron_20_ans_cinema_postsovietique.php (consulté le 12/10/2021).

MATIZEN Victor, 2000, «Русский бунт : Истоки и смысл» [Révolte russe : Les origines et le sens] in *Искусство кино* [L'Art du Cinéma], URL : <http://old.kinoart.ru/archive/2000/05/n5-article3> (consulté le 12/10/2021).

NORRIS Stephen M., 2017 « Funérailles cinématographiques : L'Amiral (2008), Koltchak et les usages de l'Histoire dans le cinéma russe contemporain » in ZVONKINE Eugénie (dir.), *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, p. 137-158, DOI : 10.4000/books.septentrion.18525.

PUŠKIN Alexandre, 1973 [1834], « Histoire de Pougatchov » in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. 525-599.

PUŠKIN Alexandre, 1973 [1836], « La Fille du Capitaine » in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. 617-625.

Filmographie

CAMERINI Mario (réal.), 1947, *La Figlia del Capitano* [La Fille du capitaine], 97 min.

КАРЛУНОВСКИЈ Vladimir КАПЛУНОВСКИЙ Владимир (réal.), 1958, *Капитанская дочка* [La Fille du capitaine], 106 min.

LATTUADA Alberto (réal.), 1958, *La Tempesta* [La tempête], 120 min.

МИХАЙЛОВА Ekaterina МИХАЙЛОВА Екатерина (réal.), 2005, *Капитанская дочка* [La Fille du capitaine], 28 min.

ПРОШКИН Aleksandr ПРОШКИН Александр (réal.), 2000, *Русский бунт* [Révolte russe], 130 min.

ТАРИЧ Ūgij ТАРИЧ Юрий (réal.), 1928, *Капитанская дочка* [La Fille du capitaine], 91 min.

TOURJANSKI Victor (réal.), 1934, *La Volga en flammes*, 86 min.

À travers les films *Révolte Russe* (2000) d'Alexandre Prochkine et *La Fille du Capitaine* d'Ekaterina Mixajlova (2005), adaptations du roman du même nom d'Alexandre Pouchkine, cet article a pour objectif de mettre en lumière

l'influence des Archives impériales russes sur l'élaboration de ces productions de l'ère post-soviétique. Si de nombreux réalisateurs ont adapté le récit littéraire de Pouchkine, inspiré de faits réels, seule la production datant de 2000 exploite autant les informations issues de l'essai *Histoire de Pougatchov*, qui a servi de base à la construction du roman. Cette étude tente d'éclaircir le regard que porte le cinéma post-soviétique sur l'histoire de cette révolte, perçue par les Soviétiques comme annonciatrice du soulèvement populaire qui accompagna la révolution de 1917. Elle permet de distinguer le mécanisme de déconstruction de la figure émancipatrice de Pougatchov qui s'opère après la chute de l'Union soviétique, à travers un parallèle avec le film d'animation d'Ekaterina Mixajlova.

Mots-clés : cinéma russe, Alexandre Pouchkine, histoire de Pougatchev, Alexandre Prochkin, Ekaterina Mixajlova

*A spectre is haunting Russia: the image of Pugachov's
revolt in post-Soviet cinema through the movie
Russian Revolt by Alexander Prochkin (2000)*

Through the films The Captain's Daughter by Alexander Prochkin (2000), and Ekaterina Mixajlova (2005), adapted from the novel of the same name by Alexander Pushkin, this article aims to highlight the influence of the Russian Imperial Archives on the development of these post-Soviet era productions. While many directors have adapted Pushkin's literary narrative, inspired by real events, only the 2000 production makes as much use of the information from the essay History of Pugachev, which served as the basis for the novel. This study attempts to shed light on how post-Soviet cinema looks at the history of this revolt, perceived by the Soviets as a precursor to the popular uprising that accompanied the revolution of 1917. It allows us to distinguish the mechanism of deconstruction of the emancipatory figure of Pugachev, which takes place after the fall of the Soviet Union, through a parallel with the animated film by Ekaterina Mixajlova.

Keywords: russian cinema, Alexander Pushkin, history of Pugachev, Alexander Proshkin, Ekaterina Mixajlova

Le paratexte d'un manuscrit : Mikhaïl Lermontov auto-illustré

Anastasia KOZYREVA

Centre de recherche Europes-Eurasie (CREE), Inalco

« Si on fouille sa mémoire, on s'aperçoit qu'il n'y a et n'y a jamais eu d'écrivain qui ne dessine pas. Les écrivains dessinent ».

Alexei Remizov, « Dessins des écrivains¹ ».

S'adresser aujourd'hui aux manuscrits d'un poète abondamment étudié, comme l'est Mikhaïl Lermontov (1814-1841), témoigne de la volonté d'accéder à la matière première de son œuvre, d'entrer dans un dialogue un peu plus intime avec l'auteur. Mais en quoi les manuscrits permettent-ils un tel dialogue ? Selon Marie-Pascale Huglo, les archives « tien[nent] lieu de mémoire » et opposent la « mémoire collective spontanée » à la « mémoire dans l'Histoire enregistrée² ». Autrement dit, les archives en tant que documents créés, souvent sans l'intention de l'être, s'avèrent à la fois des témoins de l'Histoire et des outils de construction des histoires. Une analyse d'un « témoin » de l'histoire en train de se faire ou de l'œuvre en train de se créer est donc une tentative d'accéder à l'œuvre directement sans intermédiaire scientifique et éditorial, d'épurer en quelque sorte la perception que nous en avons.

La différence entre un manuscrit et un livre peut être illustrée par des exemples issus de la littérature elle-même. Si « les manuscrits ne brûlent pas » et le roman

1. REMIZOV, 1939.

2. HUGLO, 2007, p. 5.

du Maître dans *Le Maître et Marguerite* (1967) de Mikhaïl Boulgakov (1891-1940) ressuscite comme un phénix, la bibliothèque de Don Quichotte, en revanche, brûle sans laisser de traces. Mettre le feu aux livres reviendrait, pour les personnages du roman de Miguel de Cervantès (1547-1616), à les effacer de l'esprit de Don Quichotte et donc à manipuler le lecteur. Le livre ou l'édition comme médiateur entre l'œuvre et son lecteur, inclut en effet une part de manipulation, car elle est le fruit de multiples choix de l'éditeur, que Gérard Genette nomme « paratexte³ ». Les manuscrits sont par excellence privés du paratexte éditorial. En revanche, ils peuvent contenir des éléments non verbaux qui restent souvent à la marge des études académiques, mais qui sont sans doute dignes d'être étudiés.

Malgré un corpus volumineux de travaux sur Lermontov, ses manuscrits sont rarement considérés comme un objet d'étude spécifique. Les travaux consacrés aux manuscrits de Lermontov se focalisent sur l'utilité des archives pour la correction des erreurs dans les éditions, leur valeur biographique et la reconstruction de l'ordre chronologique de la création des œuvres. Ces aspects sont sans doute importants pour une construction cohérente d'une histoire « verticale » de la littérature russe du XIX^e siècle et de l'œuvre de Mikhaïl Lermontov en particulier, mais une telle cohérence de structure laisse dans l'ombre certains éléments des manuscrits de Lermontov qui pourraient pourtant renouveler notre perception de ce poète et écrivain.

De nombreux manuscrits de Lermontov qui sont parvenus jusqu'à nos jours contiennent des croquis et des dessins⁴, qui tantôt occupent très peu d'espace sur un feuillet de manuscrit, tantôt envahissent le texte. Les études des archives de Lermontov qui y prêtent attention semblent considérer ces éléments iconiques comme des détails curieux, mais à visée décorative plutôt que sémantique :

Но как в отдельных штрихах страницы рукописи « Вадима », испещрённой фантастическими рисунками, чувствуется талант рисовальщика реалиста, так и в отдельных красках этого пёстрого узора виден уже будущий великий поэт, автор « Героя нашего времени »⁵.

3. GENETTE, 2002.

4. Dans le cadre de cet article, je n'envisagerai pas l'œuvre picturale de Mikhaïl Lermontov, de l'ordre de plus de deux cents peintures, dessins et aquarelles. Il me semble par ailleurs nécessaire de distinguer la production picturale des « manuscrits dessinés » de Lermontov car, à la différence des tableaux, ces derniers mettent les images en relation avec le texte sur le même support et participent au travail conceptuel des textes littéraires.

5. РАХОМОВ, 1948.

« Mais, tout comme on perçoit un talent de dessinateur réaliste dans certains coups de crayon du manuscrit de *Vadim*, constellé de dessins fantastiques, de même dans les couleurs des motifs bigarrés apparaît déjà le futur grand poète, auteur d' *Un héros de notre temps*⁶ ».

Le manque d'attention aux images des manuscrits de Lermontov peut être expliqué notamment par la tradition de la perception générale et généralisante, qui perdure encore aujourd'hui et qui oppose les images au texte au sein du livre illustré⁷, c'est-à-dire à l'écriture de la langue. Pourtant, comme l'a montré Anne-Marie Christin, « l'écriture ne reproduit pas la parole, elle rend la parole visible⁸ ». Comme nous le montre la chercheuse, sur le papier, le langage verbal (présenté graphiquement par le biais de l'écriture) et les images se servent du même support – une feuille de papier – et sont pour cela placées dans le même espace sémantique. La perception de la langue écrite et des images est ainsi conditionnée par « un mode unique d'appréhension – la vue – laquelle doit intervenir d'un côté sous forme de lecture et de l'autre côté sous forme de contemplation⁹ ». Si nous prenons en considération le fait que l'écriture de la langue et les images sont réalisées par la même personne, nous pouvons, suivant Anne-Marie Christin, désigner leur auteur d'« imagier du texte », ce qui semble être particulièrement pertinent dans le cas des manuscrits de Mikhaïl Lermontov.

Un geste réflexif

Si, contrairement à Laurence Sterne (1713-1768), l'imaginaire iconographique des textes de Mikhaïl Lermontov n'était pas destiné aux lecteurs, car il s'agit des brouillons manuscrits, il nous donne cependant une matière très précieuse pour

6. Traduction par Françoise Defarges.

7. Dans le contexte d'études littéraires russes, c'est notamment l'article de Youri Tynianov, « Illustrations », qui a contribué à la théorisation de l'opposition entre le texte et les images dans un livre illustré. Tynianov compare les façons dont fonctionne le procédé de « concrétisation » de l'image poétique dans la poésie et dans l'illustration : « [...] le caractère concret spécifique de la poésie est directement opposé au concret pictural : plus la parole poétique est vive et palpable, moins elle est traduisible sur un plan pictural » (*специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности : чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи.*). Texte traduit par A. K. et F. D., dans TYNJANOV, 1977, p. 545.

8. CHRISTIN, 2009.

9. *Ibid.*

étudier ce que, suivant Héléne Martinelli, on peut qualifier de « geste réflexif¹⁰ ». Ce geste est une trace matérielle du passage de la conception du texte de l'œuvre à sa fixation sur papier par le biais de l'écriture et du dessin. Dans ce sens, les images rejoindraient aussi les archives en qualité de « lieu de mémoire », mais ne se limiteraient pas à ce rôle. Un manuscrit est à la fois un *espace* et une *trace* d'une étape du travail mental de construction d'un texte, autrement dit, le chantier d'une œuvre en train de se créer. C'est pour cette raison qu'il ne s'agit pas ici d'« auto-illustrations », mais d'un auteur « auto-illustré », la notion utilisée à la fois par Philippe Kaenel et par Héléne Martinelli¹¹. Dans son ouvrage *Le Métier de l'illustrateur*, Kaenel parle de « certains auteurs capables de tenir aussi bien la plume que le crayon [et qui] prennent le plaisir à s'auto-illustrer dans les marges de leurs livres¹² ». Il ne s'agit pourtant pas de développer ici la notion d'auto-illustration en tant que résultat d'une activité en vue de la publication dans un livre, comme le fait Héléne Martinelli, mais d'analyser une activité de réflexion par le biais du dessin, qui émerge au même moment de l'écriture d'un texte littéraire. Autrement dit, les dessins du manuscrit qui font l'objet de cette étude interprètent non pas le texte de l'œuvre, mais le processus de création, qui dans ce cas-là, s'accomplit dans un texte et dans des images à la fois.

Gérard Genette définit le « paratexte » comme un ensemble d'éléments qui « rend le texte présent », assure sa présence au monde, sa « réception¹³ ». Pour Genette, le paratexte, dans lequel il inclut les illustrations, est purement fonctionnel, car il vient à l'existence pour servir le texte de l'œuvre. Pourtant, les images à la marge ou en pleine page des manuscrits de Lermontov assurent la présence du texte littéraire par un médium autre que le langage, donnent davantage de matière pour une réception et pour cela, prolongent l'existence de l'œuvre dans le temps et dans l'espace. Ainsi, le conventionnel aspect « fonctionnel » des images tend à les effacer de l'horizon de la réception en leur ôtant toute valeur sémantique. Il s'agira dans cette brève étude de redonner de l'importance à la contribution sémantique que les images peuvent apporter à l'œuvre littéraire et d'analyser le texte de *Vadim* à travers le prisme des dessins du manuscrit.

10. MARTINELLI, 2017, p. 57.

11. *Ibid.*

12. KAENEL, 2005, p. 320.

13. GENETTE, 2002, p. 7.

Vadim

Le roman inachevé *Vadim* de Mikhaïl Lermontov a été vraisemblablement composé entre 1832 et 1834¹⁴. Les études consacrées à cette œuvre se focalisent essentiellement sur les problèmes de genre, de style poétique et de l'inscription de ce roman dans la lignée du romantisme russe et européen¹⁵. Le plus souvent, les travaux critiques consacrés à *Vadim* ne prêtent pas attention aux manuscrits dessinés du roman. Paradoxalement, même les articles qui décrivent des procédés pittoresques, des jeux de couleurs et de clair-obscur dans les textes de Lermontov, n'analysent guère les images¹⁶ et ne voient dans des dessins pour *Vadim* qu'une caractéristique de « l'atmosphère de création, dans laquelle l'œuvre est née » :

Любопытно, что обложка тетради, в которой была обнаружена рукопись Вадима, вся заполнена рисунками лиц, фигур, силуэтов, сценок. Прямого отношения этих рисунков к сюжету романа установить нельзя, но нет сомнения, что по ним можно судить о той творческой атмосфере, в которой создавалось произведение. Калейдоскопичность этого своеобразного полотна наводит на мысль о синхронном существовании в его сознании идей и впечатлений в потоке окружающей и чувствуемой художником жизни. Можно предположить, что сюжет и мысль « Вадима » имеют одним из источников как эти, так и другие, соотносимые с творческим процессом создания романа, зарисовки¹⁷.

« Il est curieux que la couverture du cahier dans lequel a été découvert le manuscrit de *Vadim* soit entièrement remplie de dessins de visages, de personnages, de silhouettes, de mini scènes de la vie. Établir un lien direct entre ces dessins et le sujet du roman est impossible, mais il ne fait aucun doute qu'à travers eux on peut juger de l'atmosphère créative dans laquelle l'œuvre a été élaborée. Le caractère kaléidoscopique de ce qui se présente comme un tableau conduit à penser à l'existence simultanée dans la conscience de l'artiste des idées et des impressions qui se présentaient dans le flux de la vie qui l'entourait et qu'il ressentait. Les dessins sont l'une des sources de *Vadim*, ceux-là comme d'autres, associés au processus de création du roman ».

14. ANDRONIKOV, 1964.

15. Voir par exemple les articles d'ЁЖЕНБАУМ, 1924 et de ТОМАШЕВСКИЈ, 1941.

16. Notamment l'article de MOSKVIN, 2002 et de SMORČKOVA, 2016.

17. MOSKVIN, 2002, p. 154.

Le roman met en scène l'histoire d'un mendiant, Vadim (dont la description physique rappelle celle de Quasimodo¹⁸), qui se fait embaucher par un noble, Boris Palitsyn. Il se trouve plus tard que l'apparition de Vadim à la maison de Palitsyn n'était pas un hasard : Vadim préparait une vengeance contre Palitsyn, car ce dernier avait provoqué la ruine du père de Vadim. Plus tard, on apprend que Vadim participe à la révolte de Pougatchev¹⁹ et sa vengeance s'inscrit dans ce mouvement de colère du peuple. Le récit se termine la veille du déclenchement de la révolte, laissant l'intrigue ouverte sur le déroulement des vies des personnages.

La composition de la page dessinée du manuscrit est structurée de manière dynamique (voir la figure 1). Si nous suivons un axe vertical, quel que soit le sens, nous nous apercevons qu'il y a un mouvement progressif entre les représentations des têtes et des profils dans la partie haute de la feuille et les représentations des figures groupées dans des scènes de bataille au milieu et en bas de la page. Le sens de lecture n'est pas très important ici ou plutôt il est très difficile de deviner par où commence le dessin, car il n'y a pas de point de fuite. Il y a pourtant une progression entre les représentations figurales : d'une part, des têtes d'apparences et d'âges différents expriment des émotions variées et d'autre part, des compositions plus complexes représentent des interactions entre les personnages et des batailles. Une telle composition, même si elle n'a pas été voulue, car ce type de dessin se rapproche de ce qu'on peut appeler une écriture automatique, laisse entendre une tendance à associer l'individuel et le social. Certaines scènes se répètent à plusieurs reprises et font entrer le spectateur dans l'espace de l'intime : par exemple, un homme avec des lunettes qui semble vouloir séduire une jeune femme, à l'apparence chagrine et dont la sexualité est mise en évidence. Plus bas, on découvre une scène de bataille qui s'inscrit dans le contexte du social, car il s'agit d'une guerre ; en bas de la page, des personnages féminins et masculins, plus nombreux, qui sont en interaction et dont les relations sortent donc de l'espace de l'intime ; puis nous pouvons distinguer deux paysans mêlés dans un combat.

18. Du roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831).

19. La révolte d'Émelian Pugačëv (1742-1775) a eu lieu entre 1773 et 1775. Cet événement historique a inspiré notamment le récit *La Fille du capitaine* (1836) d'Aleksandr Puškin.

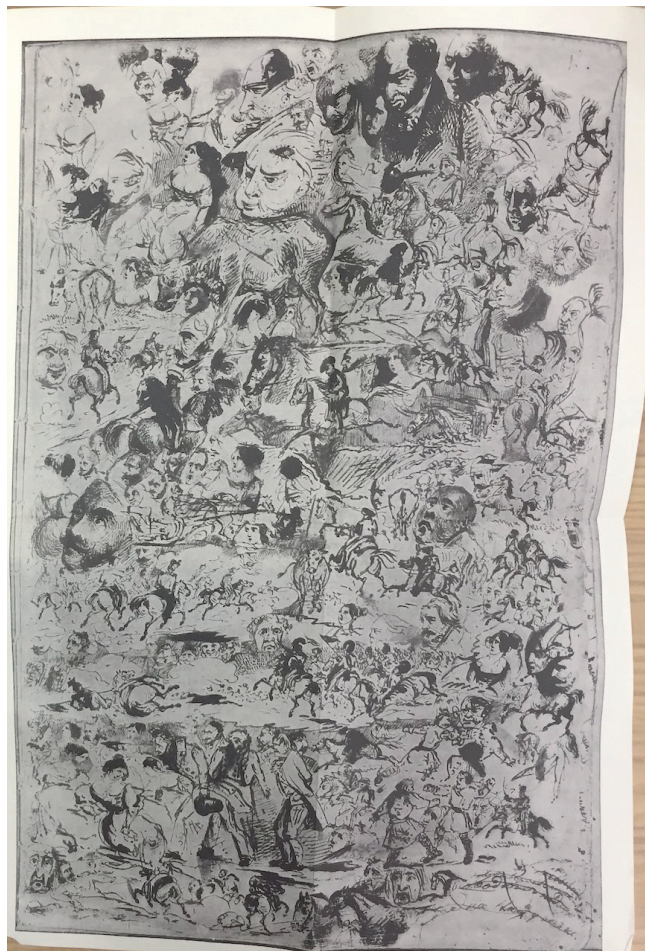


FIGURE 1

Vadim, brouillon manuscrit, 1832.

Photographie d'un facsimilé reproduit dans Œuvre complète de M. Ju. Lermontov éditée par l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg en 1911. L'original est conservé à l'Institut de la littérature russe, IRLI, Saint-Pétersbourg.

L'ensemble de la page crée une composition en tourbillon qui produit un mélange de ces différents niveaux des relations humaines. L'interaction entre l'intime et le social, entre l'individuel et le commun laisse supposer qu'il s'agit pour Lermontov d'une recherche sur la façon dont se conjuguent la psychologie individuelle avec des événements plus globaux, avec le rôle de chacun des personnages dans la société.

Cette impression est renforcée par le procédé de montage que Lermontov utilise autant dans son dessin que dans son texte. Même s'il y a une certaine dynamique dans la composition, il est difficile de percevoir cette image comme un ensemble. Pour y distinguer quelque chose, le spectateur doit se focaliser sur des éléments séparés comme si le lecteur-spectateur était invité à prendre certaines scènes en gros plan avec une caméra. Étant donné que ces scènes ne sont pas séparées par un cadrage, certains de leurs éléments se superposent et créent un lien de télescope. C'est ainsi qu'on pourrait caractériser la nature des relations que Lermontov explore dans *Vadim* : le télescope entre les passions, les souffrances, les sentiments, les frustrations individuelles et le déroulement des événements historiques.

Nous retrouvons le même procédé de montage dans le texte dès le début du roman. Le récit s'ouvre par la vue d'un monastère au coucher du soleil et plonge ensuite le lecteur à l'intérieur du monastère où les moines et les prêtres se préparent aux vêpres. Puis survient une phrase : « Devant les portes du monastère, une autre scène se présenta ». Le lecteur retrouve alors les mendiants et Vadim parmi eux. La scène suivante présente un autre personnage, Boris Palitsyn, contre lequel Vadim exercera la vengeance promise à son père. Dès l'arrivée de Vadim à la maison de Palitsyn, suit une série d'épisodes qui apprend au lecteur une grande partie des liens complexes qui lient les personnages : il apprend notamment que Palitsyn cherche à séduire la jeune femme Olga, adoptée par les époux Palitsyn, qu'Olga et Vadim sont frère et sœur, que Palitsyn est responsable de la ruine de leur père et que Vadim avait promis à son père mourant de le venger.

L'auteur expose tous ces éléments au lecteur de manière hâtive, saccadée même, mais il donne un portrait, qu'on peut qualifier de psychologique, de chacun des personnages. Pendant les quatorze chapitres du roman, le récit se construit autour des relations entre les personnages, leurs histoires d'amour, leur vie intérieure, etc., tandis que le thème de la révolte populaire n'apparaît qu'à partir du quinzième chapitre. Cela crée une sorte de panorama des mœurs et des motivations, qui prépare la partie du récit sur la révolte de Pougatchev. L'entrée dans cet événement historique pour les lecteurs du roman se fait ainsi par les récits intimes des personnages, qui sont dotés de caractéristiques psychologiques frappantes. Il est remarquable que l'une des dernières scènes du chapitre quatorze récapitule en quelque sorte cette première partie par une description à la fois détaillée et générale d'une foule au monastère. Voici une traduction de cet épisode :

Поближе, между столбами, и против царских дверей пестрела толта. Перед Вадимом было волнующееся море голов, и он с возвышения свободно мог рассматривать каждую ; тут мелькали

уродливые лица, как странные китайские тени, которые поражали слиянием скотского с человеческим, уродливые черты, которых отвратительность определить невозможно было, но при взгляде на них рождались горькие мысли ; тут являлись старые головы, исчерченные морщинами, красные, хранящие столько смешанных следов страстей унижительных и благородных, что сообразить их было бы трудней, чем исчислить ; и между ними кое-где сиял молодой взор и показывались щеки, полные, раскрашенные здоровьем, как цветы между серыми камнями.

Имея эту картину пред глазами, вы без труда могли бы разобрать каждую часть ее ; но целое произвело бы на вас впечатление смутное, неизъяснимое ; и после, вспоминая, вы не сумели бы ясно представить себе ни одного из тех образов, которые поразили ваше воображение, подали вам какую-нибудь новую мысль и, оставив ее, сами потонули в тумане.

Вадим для рассеянья старался угадывать внутреннее состояние каждого богомольца по его наружности, но ему не удалось ; он потерял принятый порядок, и скоро всё слилось перед его глазами в пестрое собранье лохмотьев, в кучу носов, глаз, бород ; и озаренные общим светом, они, казалось, принадлежали одному, живому, вечно движущемуся существу ; — одним словом, это была — толпа : нечто смешное и вместе жалкое²⁰ !

« Plus près, entre les colonnes et en face des saintes portes, apparaissait une foule bigarrée. Sous les yeux de Vadim, s'agitait une mer de têtes et il pouvait, depuis la hauteur, dévisager librement chacune d'entre elles ; par ici, des visages monstrueux apparaissaient et disparaissaient comme d'étranges ombres chinoises où se fondaient de manière stupéfiante le bestial et l'humain, des traits monstrueux, dont il était impossible de définir la hideur, mais dont la vue faisait naître des pensées amères ; par là, on voyait de vieilles têtes, barbouillées de rides, rouges, qui conservaient tant de traces mélangées de passions humiliantes et nobles qu'il serait plus difficile de les représenter que de les dénombrer. Parmi ces têtes, par endroit, brillait un regard jeune et émergeaient des joues pleines, colorées de santé telles des fleurs parmi des pierres grises.

20. LERMONTOV, 1990, p. 320.

Si vous aviez ce tableau devant les yeux, vous pourriez sans difficulté distinguer chacune de ses parties, mais l'ensemble produirait sur vous une impression trouble, inexplicable [...].

Vadim, pour se distraire, essayait de deviner l'état intérieur de chacun des paroissiens selon son apparence extérieure, mais il ne réussit pas ; il perdit l'ordre adopté et très vite, tout se fusionna devant ses yeux en un assemblage bariolé de lambeaux, en un tas de nez, d'yeux, de barbes ; vivement éclairés par la lumière ambiante, ils semblaient appartenir à un être unique, vivant, en perpétuel mouvement. En un mot, c'était une foule – quelque chose de drôle et de pitoyable à la fois²¹ ».

Nous retrouvons ainsi dans cette scène une « mer agitée de têtes » et un « assemblage bariolé de lambeaux » que le dessin du manuscrit visualise. Dans ce passage, le narrateur semble s'étonner de la façon dont la foule est composée. Il la représente à la fois comme un ensemble constitué d'éléments à part entière, eux-mêmes des mélanges de « passions humiliantes et nobles », et comme une unité-foule, un être « vivant, en perpétuel mouvement ». L'ensemble d'individus devient une masse. C'est exactement ce procédé qu'on retrouve en regardant la page dessinée du manuscrit.

L'analyse de la composition picturale de ce manuscrit peut être extrapolée à une réflexion plus générale sur la recherche esthétique de Lermontov. Dans la préface pour *Un héros de notre temps*, le narrateur revendique ce roman comme un portrait non pas d'un individu, mais de toute « notre génération » et de ses vices. La caractéristique que Lermontov donne à la société dans *Vadim* par le biais du texte et de l'image, ainsi que dans *Un héros de notre temps* est sans ambiguïté : c'est une foule composée de têtes monstrueuses, une masse vivante entre le bestial et l'humain, une société pleine de vices qui prospèrent. Mais malgré ce jugement impitoyable, il y a chez Lermontov une tendance non seulement à « désigner la maladie », comme il le dit dans *Un héros de notre temps*, mais aussi à étudier les composants de cette foule dans leurs différents états, leur donner une parole, une image et, peut-être, une explication. Ainsi, dans *Vadim*, à la différence de *La Fille du capitaine* (1836) d'Alexandre Pouchkine (1799-1836), qui traite aussi de la révolte de Pougatchev, il y a une attention pour la psychologie de *tous* les personnages, ce qui crée une certaine forme de polyphonie dostoïevskienne²², dont le dessin du manuscrit serait une parfaite représentation iconique. Sans

21. Traduit par A. K. et F. D.

22. « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes » dans une œuvre, selon la définition de Mikhaïl Bakhtine (BAXTIN, 1970, p. 32).

doute Lermontov est-il loin de s'effacer de son récit, comme le veut le concept de polyphonie, il y prend même une part très active, mais cette recherche sur la psychologie des personnages semble témoigner d'une envie de comprendre de quels lambeaux exactement la société est faite.

Cette brève étude avait pour objectif de montrer l'importance et même la nécessité de reprendre les études sur les écrivains russes du XIX^e siècle, même les plus connus. La tendance de la recherche actuelle qui se veut de plus en plus interdisciplinaire permettrait sans doute de sortir de l'oubli ces écrivains – qui semblent considérés comme des monuments – et de les faire revenir dans le champ littéraire en réactualisant leur réception. Comprendre Mikhaïl Lermontov comme « imagier du texte » et non pas seulement comme poète et écrivain, en étudiant notamment ses manuscrits, offrirait des voies multiples et très riches pour une telle réactualisation.

Bibliographie

- АНДРОНИКОВ Iraklij АНДРОНИКОВ Иракий, 1964, «Исторические источники „Вадима”» [Des sources historiques de Vadim] in *Лермонтов. Исследования и находки* [Lermontov. Des recherches et des trouvailles], Художественная литература [Littérature de fiction], Москва [Moscou], p. 607.
- ВАХТИН Mixail, 1970 [1963], *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris, 346 p.
- CHRISTIN Anne-Marie, 2009, « De l'illustration comme transgression » in *Textimage*, Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares, Rio, URL : https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/archive_christin0.html (consulté le 02/05/2021).
- ЭЙХЕНБАУМ Boris ЭЙХЕНБАУМ Борис, 1924, *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки* [Lermontov. Pour une expérience de critique historico-littéraire], Ленинград [Leningrad], Государственное издательство [Maison d'édition d'État], 168 p., URL : <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/eich24/eich24.htm> (consulté le 03/05/2021).
- GENETTE Gérard, 2002 [1987], *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 426 p.
- HUGLO Marie-Pascale, 2007, « Présentation : poétiques de l'archive » in *Protée*, vol. 35, n° 3, p. 5-10, DOI : 10.7202/017474ar.
- КАЕНЕЛ Philippe, 2005, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève, 638 p.

- LERMONTOV Mixail ЛЕРМОНТОВ Михаил, 1911, *М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений* [M. Ju. Lermontov. Œuvre complète], Издание Императорской академии наук [L'édition de l'Académie des sciences impériale], Санкт-Петербург [Saint-Pétersbourg], 409 p.
- LERMONTOV Mixail ЛЕРМОНТОВ Михаил, 1990, *Лермонтов. Сочинения* [Lermontov. Œuvre], tome n° 2, Правда [Pravda], Москва [Moscou], 704 p.
- MARTINELLI Hélène, 2017, « De l'auto-illustration à la bande dessinée : l'hypothèse de l'hétéroréflexivité » in *Recherches sémiotiques*, vol. 37, n° 3, p. 57-72, DOI : 10.7202/1070436ar.
- МОСКВИН Georgij МОСКВИН Георгий, 2002, «К вопросу об элементе живописи в прозе М.Ю.Лермонтова (на Примере Романа „ Вадим”» [Pour les éléments de la peinture dans la prose de M.Y. Lermontov (l'exemple du roman « Vadim »)] in ИЗОТОВ Andrej ИЗОТОВ Андрей & КРАСНЫХ Viktorija КРАСНЫХ Виктория (dir.), *Язык, сознание, коммуникация* [Langue, conscience, communication], Макс Пресс [Maks Pres], Москва [Moscou], p. 148-158.
- РАХОМОВ Nikolaj ПАХОМОВ Николай, 1948, «Живописное наследство Лермонтова» [L'héritage pictural de Lermontov] in *М. Ю. Лермонтов* [M. Yu. Lermontov], АН СССР [AS URSS], Москва [Moscou], p. 55-222, URL : <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l45/l45-055-.htm?cmd=p> (consulté le 03/05/2021)
- РЕМИЗОВ Alexej РЕМИЗОВ Алексей, 1939, «Рисунки писателей» [Dessins des écrivains] in *Временник общества друзей русской книги* [Chronique de la société des amis du livre russe], Maison du livre étranger, Paris, p. 25-30.
- СМОРЧКОВА Kristina СМОРЧКОВА Кристина, 2016, «Способы передачи света и цвета в романе М. Ю. Лермонтова „Вадим”» [Des moyens de transmission de lumière et de couleurs dans le roman de M. Ju. Lermontov « Vadim »] in *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки* [Actualités des institutions de formation supérieure. La région de Volga. Sciences humaines], vol. 38, n° 2, p. 137-148, DOI : 10.21685/2072-3024-2016-2-13 (consulté le 03/05/2021).
- ТОМАШЕВСКИJ Boris ТОМАШЕВСКИЙ Борис, 1941, «Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция» [La prose de Lermontov et la tradition ouest-européenne] in *М. Ю. Лермонтов* [M. Yu. Lermontov], АН СССР [AS URSS], Москва [Moscou], p. 469-516, URL : <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l43/l43-469-.htm> (consulté le 27/08/2022).

ТУНЖАНОВ Jurij ТЫНЯНОВ Юрий, 1977, «Иллюстрации» [Illustrations] in *Поэтика. История литературы. Кино* [Poétique. Histoire littéraire. Cinéma], Наука [Science], Москва [Moscou], p. 310-318.

Cet article propose d'étudier le manuscrit dessiné du roman inachevé *Vadim*, que Mikhaïl Lermontov (1814-1841) a composé entre 1832 et 1834. Les archives de Lermontov, comme des témoins matériels de création littéraire, offrent une possibilité d'accéder à l'œuvre sans intermédiaire éditorial. La page entièrement remplie de dessins et de croquis, lesquels peuvent être appelés « paratexte » du manuscrit, accompagne le texte de *Vadim* et caractérise Lermontov comme imagier du texte. En s'interrogeant sur la façon dont l'auteur dessine un portrait de génération à travers une analyse comparative du texte et de l'image, cet article montre que le paratexte pictural du manuscrit n'illustre pas tant une œuvre concrète, mais le processus de création et les recherches esthétiques de Lermontov.

Mots-clés : Mikhaïl Lermontov, *Vadim*, auto-illustration, manuscrit dessiné, paratexte

The Paratext of a Manuscript: Mihail Lermontov Self-illustrated

This article studies the pictorial manuscript of the unfinished novel Vadim, that Mikhaïl Lermontov (1814-1841) composed between 1832 and 1834. Lermontov's archive, as a material testimony of literary creation, offers a possibility to access the author's work without an editorial intermediary. The page full of drawings and sketches, that we can call the paratext of a manuscript, accompanies Vadim's text and characterizes Lermontov as a producer of text's imaginary. By investigating through a comparative analysis of text and image how Lermontov draws a portrait of a generation, this article shows that the pictorial paratext of the manuscript does not illustrate a concrete work, but the creative process and Lermontov's aesthetic research.

Keywords: *Mikhail Lermontov, Vadim, self-illustration, pictorial manuscript, paratext*

Pour une relecture de l'œuvre de Sorana Gurian d'après ses manuscrits et tapuscrits inédits

Tomasz KRUPA

Centre de recherche Europes-Eurasie,
Inalco et université Jagellonne de Cracovie

Pour réfléchir aux moyens de proposer une nouvelle lecture de l'œuvre de Sorana Gurian, née Sara Gurfinkel (1913-1956), une écrivaine juive d'expression française et roumaine, je ferai ici référence à certains de ses quarante-et-un textes inédits, dont trente-sept poèmes et quatre textes en prose, conservés sous forme de manuscrits ou de tapuscrits¹. Ces documents, légués à Monica Lovinescu (1923-2008), un grand personnage de la vie culturelle des exilés roumains de Paris, n'ont jamais été commentés ni même mentionnés dans les recherches sur cette écrivaine jusqu'en décembre 2020². L'exploitation de ce matériau replacé dans le contexte de l'ensemble des écrits de Sorana Gurian permettrait d'enrichir l'interprétation de ses textes principaux : ses esquisses et essais littéraires, pour lesquels je vais utiliser le terme d'« avant-texte », donnent un accès direct au processus créatif, car on y retrouve des éléments qu'elle inclura par la suite dans ses textes publiés. Ainsi, je vais présenter son œuvre littéraire de manière rétrograde, c'est-à-dire par l'intermédiaire des manuscrits et tapuscrits, pour établir l'importance considérable de

1. L'auteur du présent article prépare à l'Inalco une thèse de doctorat sur la représentation du corps et de l'altérité dans l'œuvre littéraire de Sorana Gurian.

2. Elena Ion est la première à noter ces textes inédits dans une étude monographique consacrée à Sorana Gurian. Voir ION, 2020.

quelques-uns de ces textes inédits, malgré leur caractère secondaire ou officieux, lié à leur statut de brouillon.

Comment penser un avant-texte ?

Lorsque l'on pense aux manuscrits ou aux tapuscrits, on s'imagine en général la toute première étape de la production littéraire, tout ce qui précède le Texte. Cette première étape incarnée par le manuscrit précède également l'œuvre, qui est le produit final d'un long travail rédactionnel et éditorial, dont nous sommes familiers en tant que lectrice ou lecteur. Dans ce sens-là, le manuscrit est un objet matériel, un support physique de ce que l'on qualifie souvent de pré-texte ou d'avant-texte, pour utiliser le terme de Jean Bellemin-Noël³, l'un des chercheurs pionniers de la critique génétique⁴. Contrairement à l'étude de genèse, un procédé archivistique dans lequel on établit le dossier de création du texte, la constitution de l'avant-texte est une opération critique qui s'intéresse surtout au processus d'écriture et qui propose l'interprétation d'un dossier génétique identifié en amont. Quand on pose une question sur l'avant-texte, on cherche à reconstruire de manière critique les conditions et les relations dans lesquelles le texte s'est formé. L'avant-texte se détermine donc par rapport au texte, soit achevé, soit postulé. Leur rapport est paradoxal : par définition, l'avant-texte n'est pas encore le texte et en même temps, l'avant-texte se situe dans une chaîne causale qui aboutira finalement au texte. De là ressort – comme le montre Daniel Ferrer – la position de l'avant-texte, qui est « exposée de bord entre le texte et ce qui lui est radicalement autre⁵ ». Cela explique un procédé en quelque sorte rétrograde que l'on doit appliquer : lorsque l'on examine un manuscrit (ou un tapuscrit), on reconnaît ce qui relève de tel ou tel avant-texte en fonction de notre connaissance et de notre réception du texte définitif. Autrement dit, notre lecture de la version finale du texte inspire notre perception de ses origines.

Résultat de notre approche critique au texte et aux circonstances de sa genèse, ce procédé visant l'avant-texte est particulièrement valable pour le modèle de texte où les différentes versions se sont succédé et se sont superposées l'une sur l'autre de façon canonique. En revanche, pour les configurations plus développées, où le processus d'écriture n'est plus successif, mais discontinu, sinon simultané et paral-

3. BELLEMIN-NOËL, 1972, p. 15.

4. Voir aussi HAY, 1985 ; LEBRAVE, 2020.

5. FERRER, 1994, p. 100.

lèle, la délimitation des contours de l'avant-texte et son identification relèvent de notre prise de position interprétative, comme le remarque Pierre-Marc de Biasi⁶. Pour sa part, Daniel Ferrer donne l'exemple des recueils ou cycles de poèmes, qui sont par définition des assemblages sujets à la décomposition ou à la recomposition. Le poète modifie parfois ses poèmes pour qu'ils « s'intègrent à cet environnement mouvant⁷ », c'est-à-dire au recueil. De cette façon, il est possible de considérer les recueils comme avant-texte pour chaque poème qu'ils contiennent, puisque leur structure nous informe sur leur genèse et donc sur le processus de leur création.

Entre les langues : les écrits de Sorana Gurian des années 1937-1939

Cette perspective, qui s'interroge sur les rapports de genèse entre différents types de textes au sein d'une même œuvre littéraire, me semble extrêmement pertinente pour l'analyse des écrits de Sorana Gurian. Il s'agit d'une figure tragique : non seulement par sa biographie marquée par des souffrances physiques et morales comme le handicap, le cancer et l'exil politique, mais aussi par l'oubli dans lequel son œuvre – originale et remarquée à l'époque – est tombée, œuvre qui compte six volumes en roumain et en français et des dizaines de nouvelles et publications dans la presse. Outre ces publications en Roumanie et en France, il existe aussi un groupe spécifique de quarante-et-un textes inédits, dont certains occupent une place particulière au sein des écrits de Sorana Gurian, en raison de leur nature avant-textuelle par rapport à ses textes publiés. L'identification d'un avant-texte est plus facile aux deux extrémités de la période de son activité littéraire, c'est-à-dire ses débuts littéraires (1937-1939) et ses tout derniers textes (1954-1956), périodes qui correspondent, en fait, à ses trois séjours en France (1934-1937, 1938-1939 et 1950-1956), où elle rédige majoritairement en français.

La facilité avec laquelle Sorana Gurian abandonne, dans son activité littéraire, le roumain en faveur du français à ces deux moments est assez étonnante et ne peut pourtant pas être expliquée uniquement par son ambition d'artiste périphérique d'intégrer une littérature globale. Juive bessarabienne francophone, roumano-phonie et russophone, Sorana Gurian, en tant qu'écrivaine, dispose bien évidemment d'une possibilité rare de se déployer dans trois aires culturelles différentes. Sa

6. BIASI, 1985, p. 466-476 ; 2000, p. 31.

7. FERRER, 1994, p. 100. Cf. FERRER, 2010.

décision de ne jamais publier en russe, bien qu'il s'agisse de sa langue maternelle, et de miser sur le roumain puis sur le français est due à des circonstances plutôt géopolitiques : comment écrire et publier en russe dans une Roumanie fascisante et anticommuniste ou en exil, dans les milieux anticommunistes, cet exil étant forcé par la stalinisation de la Roumanie ? Pourtant, son activité d'« ambassadrice » de la littérature en langue russe dans la presse roumaine de la seconde moitié des années 1940 prouve son attachement et son affection pour cet héritage culturel (auquel elle adhère en tant que Bessarabienne), qu'elle ne peut pourtant pas revendiquer dans la création artistique. Cela montre aussi sa position assumée de porte-parole (traductrice, passeuse, etc.), qui a pour but de la présenter et de la transposer dans un autre contexte linguistique, un rôle dans lequel elle entre plutôt facilement, étant issue de la culture juive ashkénaze et donc forcée d'adopter une posture translocale et transculturelle dans le contexte des nationalismes européens.

Ce rapport particulier et intime au monde russe, qui est impossible à exprimer dans la même langue et doit être exprimé (c'est-à-dire traduit) dans une autre langue, expliquerait, peut-être, sa relation ambiguë avec le roumain et le français. D'une part, le roumain s'avère une langue de second choix, qui cède vite la place au français dès que Sorana Gurian se retrouve à l'étranger, comme en attestent ses manuscrits et tapuscrits inédits, rédigés presque entièrement en français, y compris lors de son voyage en Italie en 1938. De surcroît, elle a toutes les raisons de ne pas tout miser sur le roumain, puisque pendant la Seconde Guerre mondiale, le régime roumain fasciste et antisémite lui interdit de publier en raison de ses origines juives, ce qui la conforte dans sa condition d'étrangère. D'autre part, bien qu'elle décide d'écrire en français au moment de son exil politique d'après-guerre, trois de ses quatre publications en France ont pour cadre l'univers roumain (seul *Récit d'un combat* est dénué de références importantes à la Roumanie), ce qui permet de qualifier son œuvre française d'« ectopique⁸ » : en raison de ses déplacements, forcés ou non, elle y transpose des éléments étrangers à la société française des années 1950, que ce soit son enfance passée dans la Bessarabie multiethnique ou son expérience du régime prosoviétique.

En tenant compte de cette relation « étrangère » par rapport à ses deux langues d'écriture, il est justifié de donner raison à l'une des premières lectrices professionnelles des textes de Sorana Gurian, Sanda Movilă, pour qui la nouvelle

8. ALBALADEJO, 2011 ; 2016 ; AMEZCUA GÓMEZ, 2014 ; HELLÍN NISTAL, 2015.

Medalionul [Le médaillon⁹] pourrait bien être une traduction¹⁰. Quelle qu'en soit la langue-source, sa remarque présuppose l'existence d'un avant-texte, dont le développement final dans l'autre langue (en l'occurrence, le roumain) aurait pour but, écrit John E. Jackson, de « regagner une distance, d'assurer une maîtrise que la (trop grande) force de suggestion de la langue propre ne garantissait plus¹¹ ». Ce court récit occupe en fait une place spéciale dans cette œuvre littéraire, car *Medalionul* [Le médaillon] est la première nouvelle connue de Sorana Gurian : en décembre 1937, lorsque Eugen Lovinescu rencontre la jeune écrivaine pour la première fois, il découvre son grand talent littéraire en lisant cette même nouvelle¹². L'année 1937 est marquée également par son retour en Roumanie, après trois ans passés en France, où elle a suivi un traitement antituberculeux et où elle a forgé son pseudonyme littéraire et une nouvelle identité, dissimulant les origines juives qui résonnent dans son nom de famille Gurfinkel (Gurfinkel, Gurfinkel).

Bien qu'aucun texte conservé dans le dossier légué à Monica Lovinescu, la fille du même Eugen Lovinescu, ne date d'avant son début littéraire à l'hiver 1937-1938, les quinze poèmes¹³ et l'unique nouvelle qui sont composés entièrement en

9. Les titres des textes roumains traduits et publiés en français sont mis entre parenthèses. Dans le cas contraire, où il n'existe pas un équivalent proposé par l'auteure, je mets une traduction française entre crochets.

10. MOVILĂ, 1938, p. 4.

11. JACKSON, 1995, p. 13.

12. LOVINESCU, 1937, p. 1-2. On dispose de deux éditions de *Medalionul* [Le médaillon] : la première, datant de 1938, est sûrement le résultat d'une relecture et de corrections faites par Eugen Lovinescu (ce que lui-même note dans son journal). La seconde est incluse dans le recueil de 1946 et comporte des modifications (reformulations, ajouts). Sans examiner les versions initiales (aujourd'hui perdues), il est impossible d'identifier les endroits où le critique littéraire roumain est intervenu. Pourtant, la seconde version du texte présente plus de coquilles, de fautes de frappe ou même d'erreurs grammaticales que la première édition. Le texte de 1946 ne pourrait-il donc pas être la version originale, l'« avant-texte » que Sorana Gurian offre à Eugen Lovinescu lors de leur première rencontre en décembre 1937 ? Selon cette hypothèse, certes difficile à prouver sans connaître et examiner l'avant-texte, les compléments seraient en fait des effacements suggérés par le critique littéraire, auxquels l'auteure aurait finalement renoncé huit ans plus tard et après la disparition de Lovinescu.

13. Voici leurs titres ou incipit : « Voyage » [La nuit, toutes les villes ont le même visage] (26 mai 1938), [« Ce qui restera de moi ? Une larme... »] (23 octobre), [« Tout aurait été très simple, si... »] (27 octobre, Berck, Les Myosotis), « Matin et soir » [Bonjour le ciel, bonjour la terre / Et bonjour l'eau] (27 octobre, Berck), « Près de la mer » [Une ville - la plus grande capitale du monde / Est faite par et pour les hommes] (27 octobre, Berck), [« Vous, Ruskin et vous, Proust, redevenus poussières »] (octobre, Amiens), « Chanson d'hiver » [J'ai mes deux chiens et j'ai mon amour / J'ai mon amour et le ciel d'hiver]

français pendant le deuxième séjour en France, entre mai 1938 et mai 1939, font écho aux courts récits que Sorana Gurian rédige au même moment en roumain. Les manuscrits et tapuscrits français annoncent, en effet, le même espace, que ce soit le voyage en train solitaire d'une jeune femme (le poème français « Voyage » et la nouvelle roumaine *Medalionul* [Le médaillon]) ou une évasion au bord de la mer (les nouvelles roumaines *Vila Myosotis* [La Villa Myosotis], *O porție de înghețată* [Une part de glace] et les poèmes en français [« Tout aurait été très simple, si »], « Matin et soir », « Près de la mer » et « Chanson d'hiver »), et la même problématique, c'est-à-dire la condition moderne des femmes ou leur angoisse existentielle. Dans ce contexte, il faut signaler une particularité concernant la forme littéraire, car parmi les publications françaises et roumaines de Sorana Gurian, on ne trouve pas un seul poème indépendant (en revanche, deux poèmes servent d'introduction à d'autres textes¹⁴). Cela montre que dans son écriture, on pourrait identifier de manière générale le processus de genèse et ses recherches esthétiques grâce à la révélation d'une expression poétique en français, qui s'oppose à ses textes narratifs parus en roumain et datant des années 1930 et 1940, que ce soit le roman *Zilele nu se întorc niciodată* (Les jours ne reviennent jamais) ou ses nouvelles roumaines.

Puisque Sorana Gurian invente son pseudonyme et commence à écrire en France, on peut supposer que ses textes inédits, datant de 1938 et 1939, témoignent tout particulièrement du processus de formation de cette nouvelle identité artistique : avant son départ pour l'Italie à la mi-mai 1938, elle ne réussit à publier que trois textes littéraires (*Aventura* [L'aventure], *O porție de înghețată* [Une part de glace] et *Ziua de... 27* [Le jour du 27]). Au total, sept nouvelles voient le jour dans

(20 décembre, Berck, Les Myosotis), [« Je vous envoie ces lignes / Afin que votre main, Cocteau Jean »] (avril 1939), [« Mayakowsky, russe et toi, Serghei Essenin / Blond et cruel, amoureux d'une / Vieille danseuse américaine »] (mai), « La joie » [Lorsque je veux saisir la joie, elle fuit / Elle fuit, étincelante, en clapotis de source] (18 mai, Paris), « La peur » [Lorsque l'étoile surgit sur / La forêt, sera la première] (18 mai), [« Elle avait des lèvres si pâles / Qu'on avait peur de la vie »] (18 mai, Paris), « Grock » [Les plus désespérés sont les chants les plus beaux / Sans blague, et Grock soulevant son chapeau] (19 mai), « La coupe rouge » [Je t'ai vue – dans une île, sur la lagune – Murano / Elle scintillait dans l'ombre poussiéreuse] (22 mai) et « Pour tes 23 ans » [Que puis-je t'envoyer d'autre qu'un bien de poèmes ? / Je sais bien. Tu préfères une dentelle, un bracelet] (27 mai ; poème dédié à sa sœur Lia).

14. Il s'agit du poème ouvrant la nouvelle roumaine *Întâmplări dintre amurg și noapte* (GURIAN, 1946, p. 111) et du poème, issu du « Cahier d'Ann », inaugurant *Les jours ne reviennent jamais* (*Zilele nu se întorc niciodată*), un roman publié en roumain (GURIAN, 1945), puis en français *Les jours ne reviennent jamais* (GURIAN & GÉBAULT, 1952).

la presse roumaine jusqu'en 1939, tandis que quatre autres (*Aventura* [L'aventure], *În noapte* [Dans la nuit], *O fată răătăcea pe stradă* [Une jeune fille errait dans la rue], *Prima dragoste* [Le premier amour], *Vila Myosotis* [Villa Myosotis]) sont uniquement lues aux réunions du cénacle *Sburătorul* et mentionnées par Eugen Lovinescu¹⁵ ; deux – *O fată răătăcea pe stradă* et *Vila Myosotis* – vont entrer sous des titres similaires dans le recueil de 1946.

Les textes français et roumains datant de 1938-1939, par lesquels Sorana Gurian se forme comme écrivaine, témoignent d'une crise identitaire qui se manifeste, entre autres, dans la préoccupation pour la condition du féminin et la place des femmes dans la société moderne. Leur importance réside dans la forme poétique, dont le « je » partage plusieurs traits avec l'auteure, ce qui met en évidence leur caractère autobiographique, décelable aussi grâce à la précision du lieu sur plusieurs manuscrits ou tapuscrits. Comme Catherine Viollet et Danielle Constantin l'ont montré dans leurs recherches sur l'écriture de soi, la tension entre genre, sexe et sexualité, ressentie au cours de la lecture des écrits personnels, reflète de manière très claire une relation tendue entre individu et société. Cela témoigne – dans le cadre d'un « pacte d'authenticité » – de « conflits, d'enjeux, d'ambiguïtés et de contradictions, d'autocensure et de censure, d'ajustement entre reproduction et subversion des normes, de métamorphoses propres au processus de production¹⁶ ».

C'est pourquoi la nouvelle *La Femme qui avait peur de l'Amour* occupe une place spéciale dans cet ensemble : étant la seule nouvelle française conservée, elle constituerait un avant-texte pour la nouvelle éponyme du recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], en raison de sa construction narrative dialogique exceptionnelle, composée de deux voix – masculine et féminine. Sorana Gurian examine dans son court récit français la nature de l'expression littéraire au masculin et au féminin et leur interaction non seulement dans un espace public hétérotopique (une maison close), mais aussi dans le texte même, car la protagoniste (prostituée) est également une femme-écrivain. Ainsi, « l'espace avant-textuel » est le lieu où, pour utiliser toujours les termes de Catherine Viollet et Danielle Constantin, « l'autobiographie [est] devenue fiction au même moment qu'un narrateur masculin dev[ient] féminin¹⁷ ». Cette tension masculin-féminin est d'ailleurs évoquée dans la mise en forme même du tapuscrit de *La*

15. Voir LOVINESCU, 2001.

16. CONSTANTIN & VIOLLET, 2017, p. 8.

17. *Ibid.*

Femme qui avait peur de l'Amour : les pages comportant la narration de l'homme client sont numérotées avec des chiffres arabes, alors qu'à partir du moment où la femme écrivain et prostituée a la parole, les chiffres romains prennent le relais. Bien qu'elle puisse être le résultat d'un simple manque d'attention de l'auteure, cette différence semble marquer l'impossibilité de combiner les deux récits et les perspectives divergentes du point de vue du genre en un seul texte – comme si la numérotation l'aidait à préserver la différence sexuelle irréductible au sein de la nouvelle.

Écrire un vécu, vivre une écriture : les écrits français de Sorana Gurian et l'expérience de la maladie et de la littérature

L'importance que la critique génétique attribue au processus de genèse pour une analyse approfondie des textes édités légitime également que l'on entreprenne une lecture parallèle des écrits contemporains inédits de Sorana Gurian en abordant *Récit d'un combat*. Cette ultime publication de l'auteure paraît en janvier 1956 et elle y met en scène son expérience du cancer et son traitement dans les hôpitaux de la région parisienne. Cinq mois plus tard, elle meurt à l'institut Curie, à l'âge de quarante-deux ans.

Il existe dix-huit poèmes¹⁸ dont la version manuscrite finale date d'entre décembre 1954 et décembre 1955, année où l'auteure subit une longue hospitali-

18. Voici leurs titres ou incipit : [« Tu crois ce conte fini, ce rêve fâné / Je réponds ! Il ne fait que commencer »], « La vigne » [Et parce que la patrie d'une femme / Est l'homme qui lui dit qu'elle est belle], « On dort debout » [L'or fatigué des branches / Arraché au galop pommelé] (6 décembre 1954), [« Ils sont tous partis, les citadins, ceux / Qui promènent leurs chiens »], Flamenco [« Amères, les notes, amères comme les humains »], [« C'est un savant distingué, / coupant, superbe »], « Rengaine » [L'or fatigué des arbres / Sous le galop pommelé] (8 janvier 1955), [« Je n'appartiens pas à vous, qui vivez dans les villes / Je viens / Du pays des steppes et du vent »], « Ode du tigre » [J'en ai assez de ces tortures et ces déraisons / Vite ! Un tigre royal, calme] (12 février 1955), « J'attends le vent » [J'attends le vent qui emporte / Les papiers gras, les saisons grises, les joies morte], « L'arbre » [J'attends l'homme qui jettera / Un arbre sur la mer] (15 février 1955), « La chasse » [Traquée par les amitiés glapissantes / Les générosités déchaînées], « Chansons » [Des îles et des nénuphars / Des galets et des cygnes], « À la manière de Desnos » [Les cinq n'étaient plus dignes de vivre / Le premier parce qu'il était fatigué à mourir], « Psaume 1955 » [Mon dieu / Je ne suis pas un Goliath / Regardez – pas même un mètre cinquante] (22 février 1955), [« Pas de pitié dans l'amour / Innocente cruauté de fauves »] (23 mars 1955), [« Le numéro, la valse, le tour / De force de l'artiste de foire »] et « Sorana-Song » [Je suis la femme coupée en

sation dans des centres d'oncologie et période qui correspond également à la phase de rédaction de *Récit d'un combat*. Une partie considérable de ce dossier est constituée de textes qui reflètent la même impasse existentielle que celle dans laquelle le « je » de *Récit d'un combat* s'est trouvé avec la progression de la tumeur. C'est également une subjectivité qui recourt à l'autodérision, dans une tentative de travailler l'inévitable dégradation du corps. L'usage de l'ironie permet d'accepter plus facilement les difficultés liées à la maladie – handicap, immobilité, douleur, amputation, etc. –, ce qui est facilement observable dans *Récit d'un combat*, qui comporte plusieurs scènes où la narratrice se moque d'elle-même ou de son hospitalisation, que ce soit seule ou avec d'autres : amis, patients ou médecins¹⁹. Cette attitude d'autodérision caractérise également certains des poèmes manuscrits. *Sorana-Song*, du 12 décembre 1955, en est le meilleur exemple, car le sort d'une malade du cancer y est transposé en chanson d'humour noir :

Je suis la femme coupée en morceaux
Qui à la fin de son numéro
Sort du cercueil pour saluer
Les badauds qui regardent bouche-bée
Le tour de force de l'illusionniste²⁰.

En fait, on peut parler dans tous ces poèmes, que je considère comme avant-texte de *Récit d'un combat*, d'une subjectivité homogène qui risque de perdre son intégrité : immobilisée, elle est semblable à un vieil arbre (« L'or fatigué des branches / Arraché au galop pommelé » ou « On dort debout »), isolée et (re)devenue étrangère (« Je n'appartiens pas à vous, qui vivez dans les villes / Je viens / Du pays des steppes et du vent²¹ »).

La poésie des dernières années de Sorana Gurian s'avère un espace de création extrêmement privé, sinon intime, dont l'accès est interdit au grand public. Les poèmes manuscrits constituent un écho du vécu, plus vibrant encore que *Récit d'un combat*, car ils témoignent directement, c'est-à-dire physiquement, de l'état de santé de l'auteure à cet instant précis et d'une force créative mise en danger (information sur le lieu et la date de leurs rédactions, fautes dans les chiffres, écri-

morceaux / Qui à la fin de son numéro / Sort du cercueil pour saluer] (11 décembre 1955, signé « hôpital Curie, chambre 208 »).

19. Voir par exemple GURIAN, 1956, p. 32, 46 et 186.

20. GURIAN, 1938-1955, p. 137.

21. *Ibid.*, p. 123.

ture devenue presque illisible). Ce qui est pourtant frappant, c'est que ces mêmes textes, dont le caractère intime et autobiographique est indéniable, semblent dialoguer de manière beaucoup plus explicite que ses éditions officielles avec les textes des autres. Par exemple, Sorana Gurian y exploite des images issues de la tradition biblique, en réinterprétant les figures du Psalmiste, de Job ou d'un David luttant contre Goliath²², ce qui constitue un cas rarissime de référence directe à l'univers judaïque dont elle est issue en tant que juive ashkénaze, une référence presque introuvable dans ses textes publiés en roumain ou en français.

Ses poèmes sont un lieu de croisement et un espace de dialogue avec les autres textes, ce qui explique, peut-être, la supériorité de la langue française dans son écriture poétique. En effet, seul un poème sur les trente-sept conservés est entièrement rédigé en roumain (trois autres comportant uniquement un titre en roumain) : il s'agit du poème « *Prima poezie* » [La première poésie], datant du 12 février 1940 et signé à Bucarest, après son retour de France. Cette disproportion appelle au moins deux remarques : d'une part, plus qu'aucun autre type d'écriture, les poèmes nous permettent à la fois de caractériser sa formation esthétique de manière plus lucide et de tracer un portrait littéraire, qui serait représentatif des artistes d'Europe médiane et orientale. Dans leur cas, ce sont deux univers – latin et slave, occidental et oriental – qui se croisent et se combinent.

On observe cette spécificité surtout dans les trois textes que Sorana Gurian rédige dans l'intervalle de sept mois entre octobre 1938 et mai 1939 et qui transcrivent selon moi le moment de sa prise de conscience artistique : « Amiens » [Vous, Ruskin et vous, Proust, / Redevenus poussière], « Je vous envoie ces lignes / Afin que votre main, Cocteau Jean » et « Mayakowsky, russe et toi, Serghei Essenin / Blond et cruel, amoureux d'une / Vieille danseuse américaine ». Si la pause à Amiens sur le chemin entre Berck et Paris lui donne l'occasion d'admirer la cathédrale et de « dépoussiérer²³ », donc de rendre hommage à John Ruskin et Marcel Proust, penseurs occidentaux qui ont pu la former esthétiquement, le troisième poème indique, pour sa part, l'apport de la culture russe dans sa formation artistique en tant qu'écrivaine d'Europe de l'Est. Son identité est-européenne se révèle inconsciemment, semble-t-il, dans la graphie de « Mayakowsky », partiellement écrite en cyrillique : « Mayakowsky²⁴ ».

22. *Ibid.*, p. 112-113.

23. *Ibid.*, p. 24.

24. *Ibid.*, p. 16.

Ce processus d'auto-identification se déroule sur le plan personnel, car le pseudonyme « Sorana Gurian » ne date que de deux ans auparavant, ainsi que sur le plan littéraire, puisqu'elle est une femme écrivaine européenne, qui réunit en elle-même les deux grandes traditions. Ce processus, qui a lieu au cours de la période 1938-1939 qu'elle passe en France, semble être mené à bien, étant donné que l'on observe une union totale entre corps et texte, entre sang et encre, suggérant la coagulation de cette nouvelle identité, payée très cher et toujours mouvementée :

Tout le monde tourne, tourne, tourne....
D'où j'ai glissé un soir
[Au bout] du haut²⁵ de la fatigue,
Et je me suis réveillée sur le trottoir
Meurtrie et ivre, saignant d'une encre noire²⁶.

Finalement, la domination du français nous laisse penser que ces textes manuscrits et tapuscrits feraient probablement partie d'un portfolio que Sorana Gurian composerait lors de ses deux séjours à Paris en 1939 et dans les années 1950 : il faut noter que près de la moitié des textes inclus dans le dossier légué à Monica Lovinescu porte en fait une signature complète, « Sorana Gurian » ou « S. Gurian », ce qui serait un geste inattendu pour des textes non prévus pour publication.

Conclusion

Ces textes français inédits délimitent un champ de recherche artistique, où une écrivaine des périphéries, issue de l'Europe centrale et orientale, tend vers le centre et cherche à s'adapter pour se faire une place dans une culture globale. Finalement, parmi les quatre ouvrages que Sorana Gurian publie en France²⁷, seul son dernier livre, *Récit d'un combat*, remporte un succès relatif. Par leur forme exceptionnelle par rapport aux autres récits de l'auteure, ces textes manuscrits et tapuscrits témoignent non seulement du processus de genèse des textes, mais aussi de la manière dont se forme la poétique de cette écrivaine. En effet, au sein de la nouvelle centrale (datant des années 1940) du recueil *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], Sorana Gurian se prononce sur sa vision de la littérature sous forme de poème. Cela prouve la nécessité d'une véri-

25. C'est Sorana Gurian elle-même qui modifie cette expression.

26. *Ibid.*, p. 12.

27. Voir GURIAN, 1950 ; 1953 ; 1956 ; GURIAN & GÉBAULT, 1952.

table relecture de ses écrits, injustement tombés dans l'oubli en Roumanie et en France, afin de leur offrir une meilleure réception.

Pour finir, proposer une telle (re)lecture de son œuvre, qui la traiterait dans sa totalité (textes en vers ou en prose, publiés ou inédits, français ou roumain, textes-source ou traductions), s'inscrirait dans le postulat ambitieux de Sorana Gurian, que l'on peut identifier dans le caractère polyphonique du récit *Les jours ne reviennent jamais*. Si le lecteur accepte de « revenir sur ses pas », de « reculer » (en anglais, *to step back*²⁸) dans sa perception (parfois injuste ou sélective) des écrits de Gurian et de céder la place à une nouvelle lecture qui ne soit plus discriminatoire (c'est-à-dire indépendante des critères de langue, de forme littéraire ou de support physique), il lui sera possible d'y trouver une multiplicité et une diversité de voix, de témoignages et d'expériences illisibles ou inaudibles jusqu'à présent, grâce à son propre positionnement envers le texte.

Bibliographie

- ALBALADEJO Tomas, 2011, «Sobre la literatura ectópica» [Sur la littérature ectopique] in BIENIEC Adrian (dir.), *Rem tene, verba sequentur ! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino* [*Rem tene, verba sequentur ! Interculturalité vécue*. Publication commémorative à l'occasion du 65^e anniversaire du chercheur et poète Carmine/Gino Chiellino], Thelem, Dresde, p. 141-153.
- ALBALADEJO Tomas, 2016, "Cultural Rhetoric: Foundations and Perspectives" in *Res Rhetorica*, 2016, n° 1, p. 17-29.
- AMEZCUA GÓMEZ David, 2014, «Vivir en la traducción : Lost in Translation de Eva Hoffman» in *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, n° 8, p. 71-87.
- ANEMŢOAIŢEI Ovidiu, 2018, *Male Bodies and Sexual Difference: A Proposal for a Feminist Corporeo-ethics*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- BELLEMIN-NOEL Jean, 1972, *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Miłosz*, Larousse, Paris, 156 p.
- BIASI Pierre-Marc (de), 1985, « L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre » in *Encyclopaedia Universalis*, Bordas, Paris, vol. Symposium, p. 466-476.

28. ANEMŢOAIŢEI, 2014, p. 231.

- BIASI Pierre-Marc (de), 2000, *La Génétique des textes*, Colin, Paris.
- CONSTANTIN Danielle & VIOLLET Catherine (dir.), 2017, *Genre, sexes, sexualités : que disent les manuscrits autobiographiques*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 166 p.
- FERRER Daniel, 1994, « La toque de Clementis : rétroaction et rémanence dans les processus génétiques » in *Genesis*, n° 6, p. 93-106.
- FERRER Daniel, 2010, « Avant-texte » in *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*, URL : <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avant-texte/> (consulté le 30/04/2022).
- GURIAN Sorana, 1945, *Zilele nu se întorc niciodată* [Les jours ne reviennent jamais], Forum, Bucarest.
- GURIAN Sorana, 1946, *Întâmplări dintre amurg și noapte* [Aventures entre crépuscule et nuit], Forum, Bucarest.
- GURIAN Sorana, 1950, *Les Mailles du filet*, Calmann-Lévy, Paris.
- GURIAN Sorana, 1953, *Les Amours impitoyables*, Julliard, Paris.
- GURIAN Sorana, 1956, *Récit d'un combat*, Julliard, Paris.
- GURIAN Sorana & GÉBAULT Richard, 1952, *Les jours ne reviennent jamais*, Julliard, Paris.
- GURIAN Sorana, « Sorana Gurian, texte dactylographié », textes manuscrits et dactylographiés, dossier n° 73, Fond creat de Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, donat de Fundația Humanitas Aqua Forte, Arhivele Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, Bucarest, 1938-1955, 137 p. (consulté le 30/06/2017).
- HAY Louis, 1985, « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique » in *Poétique*, n° 62, p. 147-158.
- HELLÍN NISTAL Lucía, 2015, « Literatura ectópica : Party im Blitz de Elias Canetti » [Littérature ectopique : *Les années anglaises* d'Elias Canetti] in *Tonos. Revista de Estudios Filológicos* [Tonos. Revue d'Études Philologiques], n° 28, URL : <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1224/754> (consulté le 30/04/2022).
- ION Elena, 2020, *Femeia fără chip. Pe urmele Soranei Gurian* [La femme sans visage. Sur les traces de Sorana Gurian], Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 212 p.

- JACKSON John E., 1995, « Le même et l'autre : l'écriture comme traduction » in *Revue de littérature comparée*, vol. 69, n° 1, p. 13-18.
- LEBRAVE Jean-Louis, 2020, *Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018)*, Garnier, Paris.
- LOVINESCU Eugen, 1937, „Geneza artei. La apariția unui nou talent” [La genèse de l'art. Le cas de mademoiselle Sorana Gurian] in *Adevărul* [La Vérité], n° 16530, p. 1-2.
- LOVINESCU Eugen, 2001, „Sburătorul”. *Agende literare* [« Sburătorul ». Agendas littéraires], vol. V, C.N.I. Coresi, Bucarest.
- MOVILĂ Sanda, 1938, „Două scriitoare” [Deux écrivaines] in *Timpu*, n° 559.

Pour réfléchir aux moyens de proposer une nouvelle lecture de l'œuvre de Sorana Gurian (1913-1956), une écrivaine juive d'expression française et roumaine, seront mentionnés dans cet article certains de ses quarante-et-un textes inédits, dont trente-sept poèmes et quatre textes en prose, conservés sous forme de manuscrits ou de tapuscrits. Ces documents n'ont jamais été commentés, ni même mentionnés, dans les recherches sur cette écrivaine jusqu'en décembre 2020. L'exploitation de ce matériau replacé dans le contexte de l'ensemble des écrits de Gurian permet, selon moi, d'enrichir l'interprétation de ses textes principaux : ses esquisses et essais littéraires, pour lesquels je vais utiliser le terme d'« avant-texte », donnent un accès direct au processus créatif, car on y retrouve des éléments qu'elle inclura par la suite dans ses textes publiés. Ainsi, je vais présenter son œuvre littéraire de manière rétrograde, c'est-à-dire par l'intermédiaire des manuscrits et tapuscrits, pour établir l'importance considérable de quelques-uns de ces textes inédits malgré leur caractère secondaire ou officieux, lié à leur statut de brouillon.

Mots-clés : Sorana Gurian, critique génétique, littérature francophone, littérature roumaine du XX^e siècle, études de genre, maladie dans la littérature

For a New Reading of Sorana Gurian's Literary Work According to Her Unpublished Manuscripts

In considering how to propose a new reading of the writing of Sorana Gurian (1913-1956), a French- and Romanian-language Jewish writer, I will refer to some of her forty-one unpublished texts, including thirty-seven poems and four prose texts, pre-

served in manuscript or typescript form. These documents have never been discussed or even mentioned in the research on this writer until December 2020. The analysis of this material in the context of Gurian's writing as a whole allows, in my opinion, to enrich the interpretation of her main texts: her literary drafts, for which I will use the term "pre-text", give direct access to her creative process, as they contain elements that she will later include in her published texts. Thus, I will present her literary work in a retrograde manner, i.e. through manuscripts and typescripts, so that I can show the importance of some of these unpublished texts, despite their secondary or unofficial character due to their draft status.

Keywords: *Sorana Gurian, genetic criticism, francophone literature, 20th century Romanian literature, gender studies, illness in literature*

L'archive et le jeu vidéo

Viktoriiia RYBINA

Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, université Grenoble Alpes

Grâce au progrès technologique, les archives numériques jouent désormais un rôle important dans la préservation de l'histoire. En 1996, l'organisation *Internet Archive* a été fondée dans le but de rendre les informations sur Internet accessibles à tous et à tout moment. Le catalogue est composé de sites Web, de livres numérisés, de fichiers audio, de films, de logiciels et de jeux vidéo. Par ailleurs, on y trouve toutes les anciennes versions d'un site Web, on peut naviguer sur les pages qui ne fonctionnent plus ou trouver une information qui en aurait été supprimée. Quant aux jeux vidéo, il s'agit d'objets controversés : ils sont souvent condamnés pour leur violence et accusés d'avoir un effet néfaste sur les adolescents. Cependant, à mesure que la variété et la portée des jeux continuent de s'étendre et que les joueurs en ligne créent des communautés virtuelles de plus en plus sophistiquées, il devient difficile de les ignorer et de les rejeter.

La production de jeux vidéo est actuellement l'un des secteurs les plus lucratifs de l'industrie du divertissement. D'après les données de *Newzoo*, en 2020 le chiffre d'affaires de l'industrie des jeux vidéo est plus de deux fois supérieur à celui des industries mondiales du cinéma et de la musique réunies¹. La nécessité de sauvegarder les jeux vidéo est désormais unanimement reconnue². Cette préservation se caractérise par une grande variété d'initiatives prises par des particuliers, des asso-

1. RICHTER, 2020.

2. SIDRE, 2020.

ciations et des institutions publiques. Des archives se créent dans le monde entier : aux États-Unis (*Computer and Video Game Archive*), en Suède (*Embracer Games Archive*) ou au Japon (*Ritsumeikan Center for Game Studies*). La Bibliothèque nationale de France (BNF) est notamment responsable de la récupération de tous les logiciels édités et distribués en France depuis 1992. Les jeux vidéo font l'objet de beaucoup d'attention au même titre que les autres supports multimédias³. Aujourd'hui, le catalogue de la BNF compte plus de 17 000 pièces⁴. Les grandes bibliothèques universitaires ont enrichi également leurs collections de jeux vidéo au cours des quinze dernières années. L'université de Stanford aux États-Unis est une pionnière en la matière puisque sa bibliothèque a archivé plus de 3 200 jeux vidéo et de nombreuses consoles dans le *Media & Microtext Center*⁵.

Pourquoi donc préserver les jeux vidéo ? Notre compréhension de l'histoire est en partie liée à l'étude des artefacts représentant les cultures passées. La perte de ces artefacts représente non seulement une perte d'identité culturelle, mais aussi une perte d'informations sur la culture du passé. Les consoles, manettes, ordinateurs et disquettes sont les témoins des passe-temps ludiques de notre époque. Dans son essai *Homo Ludens* sur la nature globale du jeu et sa signification universelle dans la civilisation humaine, Johan Huizinga conclut qu'il est un élément sérieux et fondamental pour la culture⁶. Ainsi, la préservation du jeu vidéo est une contribution à la mémoire de cette pratique sociale.

Cependant, les jeux vidéo sont très exigeants d'un point de vue technique. Pour être utilisés, ils doivent interagir avec le système d'exploitation, nécessitant un minimum d'espace et de mémoire, et ils ne fonctionnent souvent que sur un support particulier. Avec le développement rapide de la technologie, les consoles, les systèmes d'exploitation et les CD disparaissent et sont remplacés par des supports plus modernes, non adaptés à certains jeux. Quand le support est détruit, l'artefact qui l'accompagne est également perdu. L'objectif de l'archivage des jeux n'est donc pas seulement de les conserver, mais aussi de pouvoir y jouer grâce à des techniques de conservation particulières comme l'émulation, qui consiste à remplacer le support d'information (ordinateur ou console) par un logiciel reproduisant exactement les mêmes fonctionnalités.

3. TER MINASSIAN, 2012.

4. BNF, URL : <https://www.bnf.fr/fr/la-bnf-memoire-du-jeu-video-saison-videoludique-2019-2020>.

5. WOOD & CARTER, 2018.

6. HUIZINGA, 1949.

Un autre argument en faveur de la préservation des jeux vidéo est l'intérêt scientifique. L'étude des jeux vidéo est un domaine relativement nouveau mais vaste et interdisciplinaire, allant de l'anthropologie et de l'histoire à la textologie et à l'informatique. L'innovation et la prolifération des jeux vidéo au cours des dernières décennies suscitent de nouveaux débats et ouvrent de nouvelles pistes de recherche dans ce domaine. L'une des questions méthodologiques centrales est celle du débat entre les approches de la ludologie et de la narratologie. La narratologie cherche à voir les jeux à travers les histoires, le système narratif qu'ils utilisent, tandis que la ludologie se concentre sur le caractère didactique et technique du jeu, sa structure, ses règles et son mode de fonctionnement⁷. En comparant le domaine de la textualité numérique à d'autres domaines de recherche en sciences humaines, certains chercheurs admettent que l'hypertexte de fiction⁸ peut réussir à créer un sens narratif cohérent et soutenu, sans forcément avoir cet objectif au départ. Lorsqu'il y parvient, il raconte une histoire au joueur sur le même mode diégétique que les romans ou les nouvelles imprimés⁹.

Sur la base de la signification culturelle fondamentale des jeux relevée par Huizinga, de l'approche narratologique et de l'interprétation du jeu par Roger Caillois comme des performances culturelles et des représentations de la société dans lesquelles les membres produisent leurs propres identités individuelles et collectives¹⁰, nous nous sommes posé la question suivante : si le jeu vidéo est un objet culturel qui peut raconter une histoire et contenir des représentations de la société, peut-il être considéré comme une archive ? Cette réflexion peut être très controversée, mais nous voulons porter un regard neuf sur les jeux vidéo et leur valeur culturelle. Nous avons choisi de ne pas comparer les définitions des archives et des jeux vidéo, car toutes les deux sont très complexes et dépendent du domaine d'étude choisi. Par conséquent, pour répondre à notre problématique, nous devons rappeler les « 4C » ou « les quatre fonctions des archives¹¹ » : collecter, conserver, classer, communiquer. Nous avons ensuite sélectionné quatre jeux vidéo pour

7. WOOD & CARTER, 2018.

8. La fiction hypertexte est un genre de littérature électronique, où le lecteur ou le joueur joue un rôle important dans le déroulement du récit. Chaque utilisateur obtient un résultat différent en fonction des choix qu'il fait. Nous pouvons souvent observer ce principe dans les jeux vidéo.

9. RYAN, 2001.

10. CAILLOIS, 1958.

11. ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE SEINE-ET-MARNE, URL : <https://archives.seine-et-marne.fr/fr/les-missions-des-archives-les-4-c>.

analyser leur contenu et leurs fonctions, qui peuvent être identiques à celles des archives. Les jeux vidéo choisis sont les suivants :

- *Hell Let Loose* (2021), un jeu vidéo de tir multijoueur à la première personne, développé par Black Matter (Australie) ;
- *Company of Heroes 2* (2013), un jeu vidéo de stratégie développé par Relic Entertainment (Canada) ;
- *Kholat* (2015), un jeu vidéo indépendant de type « survie » développé par IMG.N.PRO (Pologne) ;
- *Assassin's Creed Origins* (2017), un jeu vidéo d'action et de rôle développé par Ubisoft Montréal (Canada).

Le choix de ces jeux est justifié par leur contenu, qui comprend des représentations historiques et culturelles russes. L'exception est *Assassin's Creed Origins*, qui se déroule dans l'Égypte ancienne. La série *Assassin's Creed*, quant à elle, possède une partie consacrée à la révolution de 1917 en Russie, mais elle est dépourvue de l'extension « visite guidée », qui présente un grand potentiel en termes de préservation historique. De plus, des entretiens menés en 2018 avec les développeurs, Bartosz Moskała (IMG.N.PRO) et Quinn Duffy (Relic Entertainment), nous permettent de comprendre les objectifs et les sources qui ont inspiré les créateurs.

Ces dernières années, l'histoire du monde apparaît dans les jeux vidéo « historiques » de manière récurrente. Le joueur se retrouve dans un monde imaginaire (avec des règles et des lois adaptées) qui lui fait vivre les événements du passé. Une série de décisions et d'actions de la part du joueur peut avoir un impact direct sur l'histoire. Le moindre changement dans l'histoire entraîne une transformation du genre du jeu, qui devient une histoire alternative ou contrefactuelle. José-Louis de Miras dit de cet usage de l'histoire dans les jeux vidéo que c'est « un décor, une façade qui permet, comme au cinéma, d'entourer la structure fictionnelle « d'un halo d'authenticité¹² ». La raison de cet usage est le désir d'immersion, qui pousse les développeurs à s'éloigner de la véracité des événements historiques afin de proposer une nouvelle expérience :

Comment associer l'histoire, dont la quintessence se situe dans l'objectivité, et le jeu vidéo, qui repose sur les actions du joueur, donc sur une subjectivité appelant un cadre fictionnel ? [...] De fait, l'interactivité défait l'histoire et éloigne peu à peu le joueur de la trame établie par la science historique, pour le précipiter dans une variante individualisée et ludique de l'uchronie vue en littérature, au cinéma¹³.

12. DE MIRAS, 2019.

13. RABINO, 2013.

Il existe de nombreux jeux inspirés de la Seconde Guerre mondiale qui reproduisent des événements réels, des armes ou des véhicules de combat. Un exemple récent est un jeu vidéo en ligne intitulé *Hell Let Loose*, qui pourrait probablement contester l'idée que l'interactivité fasse obstacle à l'histoire. Le jeu invite les joueurs à participer à des batailles emblématiques sur le front de l'Ouest et le front de l'Est de la Seconde Guerre mondiale. Les cartes où se passe l'action sont conçues sur la base des véritables champs de bataille. Selon les développeurs, la carte du village normand de Sainte-Marie-du-Mont est, par exemple, « un champ de bataille à l'échelle 1:1¹⁴ » recréé en utilisant une combinaison d'images satellites et de photos aériennes d'archives. La reproduction exacte des paysages, des villages, des uniformes et des armes d'époque fait vivre aux joueurs les événements du passé. Cependant, cette immersion ne s'accompagne pas d'une narration, car le déroulement dépend uniquement des actions des joueurs. Le combat peut mener à la victoire pour l'un ou l'autre camp¹⁵ et cela dépendra des compétences des joueurs en termes de stratégie ou de travail d'équipe. C'est un excellent exemple de jeu « neutre », qui reproduit des éléments historiques et permet d'accéder à des documents d'archives.

En revanche, la reconstitution d'archives dans les jeux vidéo peut être complexe et alambiquée. Facchini définit un jeu vidéo comme un « un objet culturel de masse¹⁶ » capable de susciter des polémiques dans la société par sa diversité de genres et de thématiques. En Russie, une controverse est née autour du jeu *Company of Heroes 2*. L'intrigue tourne autour du protagoniste, Lev Isakovich, condamné à mort pour ses activités antisoviétiques (avoir dénoncé publiquement les atrocités des commandants russes après la guerre). Les joueurs exigent d'interdire le jeu à la vente sur le territoire de la Russie et de la CEI (la Communauté des États indépendants), car certains épisodes du jeu ne correspondent pas aux faits réels et déshonorent les soldats de l'Armée rouge. À la suite de cette demande et après avoir signé une pétition¹⁷, les développeurs déclarent que le jeu est « historiquement équilibré » et qu'il montre non seulement l'héroïsme des soldats soviétiques, mais aussi la cruauté à tous les niveaux de la hiérarchie militaire¹⁸.

14. WAYBACK MACHINE, URL : <https://web.archive.org/web/20191030182208/https://www.kickstarter.com/projects/blackmatter/hell-let-loose/description>.

15. Actuellement il y a trois camps disponibles : États-Unis, Allemagne et l'Union soviétique.

16. FACCHINI, 2016.

17. CAMPBELL, 2013.

18. *Ibid.*

Ce jeu suscite un débat auprès des historiens et des chercheurs qui tentent de comprendre s'il est historiquement exact¹⁹. Notre entretien avec Quinn Duffy met en lumière les sources qui en ont influencé la création :

In terms of my own interests, access to Russian military archives led to a mini-boom of westerners examining the sacrifices of the Soviet Union in WW2 [World War II], which I think had been understood, but probably not fully appreciated. I certainly started reading a lot more about the war on the Eastern Front. It was at a scale and savagery that the Western Armies never truly experienced. In any case, there were some deeply compelling stories to explore there. We also had a number of contemporary Soviet/Russian sources published in the west, and those gave life to the experience of the typical Russian soldier (a personal favourite are the journalistic writings of Vasily Grossman)²⁰.

Effectivement, réécrire des événements de la vie réelle est risqué et empiète sur le territoire du « semi-sacré » : l'histoire est une des choses sur lesquelles l'identité – nationale et autre – se construit²¹. Le cadre de la mémoire culturelle nous permet de réfléchir à cette question de manière plus large. L'histoire contrefactuelle est probablement inévitable dans les jeux vidéo qui souhaitent représenter le passé, mais l'influence de la mémoire culturelle opère indépendamment de l'exactitude historique. La mémoire culturelle est un terme générique qui englobe la mémoire sociale, la mémoire matérielle et la mémoire mentale²². Ainsi, le jeu vidéo est un objet matériel qui témoigne d'une pratique sociale et d'une évolution technologique. En outre, c'est un objet culturel qui contient des traces des événements passés, des représentations d'un pays, des développeurs, des stéréotypes

19. *Ibid.*

20. Trad. V.R. : En ce qui concerne mes propres intérêts, l'accès aux archives militaires russes a donné lieu à une petite explosion du nombre d'Occidentaux qui se sont penchés sur les sacrifices de l'Union soviétique au cours de la Seconde Guerre mondiale, qui, je pense, avaient été compris, mais probablement pas pleinement appréciés. J'ai commencé à lire beaucoup plus sur la guerre sur le front de l'Est. Elle était d'une ampleur et d'une sauvagerie que les armées occidentales n'ont jamais vraiment connues. Quoi qu'il en soit, il y avait là des histoires profondément fascinantes à explorer. Nous disposions également d'un certain nombre de sources soviétiques/russes contemporaines publiées à l'Ouest, qui donnaient vie à l'expérience du soldat russe typique (les écrits journalistiques de Vasily Grossman sont l'un de mes préférés).

21. OSBERG 2014.

22. ERLI, 2008.

et de la culture. Le jeu, dans ce contexte, est le produit des représentations des développeurs (ou leurs méta-représentations²³) qui transmettent une vision aux joueurs, qui à leur tour interprètent le message et forment leurs représentations.

La plupart des recherches dans ce domaine s'intéressent à la façon dont les jeux simulent ou représentent quelque chose consciemment. Considérer les jeux comme une culture matérielle montre la façon dont ces représentations peuvent être inconscientes ou involontaires, tout en reflétant des modes de pensée culturellement déterminés²⁴. Dans le cas de *Company of Heroes 2*, le conflit peut s'expliquer par la culture patriotique en Russie, qui n'a pas été prise en compte par les développeurs canadiens. Leur vision était fondée sur des œuvres littéraires et guidée par des éléments socioculturels, politiques et géopolitiques issus de leur propre pays. Si ce jeu ne promet pas l'exactitude historique, il véhicule des représentations et méta-représentations qui portent une valeur scientifique.

Par ailleurs, l'adaptation des faits divers est un autre sujet récurrent dans les jeux vidéo. Dans le jeu *Kholat*, le joueur contrôle un protagoniste qui suit les traces d'un groupe de neuf étudiants russes disparus en février 1959 sur Kholat Syakhl. Les créateurs indiquent que le jeu est inspiré d'événements réels, connus sous le nom de « tragédie du col Dyatlov ». Le joueur est entouré par les monts de l'Oural, où il doit trouver la vérité sur ce qui s'est passé, alors que de nouvelles questions peuvent apparaître au cours de l'enquête. Durant son aventure, le joueur traverse le blizzard au-dessus d'une vaste zone enneigée, recherche des notes et de temps en temps, fuit des monstres mystérieux. Malgré l'abondance d'éléments irréels et imaginaires, le créateur Bartosz Moskała commente leur objectif initial en ces termes :

As we obviously don't have clear answers on what really happened those 60 years ago, we were trying to make player read up about it as much as possible, thus we provided a lot of raw material inside of the game (diaries, notes, letters). There is a lot of people, who didn't know about the accident, thinking that our game is purely fictional—after playing Kholat they could make their own research and try to wrap their minds about it²⁵.

23. CLÉMENT, 1996.

24. BEGY, 2015.

25. Trad. V.R. : Comme nous n'avons évidemment pas de réponses claires sur ce qui s'est réellement passé il y a 60 ans, nous avons essayé de faire en sorte que les joueurs se documentent autant que possible et nous avons donc fourni beaucoup de documents d'origine dans le jeu (journaux, notes, lettres). Beaucoup de gens, qui n'étaient pas au courant de

Tout comme les archives, *Kholat* conserve des documents sources et les transmet aux joueurs. De plus, il stimule leur curiosité pour qu'ils poursuivent leur recherche d'informations supplémentaires sur l'incident. Ainsi, le jeu vidéo est un média qui, simultanément, observe, transmet et produit la mémoire. Il nous donne une vision interactive du passé parfois illusoire et nous permet de réfléchir de manière critique aux éléments présentés.

Un autre exemple intéressant de jeu vidéo utilisé cette fois-ci par des enseignants en classe²⁶ est la série de jeux *Assassin's Creed*, où l'histoire sert de base à l'intrigue. En 2017, après la sortie d'*Assassin's Creed Origins*, dont l'action se déroule dans l'Égypte antique, les développeurs décident que permettre aux joueurs d'en savoir plus sur la vie de cette époque pourrait constituer un outil pédagogique intéressant. Ils créent donc une extension avec des circuits de découverte appelés « visites guidées ». Les 75 visites disponibles couvrent la vie quotidienne de cette époque, les monuments, l'agriculture, la vie des colons grecs et romains et d'autres sujets. Un audioguide détaille les objets exposés, notamment des artefacts tels que des poteries, des parchemins, des outils agricoles et des fours à pain. Pour créer ces visites, les développeurs travaillent étroitement avec des chercheurs et des historiens²⁷. Ces extensions illustrent parfaitement le domaine de recherche des humanités numériques, qui assure la préservation du patrimoine culturel grâce aux technologies. Le jeu reconstitue les documents et les objets d'origine à l'aide de modélisations et de codes informatiques, classe les thématiques et donne accès aux informations de manière ludique.

Après avoir examiné ces quatre jeux, nous pouvons constater que les jeux vidéo ont un très grand potentiel pour préserver, classer et communiquer des informations et des documents. En tant que produit final, qui peut bien sûr évoluer et changer au fil des mises à jour, le jeu préserve des documents à valeur historique et culturelle : lettres ou extraits de journaux intimes (*Kholat*), cartes et plans de bataille (*Hell Let Loose*) ou artefacts et poteries (*Assassin's Creed Origins*). Les classifications peuvent également être présentes, mais sont plus courantes dans les jeux de tir. Les armes dans *Hell Let Loose* sont classées selon le rôle et le camp choisi. Dans *Battlefield V*, nous observons la même classification, en fonction du rôle exercé par le joueur (assaut, support, éclaireur, etc.). Les jeux vidéo sont des médias puissants qui diffusent des

l'accident, pensent que notre jeu est purement fictif. Mais après avoir joué à *Kholat*, ils pourront faire leurs propres recherches et essayer de se faire une idée de la situation.

26. *New York Times*, "Assassin's Creed Has a New Mission: Working in the Classroom".

27. *Ibid.*

versions du passé ou des histoires à l'échelle internationale. Cependant, ces porteurs de la mémoire culturelle ne sont pas toujours irréprochables. Leur effet mémoriel sert de point de référence pour discuter d'images transmises, focalisant ainsi la culture de la mémoire sur certaines représentations médiatiques et sur les questions qui y sont associées. Les jeux vidéo sont comparables aux archives audiovisuelles :

Les archives visuelles ne se contentent pas de rendre l'histoire visible : elles la façonnent et lui donnent une nouvelle visibilité. Leur prise en compte déborde donc largement le domaine de l'histoire culturelle : elles constituent un matériau précieux pour une histoire politique, sociale, symbolique des mondes contemporains²⁸.

Bien évidemment, tous les jeux vidéo ne se fondent pas sur des documents historiques et culturels et tous les jeux n'ont pas un but éducatif ou informatif. Les jeux sont d'abord et avant tout un divertissement. Le jeu vidéo est le fruit de plusieurs aspects socioculturels qui influencent les développeurs : le désir de captiver le public, de gagner de l'argent et le besoin de plonger le joueur dans un monde imaginaire en transmettant des croyances, des récits d'événements ou encore des points de l'actualité géopolitique, tout en restant créatif et original. C'est pourquoi le travail sur le contenu des jeux est un processus qui demande qu'une attention particulière soit donnée aux éléments qui restent sous-jacents (le hors-champ) : les origines, la biographie, les intérêts des développeurs, le contexte, les circonstances et l'environnement de la création. La richesse et la valeur d'un jeu vidéo semblent reposer sur ces éléments.

Bibliographie

BEGY Jason, 2015, "Board Games and the Construction of Cultural Memory" in *Games and Culture*, vol. 12, n° 7-8, DOI : 10.1177/1555412015600066.

BNF, « La BNF, mémoire du jeu vidéo – saison vidéoludique 2019-2020 », URL : <https://www.bnf.fr/fr/la-bnf-memoire-du-jeu-video-saison-videoludique-2019-2020> (consulté le 23/08/2022).

CAILLOIS Roger 1958, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 302 p.

CAMPBELL Colin, 2013, "Why Gaming's Latest Take on War is so Offensive to Russians" in *Polygon*, URL : <https://www.polygon.com/2013/7/25/4553536/is-company-of-heroes-2-anti-russian> (consulté le 23/08/2022).

28. LINDEPERG, 2017.

- CLÉMENT Fabrice, 1996, « La contagion des idées (Dan Sperber), compte-rendu » in *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 77, p. 187-191, URL : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1996_num_14_77_3744 (consulté le 13/10/2022).
- DE MIRAS José-Louis, 2019, « Le jeu vidéo « historique » comme objet de recherche » in *Essais*, n°15, DOI : 10.4000/essais.1371
- ERLL Astrid, 2008, “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory” in ERLL Astrif & NÜNNING Ansgar (dir.), *Cultural Memory Studies, and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin, p. 389-398.
- FACCHINI Thomas, 2016, « Guerres et jeux vidéo : représentations et enjeux de mémoire de la Seconde Guerre mondiale » in *Amnis*, n° 15, DOI : 10.4000/amnis.2870
- HUIZINGA Johan, 1949, *Homo Ludens. A study of the Play-element in Culture*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 226 p.
- LINDEPERG Sylvie, 2017, « Le singulier destin des images d’archives » in *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris, p. 23-42.
- RABINO Thomas, 2013, « Jeux vidéo et Histoire » in *Le Débat*, n° 177, p. 110-116, DOI : 10.3917/deba.177.0110.
- RICHTER Felix, 2020, “Gaming: The Most Lucrative Entertainment Industry By Far” in *Statista*, URL : <https://www.statista.com/chart/22392/global-revenue-of-selected-entertainment-industry-sectors/> (consulté le 25/08/2022).
- RYAN Marie-Laure, 2001, “Beyond Myth and Metaphor—The Case of Narrative in Digital Media” in *Game Studies – the international journal of computer game research*, vol. 1, n° 1, URL : <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/> (consulté le 23/08/2022).
- SIDRE Colin, 2020, « La conservation du jeu vidéo » in *Introduction à la culture vidéoludique (MOOC)*, <https://www.fun-mooc.fr/fr/cours/introduction-a-la-culture-vidéoludique/> (consulté le 23/08/2022).
- TER MINASSIAN Hovig, 2012, « Les jeux vidéo » in *Géographie et cultures*, n° 82, p. 121-139, DOI : 10.4000/gc.1393
- The New York Times*, 16 mai 2018, “Assassin’s Creed Has a New Mission: Working in the Classroom”, Justin PORTER, URL : <https://www.nytimes.com/2018/05/16/arts/assassins-creed-origins-education.html> (consulté le 29/08/2022).

OSBERG Molly, 2014, "The Assassin's Creed Curriculum: Can Video Games Teach us History?" in *The Verge*, URL : <https://www.theverge.com/2014/9/18/6132933/the-assassins-creed-curriculum-can-video-games-teach-us-history> (consulté le 23/08/2022).

WOOD Kelli & CARTER David, 2018, "Art and Technology: Archiving Video Games for Humanities Research in University Libraries" in *Art Library Journal*, n° 43, p. 185-195, DOI : 10.1017/alj.2018.29.

Archives

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE SEINE-ET-MARNE, URL : <https://archives.seine-et-marne.fr/fr/les-missions-des-archives-les-4-c> (consulté le 23/08/2022).

WAYBACK MACHINE, URL : <https://web.archive.org/web/20191030182208/https://www.kickstarter.com/projects/blackmatter/hell-let-loose/description> (consulté le 23/08/2022).

Entretiens

QUINN Duffy, 25 avril 2018, propos recueillis par Viktoriiia Rybina.

MOSKAŁA Bartosz, 2 mai 2018, propos recueillis par Viktoriiia Rybina.

Jeux vidéo

BLACK MATTER, 2021, *Hell Let Loose*, Team17.

CLIMAX STUDIOS, 2017, *Assassin's Creed Chronicles: Russia*, Ubisoft Entertainment.

DICE, 2018, *Battlefield V*, Electronic Arts.

IMGN.PRO, 2015, *Kholat*, IMGN.PRO.

RELIC ENTERTAINMENT & FERAL INTERACTIVE, 2013, *Company of Heroes 2*, Sega & Feral Interactive.

UBISOFT MONTRÉAL, 2017, *Assassin's Creed Origins*, Ubisoft.

Grâce aux progrès de la technologie, les archives numériques jouent désormais un rôle important dans la préservation de l'histoire. Les jeux vidéo font égale-

ment partie de cette sauvegarde. Des archives de jeux vidéo sont créées dans le monde entier pour des intérêts scientifiques, historiques, culturels et techniques. L'objectif de cet article est de construire une réflexion autour des fonctions des jeux vidéo et la possibilité de les considérer comme des archives. Quatre fonctions d'archives et de quatre jeux vidéo (*Hell Let Loose*, *Company of Heroes 2*, *Kholat* et *Assassin's Creed : Origins*) contenant des éléments culturels et historiques russes permettront d'éclairer les fonctions de ces jeux vidéo ainsi que les similitudes avec les archives dites « classiques » et d'apporter un nouveau regard sur la valeur culturelle et éducative des jeux vidéo.

Mots-clés : archives, jeux vidéo, représentations sociales

The Archive and Video Games

As a result of technological advances, digital archives now have a significant role to play in the conservation of history. Video games have also become a part of this preservation. Video game archives are created all over the world for scientific, historical, cultural, and technical interests. The goal of this article is to build a reflection on the functions of video games and the possibility of considering them as archives. Four archive functions and four video games (Hell Let Loose, Company of Heroes 2, Kholat and Assassin's Creed: Origins) containing cultural and historical elements from Russia will allow to clarify the functions of video games, as well as the similarities with archives and to bring a new look on the cultural and educational value of video games.

Keywords: archives, video games, social representations

Naissance d'un édifice soviétique : aborder et faire parler les archives d'architecture

Paul WOLKENSTEIN

Centre de recherche Europes-Eurasie, Inalco

Bien que ma première année de thèse, placée sous le signe de la pandémie, m'ait privé de me rendre dans les pays où se trouvent les édifices qui constituent mon corpus de recherche (Arménie, Azerbaïdjan, Géorgie, Kazakhstan, Kirghizstan, Ouzbékistan, Tadjikistan et Turkménistan), il m'a été possible de questionner mon approche archivistique de l'architecture brejnévienne. L'étude d'un projet architectural demande qu'on s'intéresse aux motivations et aux contraintes auxquelles est soumise la construction d'un édifice. L'année qui vient de s'achever m'a donné l'occasion de m'interroger sur la combinaison de l'outil d'analyse architecturale et des ressources propres aux archives¹. Afin de faire ressurgir le passé, trente-cinq ans après la *perestroïka*, qui a été vécue comme une révolution documentaire² par de nombreux historiens travaillant sur les mondes communistes, plusieurs types d'archives peuvent en elles-mêmes constituer des objets de recherche : les documents administratifs et techniques, les documents graphiques et les entretiens ethnographiques.

La graphomanie au service de l'histoire

L'État graphomane qu'a constitué l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) a aussi laissé des traces dans les domaines de la construction et de la pratique

1. FARGE, 1997.

2. COEURÉ & DULLIN, 2007.

architecturale. Cette documentation, que l'on trouve dans les archives nationales des républiques considérées, permet de comprendre les rouages de la commande architecturale dans la sphère socialiste, les négociations financières avec le centre (Moscou) lorsqu'il s'agit de constructions emblématiques à l'échelle pansoviétique (dans les toutes les républiques fédérées) et les tractations avec le pouvoir en termes d'apparence esthétique, y compris dans la période brejnévienne concernée par mes recherches. Dans les républiques soviétiques que j'étudie, les documents écrits qui concernent l'architecture se trouvent dans des archives différentes.

En premier lieu, on les trouve dans les archives nationales des États étudiés. Dans ces archives publiques, plusieurs fonds ont des liens avec l'architecture. Dans la plupart des cas, les instituts de projets d'État, au sein desquels les architectes travaillent à la période soviétique, ont transmis leur documentation aux archives nationales au moment de l'indépendance, en 1991. Le dépouillement de ces fonds permet la découverte de plusieurs documents administratifs nécessaires à l'analyse du projet. On y trouve par exemple des « notices explicatives de projet » (*пояснительные записки к проектам*), des textes écrits par les chefs de projet décrivant en détail les intentions plastiques et techniques vis-à-vis de la commande et justifiant les partis architecturaux choisis. On y trouve également l'équivalent soviétique du « permis de construire » français (*строительный паспорт*), qui nous renseigne sur la superficie du terrain et les surfaces à construire. Il permet d'identifier les pouvoirs juridiques qui donnent l'autorisation de construction ainsi que son enregistrement officiel au cadastre. Par ailleurs, on peut y consulter les « cahiers des charges » (*проектные задания*), des dossiers émis par la maîtrise d'ouvrage qui décrivent les attentes, souvent en termes de programmation, des clients. Les documents financiers, notamment les estimations prévisionnelles d'un édifice, sont aussi déposés dans ces fonds.

C'est dans ces collections d'archives que l'on trouve les « ordres » (*приказы*) écrits par le Gosstroj (comité d'État à la construction) et destinés aux instituts de projets d'État, par exemple dans le but d'organiser des concours architecturaux mettant en compétition plusieurs structures. Ces concours sont largement documentés : les comptes rendus des expertises des jurys expliquent pourquoi une proposition a été retenue plutôt qu'une autre ou pourquoi le concours architectural organisé nécessite un second tour afin de départager deux propositions. D'autres textes sont des ordres de mission et illustrent les déplacements des architectes pendant la période soviétique, non seulement au sein de l'URSS mais aussi à l'Ouest, ce qui témoigne des réseaux qui se développaient entre les différents acteurs de la construction à l'échelle pansoviétique. On sait par exemple que lorsqu'un collectif d'architectes était désigné pour concevoir un édifice en particulier, il était envoyé

en mission dans d'autres républiques afin d'étudier l'architecture d'un bâtiment similaire.

En parallèle des fonds des archives nationales qui concernent la maîtrise d'œuvre (les architectes des instituts de projets d'État), les fonds du comité central du Parti communiste (PC) permettent de retrouver des actes émis par la maîtrise d'ouvrage. Lorsqu'il s'agit d'importants équipements culturels et politiques, le comité central de la république concernée publie un décret qui est le point de départ d'une construction emblématique, comme un réseau métropolitain ou un musée. C'est dans ces mêmes fonds qu'on rencontre les déclarations officielles se rapportant aux prix soviétiques dans le domaine de l'architecture et les différentes distinctions attribuées aux architectes. Le fonds du comité central présente aussi les plannings de visites des délégations officielles étrangères dans les villes étudiées et décrit les bâtiments visités par les invités d'honneur.

Dans un second temps, après avoir fait l'inventaire des constructions auxquelles on s'intéresse, il convient de dresser la liste des architectes et des collaborateurs qui ont travaillé à la conception de ces bâtiments. Par l'Union des architectes, le bouche à oreille ou les réseaux sociaux, on retrouve les architectes s'ils sont encore en vie ou leurs proches s'ils ont disparu³. On découvre alors des documents plus intimes, comme les diplômes nominatifs remis par les autorités soviétiques, les distinctions à titre personnel, ainsi que les discours que ces architectes ont prononcé lors de la remise de ces médailles. En outre, on découvre les télégrammes, courriers et autres invitations à différents congrès qui nous informent des relations qu'un architecte entretient avec ses collègues et la sphère politique de l'époque.

Il existe aussi un certain type de sources qui s'avère une importante réserve d'informations. Il s'agit de la presse spécialisée de l'époque, dont le principal magazine est *Arhitektura SSSR* (Architecture de l'URSS). Ce périodique bimestriel d'architecture a existé de 1933 à 1992 et faisait connaître aux professionnels soviétiques de la construction non seulement l'actualité architecturale à l'intérieur de l'Union, mais aussi au-delà, à travers des bâtiments iconiques livrés récemment. D'une part, on y trouve les prix qu'ont reçu certains bâtiments ou architectes. D'autre part, sont décrits les projets tels qu'ils étaient à l'époque ou sont analysés les édifices comme les spécialistes les voyaient au moment de leur construction. Certes, les informations que nous donnent ces documents écrits sont parfois un peu monotones, mais elles ancrent le processus de conception architecturale dans

3. Les familles ont d'ailleurs parfois déjà fait don de leurs archives à l'État, auquel cas les documents relatifs à leurs travaux se trouvent dans les fonds publics, comme pour certains personnages importants de la vie publique soviétique.

le temps. Elles nous donnent d'un côté des détails techniques et une idée du coût d'un édifice, de l'autre côté, des renseignements sur le contexte de conception et de construction, à travers les correspondances des architectes et leurs perceptions par les spécialistes de l'époque. Les documents écrits nous renseignent avant tout sur l'origine de la commande, le statut du commanditaire, l'étude de l'environnement du bâtiment et le parcours professionnel de l'architecte⁴.

Plans, coupes, façades

Ces trois types de représentation sont des documents nécessaires à la vision tridimensionnelle dont on a besoin pour comprendre un édifice. Si les archives écrites d'État sont déjà difficiles à interpréter, la tâche est encore plus ardue quand il s'agit des pièces graphiques des bâtiments. Comprendre les œuvres architecturales par le dessin est complexe et demande un regard aiguisé. Heureusement, ces pièces graphiques sont généralement situées dans les mêmes fonds d'archives que la documentation écrite, ce qui facilite le travail de confrontation entre les différents types de sources. Aux archives nationales, dans les fonds des instituts de projets d'État, on a accès à ce que l'on appelle la « documentation de projet » (*проектная документация*), qui se divise en deux sous-sections : d'une part, la « partie architecture » (*архитектурная строительная часть*) et d'autre part, la « partie ingénierie » (*конструктивная часть*). Pour un projet architectural donné, on trouve dans cette documentation l'intégralité des plans, des coupes, des façades, voire des axonométries pour certains détails. Étant architecte de formation, la partie architecturale est plus aisée à comprendre pour moi que la partie ingénierie, dont les données relèvent plutôt des réseaux et de la structure. Ces tracés sont des documents de travail, ils ont été produits juste avant le chantier et sont assez précis pour réellement servir à la mise en œuvre de l'édifice.

Pour compléter cette documentation technique, il existe des succursales des archives nationales qui sont spécialisées dans la « photographie et le film » (*архив кинофотофонодокументов*). Grâce à elles et à leurs fonds, qui se rapportent à la ville, à l'architecture, aux architectes ou encore aux relations internationales, on trouve des clichés d'époque et des vidéos. Ils nous informent sur la situation urbaine et architecturale dans la ville à un instant donné, sur la pratique des architectes (image des ateliers par exemple), sur les visites officielles et sur les inaugurations des différents édifices. Dans les fonds personnels des architectes ou

4. POTIN & SIRINELLI, 2019.

des familles d'architectes, on peut également consulter ce genre de photographies, durant les chantiers par exemple. On y trouve des souvenirs, comme ces albums de voyage où les architectes sont photographiés devant des constructions célèbres avec leurs collaborateurs. Des photos montrant des architectes avec différents politiciens soviétiques sont également présentes et révèlent les relations privilégiées entre la maîtrise d'œuvre et la maîtrise d'ouvrage.

Les archives personnelles offrent aussi à voir de la documentation graphique, mais d'un tout autre type que celle trouvée aux archives nationales : des carnets de croquis, qui permettent de se familiariser avec l'univers de l'architecte, mais aussi des documents qui peuvent concerner un bâtiment en particulier. Ce sont souvent des esquisses ou des photos de maquette, des éléments que l'on produit bien avant la construction, à un stade beaucoup moins avancé. Au moment d'un concours par exemple, seuls certains documents sont demandés par le jury (une maquette et quelques esquisses) et permettent non seulement de comprendre le bâtiment tel qu'il a été pensé dès le début, mais aussi de voir les différences entre le projet et sa réalisation finale. Ces dessins sont généralement plus attrayants que les documents techniques que l'on trouve aux archives nationales. Ils sont plus colorés et séduisants, car produits pour capter les regards des membres du jury qui, parfois, ne connaissent pas grand-chose à l'architecture.

La presse et la littérature spécialisée de l'époque servent aussi à démultiplier les représentations d'un édifice et à constituer une collection de différentes productions graphiques pour aborder un seul et même projet architectural. La documentation au stade de la construction disponible aux archives nationales est très homogène, avec une charte graphique qui est imposée à toutes les instituts de projets d'État. En cas de concours et dans les archives personnelles, la représentation graphique est beaucoup plus intéressante à étudier, car elle reflète pour chaque collectif d'architectes sa manière de symboliser une architecture. C'est également dans ces archives personnelles que l'on trouve les esquisses de projets architecturaux qui n'ont jamais abouti et qui sont restés à l'état d'architecture de papier. Ce genre de trouvailles est très précieux, car la trace de ces projets avortés est souvent absente des archives nationales. Ces documents graphiques témoignent d'une manière d'exercer le métier d'architecte dans un contexte particulier⁵, tandis que les documents techniques sont indispensables à la patrimonialisation. Ils permettent aux générations suivantes d'appliquer des politiques de restauration efficaces qui ne vont pas à l'encontre de l'architecture initiale de l'édifice. Dans bien

5. COHEN, 1973.

des cas, les autorités préfèrent les démolitions aux restaurations et ne consultent même pas les architectes du bâtiment lorsqu'ils sont encore en vie. Les documents graphiques nous renseignent par ailleurs sur l'analyse spatiale de l'édifice, sur le traitement de la lumière, sur le style et sur la qualité architecturale⁶.



FIGURE 1

Lénine sur la couverture du périodique d'architecture le plus lu d'URSS.

Arhitektura SSSR, 1976, n° 4.

Les entretiens ethnographiques et les mémoires

Pour finir, on évoquera le volet oral des archives. Quoique à prendre avec circonspection, les entretiens ethnographiques avec les différents acteurs de la construction encore en vie constituent des témoignages extrêmement utiles et expressifs

6. MAZEL et TOMAZI, 2017.

dans la course aux questions et aux hypothèses⁷. Ce travail de terrain⁸ contraste avec le temps passé dans les salles de lecture des archives. Dans les différentes capitales concernées par ma recherche, j'ai eu la chance de m'entretenir avec des architectes qui ont pris le temps de me raconter leurs parcours professionnels, des personnages influents du paysage politique soviétique de l'époque, mais aussi avec des usagers, qui ont pu me confier leurs propres « lectures » de ces architectures. Les conversations orientées et enregistrées, qui ont souvent lieu au moment où me sont dévoilées des archives personnelles, servent à recueillir des précisions concernant la période étudiée dans sa globalité ou sur un édifice en particulier.

En croisant ces différents entretiens, je peux reconstituer le contexte historique dans lequel a été conçu un bâtiment, mais aussi le regard qu'ils ont, après coup, sur ce contexte⁹. Ces archives orales me renseignent sur les parcours de vie (naissance, formation, exercice professionnel, etc.) et l'accumulation de témoignages m'oriente vers d'autres acteurs, qui m'aident à me faire une idée d'une période historique que je n'ai pas vécue¹⁰. Ces propos recueillis oralement, je les associe également aux mémoires écrites par les premiers secrétaires des comités centraux des républiques soviétiques. Cette comparaison ne me paraît pas déplacée, dans la mesure où elles exigent la même précaution. Si on y trouve parfois des discours, des décrets ou des citations, ces ouvrages se transforment, la plupart du temps, en plaidoyers *pro domo*, justifiant les décisions politiques prises à l'époque. Néanmoins, les témoignages de ces dirigeants constituent des ressources indispensables sur la conception et la construction d'importants équipements publics dans les capitales de ces républiques fédérées.

Lors des entretiens effectués avec les architectes, il arrive que les réponses révèlent aussi une forme d'idéalisation de la période vécue et de la production artistique de l'époque. Commanditaires et architectes ne cessent de vanter les qualités des édifices, tandis que les inconvénients et les difficultés de conception sont rarement évoqués. En effet, la période de l'indépendance a pu être vécue par certains architectes comme une « traversée du désert », par contraste avec l'âge d'or soviétique où ils étaient à l'apogée de leur carrière.

Les mémoires et entretiens nous aident à « l'interprétation » d'un bâtiment : la réponse de l'architecte à la commande, la notoriété du bâtiment, ainsi que les

7. DESCAMPS, 2019.

8. BEAUD & WEBER, 2010.

9. MONNIER, 2006.

10. WERTH, 1999.

émotions qui s'en dégagent. Pour ce qui est de la maîtrise d'usage (les utilisateurs), leurs témoignages sont souvent les plus honnêtes, dans la mesure où ils pratiquent le bâtiment quotidiennement et osent parler des défauts et inconvénients des espaces conçus par les architectes. Ils sont aussi la mémoire vivante du paysage urbain et racontent comment était la ville à l'époque. Architectes, commanditaires et utilisateurs font partie d'une génération qui est en première ligne lorsqu'il s'agit de détruire des bâtiments qui pourraient être protégés à titre patrimonial. Ils vivent fréquemment ces démolitions comme des agressions et comme une volonté d'effacer une partie de la mémoire d'une ville.

Conclusion

Les thématiques de l'archive en architecture et dans le monde post-soviétique ont rarement été traitées simultanément et questionnent fondamentalement la manière d'interpréter les esthétiques communistes. Cette analyse a été l'occasion non seulement de questionner ma propre méthodologie, mais aussi de décrire les différentes sources invoquées utiles à l'analyse architecturale, dont il n'existe encore aujourd'hui aucune systématisation. Alors que les archives soviétiques sont classées selon la méthode *fond, opis, delo*, la diversité des supports de l'architecture¹¹ rend plus difficile la conception d'une méthode ordonnée. Au cours du XX^e siècle, les moyens de conception et de production s'étant développés comme rarement auparavant, les archives des architectes sont devenues très volumineuses. L'hétérogénéité des fonds d'archives, soit publics, soit privés, complexifient la recherche, mais reflètent aussi la diversité de ce métier. Qu'ils soient relatifs au projet architectural ou à la vie intime de l'architecte, les documents récoltés ou les témoignages retranscrits sont pour le chercheur des traces indispensables à la compréhension d'un édifice, de sa représentation à sa réalisation, de la démarche de ses créateurs et du contexte de son émergence. Ces allées et venues entre les différentes sources d'archives peuvent également donner lieu à des situations qui relèvent de la poésie du hasard lorsque, par exemple, je m'aperçois, au bout d'une heure d'entretien avec une dessinatrice d'un certain âge à Douchanbé (Tadjikistan), que je pense connaître son visage. Je cherche dans mon téléphone une photographie trouvée aux archives nationales quelques jours plus tôt où une jeune fille au regard très sérieux se tient debout devant une maquette. Je lui montre : c'est elle.

11. GAUBERT, 2000, p. 255-272.

Bibliographie

- BEAUD Stéphane & WEBER Florence, 2010, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, La Découverte, Paris, 336 p.
- COEURÉ Sophie & DULLIN Sabine, 2007, *Frontières du communisme*, La Découverte, Paris, 470 p.
- COHEN Jean-Louis, 1973, « Pratique architecturale en pays socialistes » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 170, p. 111-113.
- DESCAMPS Florence, 2019, *Archiver la mémoire : de l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Éditions de l'EHESS, Paris, 216 p.
- FARGE Arlette, 1997, *Le goût de l'archive*, Éditions du Seuil, Paris, 176 p.
- GAUBERT Sonia, 2000, « Principes de classement et instruments de recherche au centre d'archives de l'IFA » in *La Gazette des archives*, n° 190-191, p. 255-272.
- MAZEL Ivan & TOMASI Léo, 2017, « Approche du projet dans la recherche doctorale en architecture » in *Contour Journal*, 18 p.
- MONNIER Gérard (dir.), 2006, *L'Architecture, la réception immédiate et la réception différée*, Publications de la Sorbonne, Paris, 166 p.
- POTIN Yann & SIRINELLI Jean-François (dir.), 2019, *Généralisations historiennes XIX^e-XXI^e siècle*, Éditions du CNRS, Paris, 600 p.
- WERTH Nicolas, 1999, « L'historiographie de l'URSS dans la période post-communiste » in *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 30, n° 1, p. 81-104.
- WIERRE Florence, 2010, « Les archives comme outils de représentation de l'œuvre » in *Sociétés & Représentations*, n° 30-2, p. 173-180.

Les édifices qui constituent mon corpus de recherche m'incitent à questionner mon approche archivistique concernant l'architecture en milieu socialiste. L'étude d'un projet architectural demande que l'on s'intéresse aux contraintes, aux raisons de la construction et à l'interprétation. Les archives en architecture constituent également des objets de recherche en eux-mêmes. En effet, il existe plusieurs volets – « administratif », « graphique », « oral » et « *in-situ* » – qui sont à étudier en parallèle des bâtiments. Cet article est l'occasion de se familiariser avec les différentes sources invoquées en matière d'analyse architecturale.

Mots-clés : histoire de l'architecture, Union soviétique, archives

The Birth of a Soviet Building: Dealing With and Making Architectural Archives Talk

The buildings that comprise my research corpus encourage me to question my archival approach to architecture in a socialist environment. The study of an architectural project requires looking at the constraints, the reasons for the construction, and the interpretation. Architectural archives are also research objects in themselves. Indeed, there are several components that should be studied in parallel with the buildings: “administrative”, “graphic”, “oral” and “in-situ”. This paper is an opportunity to become familiar with the different sources invoked in architectural analysis.

Keywords: *history of architecture, Soviet Union, archives*

In vino veritas ou faut-il boire pour comprendre Erofeev ?

Remarques à propos de l'enregistrement sonore de la
lecture publique de *Moscou-sur-Vodka* par Erofeev

Denis LAKINE

Centre de recherche Europes-Eurasie, Inalco

Le 9 mars 1980, Venedikt Erofeev (1938-1990), auteur postmoderne de « l'*underground* » soviétique, enregistre devant un public, rassemblé dans l'appartement de son ami Aleksandr Krivomazov, une lecture de vive voix de son roman, *Moscou-sur-Vodka* (1973), le récit de voyage d'un alcoolique, de Moscou jusqu'au village de Piétouchki¹. Pour la recherche littéraire, la trace de cette lecture publique d'Erofeev, largement disponible sur internet et reprise dans quelques films, pose la question de la relation d'un tel enregistrement avec l'interprétation d'un texte². Erofeev se met en scène dans son texte, puis porte son moi fictif jusqu'aux oreilles des lecteurs devenus auditeurs dans une lecture de vive voix, modulant le roman d'une certaine manière. Par la double intervention d'Erofeev, qui de prime abord renforce l'emprise de l'auteur sur son œuvre, cet enregistrement semble restreindre les potentialités interprétatives du roman. Or, si le contexte de la lecture est pris en compte et que le tout est traité à travers une conception de la voix, la recherche littéraire peut éviter l'écueil d'une réduction de l'interprétation à la vision du

1. LEKMANOV *et al.*, 2018, p. 161.

2. Ces enregistrements sont aujourd'hui disponibles en ligne sur la plateforme *Im Werden*. Les références complètes se trouvent en bibliographie.

texte de l'auteur et atteindre des perspectives interprétatives bien plus productives grâce à cette trace enregistrée. Ainsi, la lecture publique et son enregistrement, tirant profit de l'assimilation stéréotypée de la voix au parlé, se transforment en un rappel de la vocalité inhérente du texte.

Le passage d'une lecture silencieuse individuelle à une lecture de vive voix en public n'est pas sans effet notable pour l'interprétation d'un texte. Loin de s'apparenter à une partition musicale, qui ne peut produire que quelques variations d'une seule et même musique, le texte, par sa polysémie, a le potentiel d'engendrer une plus grande variété de lectures. Comme le remarque Sonia Dheur dans son article « La lecture à voix haute : entre écriture et oralité, une autorité en jeu », la problématique principale d'une lecture publique devient le maintien de cette polysémie du texte dans sa lecture et de la liberté interprétative de l'auditeur, malgré l'influence considérable qu'exerce le liseur³. Toutefois, la position de force du liseur n'élimine pas pour autant tout rôle interprétatif de l'auditeur. Elle le repousse plutôt vers un horizon un peu plus éloigné du texte originel. La conscience en deux temps de la lecture, décrite par le critique littéraire Georges Poulet (1902-1991), à savoir ce que pense le texte, puis ce que pense le lecteur, devient conscience en trois temps : ce que pensent le texte, le liseur et enfin l'auditeur⁴ ; la racine mathématique de la personne du lecteur filtrant le texte, dans le modèle du théoricien Norman N. Holland, filtre à présent le substrat de la racine du liseur, etc.⁵. Le cas précis de la lecture *de Moscou-sur-Vodka* de 1980 amplifie l'enjeu de la perte de l'autonomie interprétative de l'auditeur, puisque dans le triangle de la lecture publique de Bruyas – main de l'auteur, bouche du liseur et oreille de l'auditeur – les deux premiers éléments renvoient cette fois au même sujet⁶. À première vue, la lecture et son enregistrement semblent réduire la marge de manœuvre interprétative de l'auditeur, sans pour autant l'éliminer complètement.

Cet espace d'autonomie interprétative de l'auditeur s'élargit, lorsque le contexte de la lecture publique et de l'enregistrement entre dans l'équation. L'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) du socialisme tardif (1945-1991) est un pays, où, malgré la domination d'un seul discours idéologique sur la place publique, de petits cercles de citoyens se regroupent en privé dans

3. DHEUR, 2017, p. 132-135.

4. POULET, 1980 [1972], p. 48.

5. HOLLAND, 1980 [1975], p. 126-127.

6. DHEUR, 2017, p. 136.

l'exploration de l'alternative discursive hors du paradigme marxiste-léniniste⁷. Le public rassemblé dans l'appartement de Krivomazov se prête à un jeu illicite d'interaction avec un texte s'écartant de la culture officielle.

Dans la lecture de son œuvre, Erofeev ouvre symboliquement la voie à cette communion entre le texte et les auditeurs-complices. Erofeev construit sa lecture comme événement rituel, où les auditeurs, son personnage et lui-même s'enivrent au fil des paragraphes. Chaque auditeur, afin d'assister à la lecture, doit apporter deux bouteilles de vin et boire un verre à *shooter* à chaque chapitre⁸. Suivant son acabit bachique, Erofeev, lui, se réserve cinq bouteilles en plus des *shooters*⁹. Sur le plan symbolique, le texte n'est plus une imposition du lecteur vers les auditeurs passifs, mais une jonction corporelle et ivre entre texte, lecteur et public. Dans les faits, les auditeurs, bien qu'ayant respecté les quotas d'alcool à amener lors de l'événement, ne se sont contentés que de quelques *shooters* lors de toute la lecture et ont offert l'excédent d'alcool au lecteur de plus en plus ivre. En d'autres mots, profitant de l'ouverture laissée par Erofeev afin de rejoindre corporellement le texte et son protagoniste, les auditeurs ont décidé d'exercer une influence plus forte sur le rendu de la lecture en enivrant davantage le lecteur et altérant de la sorte sa lecture.

Dans le contexte de la « *магнитофонная революция* » (la révolution du magnétophone¹⁰), la lecture enregistrée évite la censure et se diffuse plus largement dans le public soviétique, qui peut interagir avec ce « texte vocal » à sa façon¹¹. En effet, les futurs auditeurs retrouvent une emprise accrue sur le texte. Si l'écoute d'une lecture à haute voix implique une découverte progressive du texte au rythme de la voix du lecteur, la lecture de vive voix disponible sur cassettes et plus tard, sur plateformes numériques, redonne aux auditeurs un certain contrôle sur le débit, la répétition et le découpage de la lecture en plusieurs séances¹². La voix médiatisée d'Erofeev se prête à un jeu beaucoup plus varié pour l'auditeur de

7. JURČAK, 2014, p. 467 ; le marxisme-léninisme perçoit le monde surtout à travers la *doxa* de la lutte des classes et du rôle d'avant-garde de l'URSS dans l'avènement du communisme, étape ultime de l'histoire, qui abolit tout antagonisme de classe.

8. LEKMANOV *et al.*, 2018, p. 161.

9. *Ibid.*

10. Cette révolution implique la libéralisation de l'utilisation du magnétophone, qui a conduit à l'émergence d'une culture de l'enregistrement de contenu plus personnel et moins idéologisé.

11. ABRAMOV, 2015.

12. ZUMTHOR, 1983, p. 40.

l'enregistrement. Cette lecture de *Moscou-sur-Vodka* s'écarte, en définitive, de la perspective d'une exégèse précise du texte par la lecture de l'auteur.

Toutefois, si elle ne s'impose pas comme guide suprême de l'auditeur dans la compréhension de chaque ligne, cette lecture du roman par Erofeev demeure, tout de même, un rappel de la vocalité intrinsèque de ce texte. La vocalité, terme emprunté à Paul Zumthor, rassemble les fonctions et effets de la voix au sens large : voix comme rythme, émotion, corps, sujet, etc.¹³. L'application du concept à la lecture de vive voix et à l'enregistrement renforce la légitimité interprétative de l'auditeur déjà établie précédemment. Comme noté par nombre de chercheurs, la voix ou la vocalité dans notre cas implique une communication intersubjective, une rencontre entre plusieurs voix ; la voix n'est pas refermée sur elle-même¹⁴.

Cette idée de voix permet aussi d'élucider certains traits fondamentaux du texte d'Erofeev. *Moscou-sur-Vodka* n'est pas un texte embaumé, figé dans une forme travaillée et inerte, comme décrivait dans certains romans Barthes¹⁵. Le texte conserve sa vivacité par quatre facteurs principaux, tous reliés à la voix. Tout d'abord, la voix du texte d'Erofeev s'ouvre à plusieurs autres voix et registres langagiers. L'orthographe populaire se mêle à des extraits de slogans soviétiques et de versets bibliques intégrés et adaptés au texte dans une « coulée langagière » alcoolisée, au style parlé rappelant quelque peu le *skaz*¹⁶. La multitude de registres casse les carcans d'une écriture stylisée et morte, comme le souligne Martin¹⁷. *Moscou-sur-Vodka* fuit également l'ossification par une abondance de marques typographiques donnant une certaine prosodie au texte. Les points de suspension se suivent, les mots prononcés avec plus d'insistance sont découpés par des tirets et les commentaires entre parenthèses se multiplient. Le tout recrée une spontanéité et une alternance prosodique caractéristiques de la voix¹⁸. L'énonciation à la première personne du singulier rejoint également la logique d'une voix vivante dans le texte. La voix est toujours liée à quelques degrés à un sujet ou à la quête d'un sujet unifié avec sa voix¹⁹. De cette manière, un texte écrit à la première personne souligne plus directement la problématique du sujet personnel de la voix. Enfin,

13. *Ibid.*, p. 27.

14. MARTIN, 1998, p. 82 ; FORTIER & MERCIER, 2003, p. 70.

15. BARTHES, 1981, p. 9.

16. GOUX, 1999, p. 150.

17. MARTIN, 1998, p. 82.

18. *Ibid.*, p. 96.

19. RABATÉ, 2005, p. 43.

le texte d'Erofeev échappe à la momification littéraire, car il intègre en son sein le corps du sujet, qui, en littérature, est souvent porté par la voix²⁰. Tout au long de son récit, Venichka souffre, s'essouffle, boit, revit, s'extasie. Ces états corporels s'impregnent dans la voix qui se brise et se ravive au fil des débauches.

La théorie littéraire a remarqué à plusieurs reprises que la voix subit un effet d'enfouissement dans le texte, comme si elle était moins apparente à l'écrit qu'à l'oral. D'un autre côté, la voix ne se réduit pas non plus uniquement au parlé²¹. Malgré cela, l'association stéréotypée entre la voix et le parlé demeure active dans la conscience collective, d'où l'insistance chez les théoriciens de la voix à reconstruire l'autonomie de celle-ci. Cette confusion autour de la voix, de l'écrit et du parlé peut devenir, néanmoins, une occasion de réitérer la vocalité d'un texte. Une lecture de vive voix et son enregistrement, dans cette perspective, usent de ce stéréotype d'association pour rendre la voix du texte plus apparente aux yeux et oreilles des lecteurs et auditeurs. La voix du lecteur se plie aux différentes marques prosodiques dans son intonation, imite la variété de registres langagiers du roman, redonne de façon plus évidente le souffle au texte.

Il est à noter que dans le cas particulier de la lecture de *Moscou-sur-Vodka*, le lecteur n'adopte pas une tendance monolithique dans l'énonciation de la vocalité du texte et varie les manifestations de celle-ci. Par exemple, Erofeev respecte dans certains cas le ton imposé par un commentaire entre parenthèses, en accélérant quelque peu le débit de sa lecture et en baissant sa voix. Dans d'autres cas, il ignore complètement la présence des parenthèses, continuant la lecture sur la même lancée, ou encore il marque l'aspect typographique des parenthèses, signalant aux auditeurs que ce qu'il lit se retrouve entre parenthèses. Il en va de même pour les différents registres de langue employés dans le texte : Erofeev peut aussi bien continuer à lire les paroles provenant d'un autre registre que le sien sur la même voix, que la transformer, en imitant les apparences de cet autre registre, une annonce dans une gare de train, par exemple. Par sa voix aux variations et comportements hétéroclites vis-à-vis de la vocalité du texte, le lecteur maintient l'ambiguïté de la voix entre parlé et écrit et la liberté interprétative face à cette vocalité, tout en la mettant en relief.

La marque la plus notable de la lecture et de son enregistrement sur le texte et son interprétation réside dans la corporalité que communique cette voix. Erofeev lit son texte avec cette voix du lendemain matin, qui se murmure dans un mensonge éhonté qu'elle ne boira plus jamais de sa vie, avant de recommencer de plus belle. Sa

20. Goux, 1999, p. 146.

21. *Ibid.*, p. 149.

voix est rauque, grinçante et quelque peu nasillarde. Cette voix d'un corps épuisé par l'excès reprend son souffle par de longues inspirations entre les paragraphes. Puis, elle coupe ses phrases de petites gorgées de plus en plus fréquentes au cours des chapitres, jusqu'à arrêter complètement la lecture pour proposer à ses auditeurs de boire un peu avant de continuer. Car, si la voix en général se cherche une autre voix pour lui parler, la voix alcoolisée se cherche un « *собутельник* », un compagnon de boisson, une voix prête à la suivre dans les méandres festifs de l'ivresse. Cette particularité du texte d'Erofeev et du contexte de sa lecture projette davantage l'idée du corps, puisqu'il n'est plus que dans le roman et dans la voix du lecteur, mais s'invite chez l'auditeur, appelé à fusionner avec l'œuvre. La proximité d'Erofeev avec son personnage devient de la sorte un atout interprétatif. Bien qu'il soit possible théoriquement de lire le texte d'une de ces voix douces et réconfortantes qui narrent les horreurs d'une catastrophe aérienne et la façon de s'en sortir avant le décollage ou encore d'une voix grave aux fortes teneurs patriotiques des défilés du 9 mai, ces « mises en vive voix » s'écartent largement de l'esprit du texte. La voix d'Erofeev, sans être la seule et unique à pouvoir lire son texte, se rapproche de la vocalité enfouie dans le roman par ses traits alcoolisés.

L'enregistrement de cet événement culturel du 9 mars 1980 permet de conserver ce rappel de la vocalité du texte pour les auditeurs futurs, dont certains pourraient bien être des chercheurs en littérature à l'Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco) travaillant sur l'œuvre d'Erofeev. Ces chercheurs lisent et relisent avec assiduité le texte, le scrutant pour relever le moindre détail. La lecture académique attentive d'un texte, bien que très performante dans l'analyse de celui-ci, peut faire oublier l'effet soudain que crée la voix d'un texte dans une lecture moins scientifique. Les sentiments de nausées ou d'ivresse pèsent de tout leur poids sur la personne qu'ils habitent. Cette constance corporelle ressuscitée par les flots de la voix porteuse de corps faiblit, lorsqu'elle se mêle au recensement de termes d'un champ lexical, l'élucidation d'une métaphore ou la mise en parallèle d'un passage du texte avec une théorie tierce à propos du rire ou du postmodernisme.

Une fois l'enregistrement écouté, la vocalité de l'œuvre n'effacera pas, bien évidemment, toute déviation d'attention engendrée par une lecture analytique. Toutefois, la voix de l'enregistrement, même si elle ne s'incruste pas dans sa totalité dans la mémoire d'un chercheur – à moins de capacité de rétention hors du commun – y demeure par écho. La voix d'Erofeev, le lecteur bachique, se lie à la voix de lecture neutre de l'esprit de l'auditeur-chercheur. Elle ressurgit çà et là, lors des relectures successives du texte, rappelant au chercheur de ne pas négliger la vocalité de ce qu'il lit. Dans cette mesure, le rapprochement entre spiritisme et phono-

gramme établi à l'apparition de cette invention prend tout son sens²². La voix d'un mort jaillit du passé par l'enregistrement et habite nébuleusement les consciences des auditeurs-lecteurs futurs qui rencontrent *Moscou-sur-Vodka* sur leur chemin.

Bibliographie

- АВРАМОВ Andrej АБРАМОВ Андрей, 2015, «Бытовая техника, которая разрушила СССР» [La technologie domestique, qui a détruit l'URSS] in *Центр Сулакшина* [Centre Sulakšin], URL : <https://politobzor.net/73955-bytovaya-tehnika-kotoraya-razrushila-sssr.html> (consulté le 02/05/2021).
- BARTHES Roland, 1981, « De la parole à l'écriture » in *Le grain de la voix, entretiens, 1962-1980*, Éditions du Seuil, Paris, p. 9-13.
- CORDEREIX Pascal, 2014, « Ferdinand Brunot et les archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire » in *Revue de la BNF*, vol. 48, n° 3, p. 5-11, DOI : 10.3917/rbnf.048.0005.
- DHEUR Sonia, 2017, « La lecture à voix haute : entre écriture et oralité, une autorité en jeu » in *Bulletin des bibliothèques de France*, vol. 11, p. 168-185, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01445768> (consulté le 02/05/2021).
- ЕРОФЕЕВ Venedikt ЕРОФЕЕВ Венедикт, 1980, *Москва – Петушки. Читаем автор* [Moscou-sur-Vodka. Lecture par l'auteur], Imwerden, URL : <https://imwerden.de/publ-5838.html> (consulté le 02/05/2021).
- ЕРОФЕЕВ Venedikt ЕРОФЕЕВ Венедикт, 2018 [1973], *Москва – Петушки* [Moscou-sur-Vodka], *Азбука* [Azбуka], Москва [Moscou], 184 p.
- FORTIER Frances & MERCIER Andrée, 2003, « La voix du chef-d'œuvre. Figurations et enjeux de la voix dans le récit contemporain » in *Études françaises*, vol. 39, n° 1, p. 67-80, DOI : 10.7202/006742ar.
- GOUX Jean-Paul, 1999, « La peau de la voix » in *La Fabrique du contenu : essai sur la prose*, Champ Vallon, Seyssel, p. 143-156.
- HOLLAND Norman N., 1980 [1975], "Unity Identity Text Self" in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 118-134.

22. CORDEREIX, 2014, p. 10.

- JURČAK Aleksej ЮРЧАК Алексей, 2014, *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение* [C'était pour toujours, jusqu'à ce que tout ne se termine. La dernière génération soviétique], Новое Литературное Обозрение [Novoe Literaturnoe Obozrenie], Москва [Moscou], 756 p.
- ЛЕКМАНОВ Oleg ЛЕКМАНОВ Олег *et al.*, 2018, *Венедикт Ерофеев : посторонний* [Venedikt Erofeev : l'étranger], Издательство АСТ [Éditions AST], Москва [Moscou], 520 p.
- MARTIN Jean-Pierre, 1998, « Roman de voix et désir de parole (Cendrars, Queneau, Céline, Beckett) » in *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Librairie José Corti, Paris, p. 80-119.
- POULET George, 1980 [1972], "Criticism and the Experience of Interiority" in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 41-50.
- RABATÉ Dominique, 2005, « Sujet ou voix ? Quelques remarques théoriques » in LÉCROART Pascal & TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *Éclats de voix : l'expression de la voix en littérature et en musique*, Improviste, Paris, p. 35-44.
- ZUMTHOR Paul, 1983, « Mise au point » in *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil (coll. Poétique), Paris, p. 21- 42.

Cet article a pour objet l'élaboration d'une piste d'intégration de l'enregistrement sonore de la lecture d'un texte par son auteur dans le cadre de recherches en littérature. Le texte se penche plus précisément sur l'enregistrement de la lecture de *Moscou-sur-vodka* par Venedikt Erofeev en 1980. Cet enregistrement renvoie à la problématique de l'interprétation littéraire et de la voix. En effet, par la double intervention d'Erofeev, lors de la rédaction puis la lecture publique du texte, cet enregistrement pourrait possiblement restreindre la diversité interprétative de l'œuvre. Pourtant, le contexte et la nature de cette lecture publique ne mènent pas nécessairement à l'écueil de l'interprétation strictement centrée sur l'auteur. Cette lecture enregistrée à haute voix d'Erofeev s'apparente plutôt à un rappel de la vocalité intrinsèque de l'œuvre – un aspect du texte qui peut se perdre lors de la lecture silencieuse répétée.

Mots-clés : enregistrement sonore, lecture publique, voix, Erofeev

In Vino Veritas or Is It Necessary to Drink to Understand Erofeev?

The purpose of this article is to develop an approach to integrating a recorded public reading of a novel by its author into literary research. More specifically, the article focuses on the recording of Venedikt Erofeev's reading of Moscow to the End of the Line in 1980. This public reading raises the problem of literary interpretation and the voice in literature. Indeed, due to Erofeev's double interference during the writing and the public reading of the text, this recording could possibly restrict the interpretative diversity of the work. However, the context and the nature of this public reading do not necessarily lead to the pitfall of a strictly author-centric interpretation. Rather, Erofeev's recorded reading is a reminder of the intrinsic vocality of the work—an aspect of the text that can be lost in repeated silent reading.

Keywords: *recording, public reading, voice, Erofeev*

La réception en France de la musique soviétique : l'évolution de la censure de 1948 à 1958

Thomas THISSELIN

Institut de recherche en musicologie

La réception en France des discours des autorités soviétiques sur la musique nous renseigne sur l'évolution de la censure en Union des républiques socialistes soviétiques (URSS). La période stalinienne d'après-guerre, élargie à la période qui en suit le décès (après 1953), est intéressante à plus d'un titre. Elle représente l'acmé de la dictature stalinienne et reste encore aujourd'hui la plus mystérieuse de l'histoire soviétique. Après la mort de Joseph Staline en 1953, la politique vacillante de Nikita Khrouchtchev (1953-1964) en matière artistique ne fera que conforter une réception biaisée du concept de réalisme socialiste appliqué à la musique. Deux décrets relatifs à la production musicale sont alors publiés, en 1948 et en 1958.

Une analyse d'archives est privilégiée pour notre enquête : les bulletins de presse du ministère des Affaires étrangères et la production journalistique et intellectuelle à prétention savante du Parti communiste français (PCF). Les premiers rendent compte de l'actualité soviétique par le biais d'une sélection d'articles de la presse soviétique. Cette forme de passation d'informations permet de reconstituer un paysage mental, celui qui préside alors à l'expertise intellectuelle de la culture artistique soviétique. La place qu'occupaient le PCF et ses intellectuels dans la structuration des débats politiques et culturels de cette époque justifie que nous mobilisions la seconde. Ces archives deviennent des indicateurs de la réception de la musique soviétique dans l'espace public et considérer les sympathisants politiques comme des acteurs de sa diffusion encourage une démarche historique

neuve. Par ailleurs, jamais l'étude d'un contexte ou d'un parti politique ne s'est faite au regard du traitement que ceux-ci réservaient à la musique.

Pendant la Grande Guerre patriotique¹, l'Union des compositeurs soviétiques – organe de l'appareil d'État établi par Staline en 1932, chargé d'évaluer le travail des compositeurs – avait un rôle important de soutien moral. Elle n'acquiert un rôle politique qu'après la guerre, avec la création d'un comité organisateur, dont le président est Aram Khatchatourian (1903-1978). Les compositeurs doivent se conformer aux principes réalistes et le retour à la paix encourage le contrôle et la censure. En 1948, le problème est triple : l'opéra de Vano Mouradeli (1908-1970), *La Grande Amitié*, qui est plutôt un problème politique puisqu'on y célèbre l'amitié entre Staline et un Géorgien qui se serait suicidé après un coup de téléphone de ce dernier ; le rapport de Dmitri Chepilov (1905-1995), présentant les lacunes et les perspectives de la musique soviétique – Andreï Jdanov (1934-1948) en fera la base de son discours à venir – ; et la révolution interne à l'Union des compositeurs, Tikhon Khrennikov (1913-2007) devenant à cette occasion secrétaire général de l'Union des compositeurs. La musique est utilisée à des fins de propagande et les contraintes esthétiques sont liées à l'idéologie. Nous examinerons ainsi grâce aux archives précitées les différentes situations qui contribuent à forger, en France, une représentation de la profession musicale en URSS.

La construction de l'image du musicien professionnel soviétique en France

Une certaine vision du monde musical soviétique se diffuse en France par le biais de commémorations², mais surtout de comptes rendus de congrès, à l'image du discours de l'académicien Boris Assafiev (1884-1949), lors du premier congrès des compositeurs de l'Union soviétique en 1947 et rapporté par la presse ministérielle³. Les recherches abstraites et les tendances modernistes sont condamnées. Servant des émotions individuelles, elles détourneraient du peuple, c'est pourquoi Assafiev souligne la place prépondérante qu'occupe la chanson dans la formation idéologique des masses, anticipant sur le décret du Comité central du Parti communiste publié en février 1948. Des compositeurs tels que Dmitri Chostakovitch (1906-

1. Nom donné en Union soviétique à la Seconde Guerre mondiale.

2. *Chroniques étrangères. URSS*, « Mort du compositeur Glière » ; *Chroniques étrangères. URSS*, « Mort de Zakharov ».

3. *Bulletin de la presse soviétique*, « Le congrès des compositeurs » ; *Bulletin de la presse soviétique*, « Directives du parti dans le domaine de la musique ».

1975) ou Sergueï Prokofiev (1891-1953) seront accusés d'abuser des dissonances, d'écrire une musique atonale, de négliger les traditions classiques et le folklore du pays en produisant des œuvres que seuls les initiés peuvent apprécier. Le formalisme empêcherait la traduction des sentiments humains par des images réalistes.

Sur l'activité musicale des dix mois qui suivirent, la traduction en France d'un article de l'organe de propagande *Koultoura i Jyzn* nous renseigne sur la satisfaction d'ensemble des membres et représentants du congrès qui s'était tenu le 21 décembre 1948, sauf vis-à-vis de Prokofiev⁴. *Les Lettres françaises* et *L'Humanité* se faisant l'écho de cette actualité, le rôle de l'intellectuel français et le cadre éditorial dans lequel il s'exprime nous questionnent⁵. Le militant Pierre Kaldor (1912-2010) par exemple, fait sien la condamnation de formalisme. Après avoir vanté les contributions critiques de tous horizons publiées par la *Pravda* (hommes politiques, ouvriers, etc.), il assure que les musiciens critiqués acceptent positivement l'« aide » du Parti. Or, les pressions à leur encontre étaient telles qu'il ne pouvait en être autrement.

Les congrès constituent des dispositifs de représentation de la profession musicale soviétique à l'étranger. La publication des réactions de jeunes musiciens français à la suite du deuxième congrès des compositeurs, critiques et musicologues réunis à Prague du 20 au 29 mai 1948 en témoigne⁶. Il y sera dénoncé la musique dite « sérieuse » (individualiste et pauvre en contenu idéologique) et la musique légère, qualifiée de plate et standardisée, réduite à un objet industriel. Selon le compositeur Serge Nigg (1924-2008), le profit et la libre concurrence qui régissent le monde seraient les causes principales de la rétrogradation de l'art au rang de marchandise, amenant par ailleurs les intellectuels à s'enfermer dans la recherche pure. L'isolement et le pessimisme qu'il qualifiait d'étouffants en seraient les conséquences. Rappelons néanmoins que Nigg, bien que décrit comme progressiste par *Les Lettres françaises*, a été l'un des initiateurs de l'atonalisme, procédé d'écriture *a priori* bien éloigné de ce que le régime soviétique promeut. Les valeurs fondamentales communes à tous les hommes permettraient de construire les bases d'une musique vraiment nouvelle, selon lui. *Les Lettres françaises* bénéficiaient du soutien financier du PCF et jouaient un rôle clef dans le paysage intellectuel français de la Résistance et de l'après-guerre. À la Libération, *Les Lettres françaises*, bientôt sous l'aile de Louis Aragon (1897-1982) élaborent

4. *Chroniques étrangères. URSS*, « Congrès des compositeurs ».

5. *L'Humanité*, « Les problèmes de la musique en URSS » ; *L'Humanité*, « André Jdanov et le progrès de la culture » ; KALDOR, 1948.

6. [s. n.], 1948 ; KALDOR & NIGG, 1948 ; *L'Humanité*, « Un appel des musiciens progressistes ».

une conscience nationale communiste. Mêlée à ce ton de conversation érudite et amicale, qui doit plus à « un lissage rédactionnel⁷ » qu'à une parfaite entente des collaborateurs, apparaît cette voix d'autorité pour les questions esthétiques.

Un autre intellectuel français, l'écrivain Pierre Daix (1922-2014), correspondant des *Lettres françaises*, traitera les problèmes de la musique soviétique suite à sa rencontre avec Khrennikov, directeur de l'Union des compositeurs⁸. Daix idolâtrait l'homme dont la mémoire se profilait derrière chaque parole de Khrennikov, à savoir Jdanov. Il se félicite de l'élan impulsé par de nombreux jeunes compositeurs des républiques socialistes, pour certains récompensés du prix Staline. Il est fait mention des revirements de compositeurs qui ont été condamnés – Chostakovitch, Nikolai Miaskovski (1881-1950), Khatchatourian ou encore Prokofiev – et se félicitait de la production grandissante d'opéras, énumérant une série de noms, dont Herman Joukovski (1913-1976) et son opéra, *De tout cœur*, sur lequel nous reviendrons.

L'écrivain fondateur de l'Union des écrivains soviétiques, Alexandre Fadeïev (1901-1956), s'exprime aussi à travers *Les Lettres françaises* à l'occasion du congrès de 1949 à Paris⁹. Il dénonce le pacte Atlantique et la soumission de toute une série de pays au plan Marshall, y opposant l'amour du sol national, la lutte pour l'indépendance et la collaboration pacifique de tous les peuples, pour leurs droits à disposer d'eux-mêmes. Aragon y prend la parole pour pourfendre les « brimades du *State Department*¹⁰ ». Il souligne notamment le courage qu'il faudrait à tout militant progressiste dans l'Amérique de 1949 et exalte la figure du chanteur Paul Robeson (1898-1976), le symbole d'un peuple opprimé, la voix des Noirs d'Amérique et de tous les peuples noirs asservis par les coloniaux. L'article souhaitait avant tout montrer une liberté d'expression à l'intérieur du congrès, ainsi qu'une union sincère entre hommes d'opinions et de convictions différentes, pour qui la défense de la paix serait le plus important des devoirs, l'occasion par ailleurs de réunir intellectuels français et soviétiques autour de luttes communes.

Un organe tel que *Les Temps modernes*, non moins sympathisant, adoptait toutefois par l'intermédiaire du chef d'orchestre René Leibowitz (1913-1972) une attitude critique à l'égard desdits « adversaires de l'URSS », dénonçant la tyrannie du régime soviétique, ainsi que les communistes et sympathisants, alors silencieux¹¹. Le chef d'orchestre estime que les premiers jugent à partir de critères

7. VIGIER, 2011, p. 87-104.

8. DAIX, 1950a.

9. FADEÏEV, 1949.

10. [s. n.], 1949.

11. LEIBOWITZ, 1948.

démocratiques et occidentaux, oubliant de s'interroger sur les conditions d'existence des compositeurs occidentaux – en référence à la misère de certains – avant d'encourager une compréhension de la situation intérieure de l'URSS.

La tristesse et le pessimisme de certaines réalisations sont remises en cause (plutôt que leur valeur musicale à proprement parler), ce qui, en période de construction socialiste, pouvait nuire au moral de ceux qui étaient chargés de cette construction. Chostakovitch, en particulier, est devenu un instrument de propagande. Après avoir déjà été accusé de formalisme pour son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, dont le livret était tiré d'un conte pessimiste, il est fait référence à ses dernières symphonies, au langage simple et direct, pour exalter le peuple russe et tous ceux qui participaient à la lutte pour la liberté. En ce sens, René Leibowitz justifie l'attitude du gouvernement soviétique à une époque où son prestige à l'étranger constituait un facteur important de sa politique extérieure. Le besoin de l'efficacité intérieure fait préférer la simplicité d'une musique fondée sur l'usage presque exclusif du folklore et des chansons dites révolutionnaires qui, étant à la portée immédiate des masses, les stimuleront dans leur tâche actuelle. La valeur effective de cette politique culturelle n'est ainsi pas jugée.

René Leibowitz en vient en revanche à critiquer les compositeurs qui ont accepté ce rôle. En connaissance de cause, trichant avec le gouvernement et eux-mêmes, leurs capitulations révélaient combien de véritables convictions esthétiques leur auraient fait défaut. On observe ainsi combien il n'y a pas nécessairement d'uniformisation entre périodiques du même bord. Revue par excellence de l'« intellectuel de gauche » des années 1950-1960, *Les Temps modernes* oscillent de la critique courtoise au compagnonnage solidaire. Au travers d'analyses poussées, son objectif était d'apporter une intelligence globale du monde, se confondant avec l'histoire intellectuelle de la France.

Les publications ministérielles reviennent sur la VII^e session plénière de la direction de l'Union des compositeurs, tenue à Moscou à la mi-décembre 1951. Le *Quatuor n° 2* de Gavriil Popov (1904-1972) fait l'objet de sévères critiques¹². Malgré son épigraphe : « Pour la paix, pour le bonheur de l'homme », il manquerait de l'essentiel du sens de l'héroïque, de la célébration du principe de volonté et de joie victorieuse. La grandeur du thème choisi est représentée par un développement « pseudo-monumental », des longueurs et une complexité formelle, au détriment de l'expression musicale. D'autre part, le mélange de thèmes russes avec des lignes mélodiques abstraites ou rappelant les airs d'opéras italiens est ré-

12. *Chroniques étrangères. URSS*, « Congrès des compositeurs ». Source des citations du paragraphe.

cusé. L'audition des œuvres de Tatiana Nikolaïeva (1924-1993) conduit de même à regretter que le cycle de ses études pour piano soit empreint « d'inquiétude ténébreuse et par moment même de tristesse et de désarroi ». Les musiciens mis en cause furent autorisés à s'exprimer. Popov se livra à une critique de la musique soviétique sans se prononcer sur ses propres œuvres. Son intervention provoqua un tollé d'indignation et il fut contraint d'envoyer dès le lendemain une lettre ouverte reconnaissant une partie des torts qu'on lui imputait.

Mikhaïl Tchoulaki (1908-1989), alors vice-président du Comité des affaires artistiques, considérait cette année 1951 comme essentielle dans le développement de la musique soviétique¹³. Il est question d'une critique « sévère mais amicale » reprenant l'exemple d'œuvres récompensées après avoir été retravaillées, en référence au prix Staline attribué à *Feux sur la Volga* de Youri Lévitine (1912-1993). Les discussions passionnées autour du réalisme et de la mise en scène du ballet *Nos Champs* de Mikhaïl Tchervinski (1911-1965) sont aussi signalées et commentées. La revue *Teatr* en fait une critique sévère, avant que la revue du théâtre de Leningrad, *Sovietskoïe Iskousstvo*, n'en prenne la défense, considérant qu'elle marque le développement de l'art soviétique. La *Literatournaïa Gazeta* avait, quant à elle, publié un article d'Olga Bergholtz (1910-1975) penchant en faveur de la revue *Teatr*. Au-delà de cette mise en avant de l'actualité soviétique, les publications ministérielles françaises nous permettent aussi d'observer des désaccords apparents en URSS.

Il nous est permis de supposer que *L'Humanité*, figure de proue de la presse communiste, ne se détache pas des enjeux politiques qui la mobilisent. Sa ligne éditoriale suit la ligne du Parti et mêle information et campagne de mobilisation. Toujours en 1951, Ilya Holodenko, connu notamment pour ses travaux sur le chant choral, regrettait la faible pénétration en France des productions musicales soviétiques¹⁴. La présence des virtuoses soviétiques est souhaitée, en souvenir des concerts d'avant-guerre, des Chœurs de l'Armée Rouge ou des succès de Lev Oborine (1907-1974), Igor Bezrodny (1930-1997) et Vladimir Yampolsky (1905-1965) en décembre 1950. Il est fait la promotion de la musique à programme, plus particulièrement de l'opéra, genre épique qui se prête à traduire les événements historiques et sociaux, et de divers genres vocaux (chœurs, chants de masses, cantates, oratorios, etc.) qui participent à la concrétisation du langage et facilitent la recherche d'intonations populaires d'une culture nationale. *La Patrie* d'Alexandre Aroutiounian (1920-2012), par exemple, illustrerait le langage musical de l'homme soviétique arménien.

13. *Chroniques étrangères. URSS*, « Les prix Staline » ; *Chroniques étrangères. URSS*, « Polémique autour d'un nouveau ballet ».

14. *L'Humanité*, « La musique soviétique ».

Le même discours sera adopté par le politicien Marcel Cachin (1869-1958), lorsque Oborine, Igor Oïstrakh (1931-2021) et Nelly Chkolnikova (1928-2010) vinrent en France à l'occasion du concours Marguerite Long – Jacques Thibaud de 1953¹⁵. L'admiration des journaux, même ceux qualifiés d'antisoviétiques, est reportée et le milieu social créé en Union soviétique, propice à la formation de tels talents, est valorisé. *L'Humanité* se fait ainsi l'écho des discussions générales sur le rôle de l'intellectuel soviétique et l'importance du réalisme en art.

L'opéra soviétique

Créée en 1948 par le PCF afin de propager dans les milieux intellectuels ce que le Parti présente comme les analyses marxistes élaborées en tous domaines, *La Nouvelle Critique* se fait l'écho des réprimandes faites à certains compositeurs soviétiques au nom du réalisme socialiste. Austère dans la forme, cette revue réunit des articles présentés par des politologues, voire par des musicologues, soviétiques. Le débat qu'engendre en 1948 l'opéra *La Grande Amitié* (1940-1947) de Mouradeli, au point de justifier une décision du Comité central, en est un exemple, le musicologue soviétique Izrail Nestiev (1911-1993) s'exprimant à cette occasion¹⁶. Selon lui, le compositeur n'aurait pas su utiliser les mélodies et les chansons populaires des peuples du Caucase septentrional où se déroule l'action, produisant une musique inexpressive et dissonante. À la recherche d'une fausse originalité, il aurait dédaigné les traditions et les réalisations de l'opéra classique en général et de l'opéra russe en particulier. Nous retrouverons de tels propos à travers les bulletins ministériels¹⁷.

Cet opéra semblait pourtant promis au succès en raison de sa couleur idéologique. Le livret traitait du combat contre les ennemis du peuple qui s'était livré dans le Caucase et lors duquel le commissaire géorgien Grigory Ordjonikidzé (1926-1937) avait réussi à triompher. L'œuvre était toutefois accusée d'inexactitudes historiques, les peuples du Caucase tels que les Géorgiens (rappelons que Staline était géorgien) et les Ossètes y apparaîtraient comme hostiles aux bolchéviques. On comprend que la condamnation de l'opéra excède la réprimande à l'égard de l'auteur et vise plus généralement la profession dans son ensemble.

15. *L'Humanité*, « La musique soviétique et la presse française ».

16. NESTIEV, 1952.

17. *Articles et documents*, « La musique soviétique » ; *Bulletin de la presse soviétique*, « Sur diverses tendances de l'art soviétique ».

La Grande Amitié avait été créée à Donetsk (alors Stalino) le 28 septembre 1947. L'opéra fut représenté dans une vingtaine de villes, parfois à la date anniversaire de la révolution d'Octobre. Le théâtre Bolchoï y avait consacré 600 000 roubles, une somme fabuleuse pour l'époque¹⁸. De fait, les carences de la critique musicale sont pointées. Au lieu de s'attaquer aux opinions et aux théories étrangères aux principes du réalisme socialiste, la critique musicale aurait favorisé leur propagation. Le Comité central ne manque donc pas de critiquer le Comité des arts auprès du Conseil des ministres de l'URSS, M. Khraptchenko en tête, et le Comité d'organisation de l'Union des compositeurs soviétiques, plus particulièrement Khatchatourian. Il est souligné la « chance » qu'a Mouradeli de voir son œuvre critiquée, ce que la compositrice Elsa Barraine (1910-1999) estime être un témoignage de considération par les autorités¹⁹.

Faisant suite à la séance plénière de la direction de l'Union des compositeurs chargée d'examiner les résultats obtenus depuis l'arrêté relatif à *La Grande Amitié*, Vassili Koukharski avait publié un article dans lequel il montrait combien le formalisme avait des conséquences désastreuses²⁰, occultant les enjeux de la lutte entre l'ancien et le nouveau. L'opéra de Prokofiev intitulé *L'Histoire d'un homme véritable* était, selon lui, un exemple des effets négatifs de cette tendance formaliste du fait du détachement de l'artiste à l'égard de la vie réelle. La nouvelle de Boris Polevoï (1908-1981) présentait pourtant une matière abondante pour créer les personnages « sincères et remarquables » d'un opéra reflétant la vie soviétique. Prokofiev s'y révélerait trop accaparé par des problèmes d'esthétique moderniste (conséquence de ses séjours en Occident, peut-on lire). Koukharski revient aussi sur les critiques à l'égard d'Oles Tchichko dans *Le Drapeau du soviet rural*, pour avoir privilégié le mariage du héros au thème du travail dans les champs. Il est reproché au compositeur de ne pas connaître directement la vie des *kolkhozes* et donc la musique folklorique qui s'y développe. Boris Assafiev revient sur ses enjeux et sur l'importance de la notion de thème dans l'opéra, interrogeant la manière dont les révisions du caractère expressif des formes de la musique s'inscrivent dans l'actualité soviétique et contribuent à redéfinir la culture soviétique²¹.

Le voyage d'une délégation d'intellectuels soviétiques en République démocratique allemande, à Berlin, à l'occasion du mois de l'amitié soviétique, a retenu

18. LEMAIRE, 1994, p. 123.

19. BARRAINE, 1949.

20. *Articles et documents*, « La tâche essentielle des compositeurs soviétiques ».

21. *Chroniques étrangères. URSS*, « Le thème central de la musique soviétique ».

notre attention. Les journalistes de l'hebdomadaire *Sonntag*, ne manquent alors pas de restituer les discussions auxquelles prirent part les spécialistes soviétiques et *Les Lettres françaises* de s'en faire l'écho²². Le critique dramatique Pavel Markov (1897-1980) démontre comment, dans le cas du théâtre, la commande sociale fait naître des œuvres actuelles et vivantes. Il cite les mises en scène de *Boris Godounov* (1869 ; 1872) et *Ivan Soussanine* (1836), opéras qui auraient acquis une signification nouvelle par une élaboration consciente des scènes où intervient le peuple. Le politicien Georgui Choukov revient lui aussi sur les discussions afférentes au conflit dramatique dans l'opéra avant de s'attarder sur la musique de Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Il enjoint les spécialistes à pénétrer une réalité mélodique qui rattacherait sa musique au peuple, à sa vie et à ses aspirations, dénonçant une conception mythique, sans lien avec les passions humaines, ses sources fondamentales se trouvant dans la chanson et la danse populaires, ainsi que dans la musique luthérienne. On observe ainsi comment l'actualité soviétique peut être transposée à un contexte tout autre.

L'affaire Joukovski

L'opéra *De tout cœur* (1950 ; 1951) de Joukovski traitait d'un thème sensible pour la politique intérieure soviétique, la vie des *kolkhozes* durant les années d'après-guerre et la mécanisation de l'agriculture socialiste. Toutefois, cette vie à la campagne n'aurait pas été profondément étudiée et donc fidèlement reflétée au travers des personnages et de la musique²³. Les auteurs du livret, V. Bagmet et A. Kovalenkov, sont critiqués par la *Pravda* du point de vue idéologique et artistique. Ils n'auraient extrait du livre de E. Maltzev, qui a servi de base au livret, que le conflit opposant Radion Vasiltzov à sa femme Grounia, plaçant ainsi au premier plan un drame familial et négligeant le travail patriotique et joyeux des paysans soviétiques, le développement des *kolkhozes* après la fin de la guerre ou encore la « pittoresque » nature ukrainienne. Son orchestration dépersonnaliserait les hommes soviétiques, faussant le rapport de l'homme à son travail.

Grâce aux publications ministérielles, des opinions contradictoires et dénoncées sont toutefois à relever avec C. Sakva, auteur du journal *Sovietskoïe Iskousstvo*, qui soutenait que l'opéra *De tout cœur* ouvrait la voie à la création d'opéras classiques soviétiques. La *Pravda* contestait cette appréciation, la mise

22. [s.n.], 1953.

23. *Articles et Documents*, « L'opéra "De tout cœur" » ; *Articles et Documents*, « La "Pravda" à l'opéra ».

en scène représentant une ferme avec une « pitoyable clôture affaissée » et un « sombre bureau plein de gens ». De pareils signes de pauvreté dans une ferme collective étaient pourtant considérés comme tout à fait typiques. Staline, pour qui ce ne serait pas suffisamment fidèle à la réalité soviétique, se voit ainsi décrit comme détaché de la réalité, méconnaissant la pauvreté des fermes. Elle prend le contrepied des déclarations de P. Lebedev, président du Comité aux affaires des arts, saluant conjointement les mises en scènes de l'opéra de Joukovski, monté par le théâtre Tchernichevski de Saratov, et de *L'Héroïne* d'Aro Stepanian (1897-1966), monté au théâtre Spendiarov d'Erevan pour leur description de la vie laborieuse des campagnes kolkhoziennes d'alors. Lebedev louait l'opéra de Joukovski parce qu'il se base sur l'art choral soviétique et avant tout sur l'art ukrainien, rachetant son manque de finition au plan dramatique et musical par ses qualités mélodiques et sa simplicité.

La réprimande ne passa pas inaperçue à l'étranger. Le *New York Times* dénonça la virulente attaque de la *Pravda* contre *De tout cœur* rappelant que cette production s'était attirée de grandes louanges de la part de tous les critiques et avait obtenu l'estampille de l'Union des compositeurs soviétiques²⁴. Ces appréciations antérieures avaient pourtant dû « s'incliner » face à une autorité représentée par Staline. Un article de la *Pravda*, non signé, c'est-à-dire de la rédaction elle-même, regrettait l'absence de héros véritable, d'hommes d'avant-garde de la campagne kolkhozienne, aux caractères nettement définis. L'article déniait toute valeur à l'opéra, accusant l'Union des compositeurs soviétiques et le Comité pour les affaires artistiques de manquer de jugement et de compréhension à l'égard des tâches qui incombent à l'art soviétique²⁵. Ces comptes rendus des affaires qu'engendrait l'application du réalisme socialiste dans le domaine musical, en même temps qu'ils confirment la soumission de la profession musicale soviétique aux orientations du Parti communiste d'URSS, révèlent les désaccords que produit l'application des principes idéologiques à une matière musicale. Il est intéressant de constater l'intérêt que porte le ministère français à cette affaire, donnant la traduction complète de l'article. Ces archives deviennent des voies d'accès privilégiées à une meilleure appréhension des désaccords apparents en URSS.

Elles restituent également l'attaque que subit après *De tout cœur*, *Bogdan Khmel'nitzki* (1948-1950) de Constantin Dankevitch (1905-1984) pour les mêmes raisons. L'importance accordée à cet opéra est d'autant plus grande qu'il

24. *Ibid.*

25. *Chroniques étrangères. URSS*, « Critique d'un prix Staline ».

conduit à l'annulation du prix Staline qui lui avait été attribué²⁶. Le président du Comité, Lebedev, fut relevé de ses fonctions et son activité vivement critiquée dans la *Literatournaïa Gazeta* du 15 mai 1951.

Après Staline, le retour à l'autonomie relative

Une personnalité soviétique clef retient notre attention, Khatchatourian, la presse communiste française célébrant ses œuvres à maintes reprises²⁷. On y trouve le portrait d'un compositeur en renouvellement constant, dont l'inspiration reste solidement appuyée sur les thèmes et les rythmes folkloriques de son Arménie natale. La mort de Staline modifie soudainement le contexte politique et notamment le carcan critique que constituait le réalisme socialiste dans le domaine musical. Dès juin 1953, un article de *La Vérité* annonce la fin du réalisme socialiste²⁸. Son auteur, Pierre Géraume (1921-2020), bien que militant communiste, voit la déstalinisation comme un moyen de résurrection de l'art soviétique, soutenant combien la doctrine réaliste socialiste aurait stérilisé et emprisonné la production artistique.

En URSS, ce changement se matérialise par la prise de parole de Khatchatourian s'exprimant en tant que représentant des compositeurs soviétiques à la fin de l'année 1953. Il revendiquait en effet l'autonomie du compositeur en matière de choix musical²⁹. Les autorités soviétiques le laisseront s'exprimer en tant que porte-parole de la profession, qui récuse la politique de contrôle qui s'est imposée jusqu'alors. C'est un tournant majeur puisque la profession retrouve une autonomie relative par rapport à ce qui avait précédé. Il se référerait néanmoins à Jdanov pour rejeter les innovations formalistes dépourvues de toute portée historique universelle, l'art se devant d'être réaliste en s'appuyant sur les grandes traditions de l'art classique et la vie quotidienne. Le dessein idéologique et artistique de l'auteur prévaut donc. La disparition de Prokofiev lors de cette même année 1953 est d'ailleurs l'occasion de revenir sur l'attitude « juste » qu'il aurait eue face à une critique dénonçant ses

26. *Chroniques étrangères*. URSS, « Annulation du prix Staline pour l'opéra de Joukovski ».

27. *L'Humanité*, « Le Prisonnier du Caucase » ; *L'Humanité-dimanche*, « La musique de Khatchatourian et les danses tcherkesses font de Prisonnier du Caucase la révélation chorégraphique de l'année » ; ACHÈRES, 1951 ; LOREILHE, 1951 ; ALAIN, 1952 ; GANDREY-RÉTY, 1954 ; YOUTKÉVITCH, 1956.

28. *La Vérité*, « Vers la fin du réalisme socialiste ».

29. KHATCHATOURIAN, 1953 ; DAIX, 1954.

erreurs formalistes. Dès lors, son esprit novateur aurait toujours été subordonné aux exigences de l'art démocratique de l'époque.

Khatchatourian revendique la fin du système de tutelle administrative des compositeurs et de l'intervention des militants des institutions musicales dans leur processus créateur. En ce sens, il encourageait les artistes à défendre leurs points de vue et demandait qu'une œuvre, même désapprouvée, puisse être imprimée et exécutée afin d'éviter tout jugement unilatéral. Il confirmait que les compositeurs n'étaient pas hostiles à la discussion collégiale et ne refusaient pas l'aide indispensable des rédacteurs et des consultants. Ainsi conçue, la critique stimulerait de nouvelles recherches et aiderait au respect et au développement des traditions de l'art populaire et classique, la doctrine marxiste-léniniste et l'affermissement de l'idéologie communiste restant des piliers de la création. La censure des œuvres laisserait place à un libre échange d'opinions. *Les Lettres françaises* et *L'Humanité* vantent la fécondité musicale de l'URSS avec entre autres, la diffusion en Occident en 1953 du discours de Khatchatourian sur « l'audace et l'inspiration créatrice³⁰ ». Le compositeur y traite de l'esprit novateur, de la responsabilité de l'artiste, de la liberté de création, des sources populaires et du principe national en musique.

Néanmoins, Khatchatourian fut contraint de réagir aux commentaires du *Manchester Guardian* et du *New York Times* en 1953 et 1954³¹. Le premier affirmait que Khatchatourian laissait entendre que le réalisme socialiste n'aurait été utilisé que pour étouffer tout talent et toute inspiration, alors que le second valorisait l'article de Khatchatourian en tant que protestation du compositeur contre l'enrégimentement de l'art en URSS. L'intéressé déplorait que son intervention soit interprétée comme une invitation à renoncer aux principes fondamentaux du réalisme socialiste. Affirmant que les valeurs de la musique contemporaine authentique et durable se trouvaient dans les œuvres réalistes et non dans les expériences abstraites des compositeurs formalistes, il soulignait les bienfaits de la critique et de l'autocritique. L'article de *L'Humanité* que nous venons de citer ne manque pas de prendre la défense de Khatchatourian, dénonçant l'attitude de *L'Observateur* et de ce qui est qualifié comme une opération dirigée contre l'URSS et l'art réaliste. L'hebdomadaire avait publié un article du journaliste Alexander Werth qui prétendait voir dans les propos de Khatchatourian « la fin du jdanovisme ». Le discours du compositeur confirmait néanmoins le changement d'orientation de

30. *L'Humanité*, « Sur un article de Khatchatourian "L'Audace et l'inspiration créatrice" » ; KHATCHATOURIAN, 1953.

31. *Faits et opinions*, « Liberté d'inspiration et devoir social du musicien » ; KHATCHATOURIAN, 1954 ; *Faits et opinions*, « L'art musical dans la société socialiste ».

la politique culturelle soviétique qui venait de se produire. Il contestait l'idée que des compositeurs tels que Prokofiev, Chostakovitch, Mouradeli ou lui-même soient tombés en disgrâce. Enfin il récusait tout enfermement dans le cadre d'une culture nationale, lançant un appel au renforcement de l'amitié entre musiciens, ainsi qu'à la coexistence et à la collaboration pacifiques de tous les peuples.

Le discours de Chostakovitch publié en février 1954 dans *Les Lettres françaises* confirmait par certains aspects celui de Khatchatourian³². Chostakovitch célèbre sur un ton officiel les réalisations récentes de la musique soviétique et la diffusion de nouvelles chansons de masse. Mais il critique le manque de travail de certains jeunes compositeurs, dénonçant leur satisfaction « béate » après un premier succès, en même temps qu'il regrette la passivité et le manque d'intensité de la production de certains représentants de la vieille génération. Chostakovitch pointe également les défauts bureaucratiques de l'Union des compositeurs, qui constituent des freins à des discussions artistiques vivantes. Il rappelle vigoureusement le droit de l'artiste à la hardiesse et à la recherche du nouveau pour éviter tout nivellement ou toute banalité dans la production artistique.

Quatre ans après ces déclarations de Khatchatourian et Chostakovitch, le décret du 28 mai 1958 pris par le Comité central du Parti communiste « rectifie les erreurs d'appréciation » entraînées par le décret de 1948 qui imposait le réalisme socialisme. Le nouveau décret demande à la rédaction de la *Pravda* de publier un article donnant une analyse complète et profonde des problèmes fondamentaux du développement de l'art musical soviétique. Cet article paru dans la *Pravda* du 8 juin 1958 est traduit en français deux mois après sa publication³³. Les jugements portés avaient été reconnus « d'une dureté imméritée » et l'article comportait une liste d'œuvres ayant été reconnues comme appartenant de plein droit aux réalisations de la culture soviétique.

Conclusion

Grâce à la musique soviétique et à l'évolution de la censure en URSS nous examinons l'autorité historique et mémorielle de l'archive, nous questionnant en même temps sur le rôle de l'intellectuel communiste soviétique et français. Les archives ministérielles françaises nous permettent d'accéder à une compilation de critiques soviétiques, occidentales et extra-européennes qui commentent ce qui se

32. CHOSTAKOVITCH, 1954.

33. *Faits et opinions*, « La musique en URSS : art "réaliste et national-populaire" ».

passé en URSS. La censure n'a pas toujours été maîtrisée et les bulletins ministériels exposent les réprimandes faites par l'autorité suprême au Comité pour les affaires artistiques et au Comité de l'Union des compositeurs pour avoir autorisé certaines œuvres. Avec ces comptes rendus, nous cernons plus précisément ce qu'est le réalisme socialiste en musique, tout en observant les désaccords que produit l'application de tels principes idéologiques. Les débats soviétiques autour du réalisme socialiste occupent également une grande place dans la presse communiste française. Les sympathisants, volontaires, s'adosent à une communauté supposée, imaginée et profilée selon un idéal et le prosélytisme culturel typique de l'éthique communiste. Il y a néanmoins des différences de statut entre les périodiques, mais aussi entre ses membres (cadres politiques, journalistes, professionnels de l'art et de la culture, compagnons de route, etc.). Toutes ces publications s'attachent par le vocabulaire employé et les idées développées, à défendre le « réalisme » musical en France. Elles militent pour les échanges culturels et contribuent par ailleurs à établir une communication entre le public français et la production musicale soviétique. Néanmoins, la presse communiste française, par cette diversité de cadres éditoriaux, peut être confortée dans sa fragmentation. Nous avons pu l'observer, *Les Lettres françaises* ou *Les Temps modernes* – du fait du degré d'expertise qui est exigé des collaborateurs et de l'élite culturelle visée – échappent partiellement aux contraintes de soumission à la ligne du Parti qui s'imposent à *L'Humanité* ou à *La Nouvelle Critique*, même si elles s'adressent à un public de travailleurs intellectuels.

Bibliographie

- [s. n.], 1948, « La crise de la critique » in *Les Lettres françaises*, n° 228.
- [s. n.], 1949, « Le déroulement du congrès mondial de Paris » in *Les Lettres françaises*, n° 257.
- [s. n.], 1953, « Des intellectuels soviétiques en visite à Berlin » in *Les Lettres françaises*, n° 492.
- ACHÈRES Victoria, 1951, « Le Prisonnier du Caucase » in *Les Lettres françaises*, n° 392.
- ALAIN Jean-Marc, 1952, « Il y a une musique vivante » in *Les Lettres françaises*, n° 400.
- Articles et Documents*, 5 mars 1948, « La musique soviétique », p. 4-6 .

- Articles et Documents*, 2 février 1949, « La tâche essentielle des compositeurs soviétiques », Vassili KOUKHARSKI, p. 7-8.
- Articles et Documents*, 5 mai 1951, « L'opéra "De tout cœur" », p. 3-6.
- Articles et Documents*, 5 mai 1951, « La "Pravda" à l'opéra », p. 6.
- BARRAINE Elsa, 1949, « Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes » in *La Nouvelle Critique*, n° 6, p. 73-74.
- Bulletin de la presse soviétique*, 16 janvier 1948, « Le congrès des compositeurs », p. 17.
- Bulletin de la presse soviétique*, 16 avril 1948, « Directives du parti dans le domaine de la musique », p. 16.
- Bulletin de la presse soviétique*, 31 octobre 1948, « Sur diverses tendances de l'art soviétique » p. 12.
- CHOSTAKOVITCH Dimitri, 1954, « La joie de la création » in *Les Lettres françaises*, n° 504.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 janvier 1949, « Congrès des compositeurs », p. 11.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 mai 1951, « Critique d'un prix Staline », p. 15-16.
- Chroniques étrangères. URSS*, 30 juin 1951, « Annulation du prix Staline pour l'opéra de Joukovski », p. 14.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 janvier 1952, « Congrès des compositeurs », p. 11-12.
- Chroniques étrangères. URSS*, 30 avril 1952, « Les prix Staline », p. 11-14.
- Chroniques étrangères. URSS*, 30 novembre 1952, « Le thème central de la musique soviétique », p. 15-16.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 décembre 1953, « Polémique autour d'un nouveau ballet », p. 18.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 août 1956, « Mort du compositeur Glière », p. 10.
- Chroniques étrangères. URSS*, 31 août 1956, « Mort de Zakharov », p. 10.
- DAIX Pierre, 1950, « Les problèmes actuels de la musique soviétique » in *Les Lettres françaises*, n° 331.

- DAIX Pierre, 1954, « Problèmes actuels de la culture soviétique » in *La Nouvelle Critique*, n° 52, p. 245-250.
- FADEÏEV Alexandre, 1949, « Élevons contre la guerre la grande voix de l'humanisme » in *Les Lettres françaises*, n° 257.
- Faits et opinions*, 1954, « Liberté d'inspiration et devoir social du musicien », Aram KHATCHATOURIAN, n° 05, p. 1-4.
- Faits et opinions*, 1954, « L'art musical dans la société socialiste », Aram KHATCHATOURIAN, n° 64, p. 7-9.
- Faits et opinions*, 1958, « La musique en URSS : art "réaliste et national-populaire" », n° 0701, p. 1-7.
- GANDREY-RÉTY Jean, 1954, « La danse et la musique font bon ménage » in *Les Lettres françaises*, n° 530.
- KALDOR Pierre, 1948, « Formalisme et inspiration » in *Les Lettres françaises*, n° 199.
- KALDOR Pierre & NIGG Serge, 1948, « Entretien sur la crise de la musique » in *Les Lettres françaises*, n° 229.
- KHATCHATOURIAN Aram, 1953, « L'audace et l'inspiration créatrice » in *Les Lettres françaises*, n° 495.
- KHATCHATOURIAN Aram, 1954, « Réponse à Mister Taubman » in *Les Lettres françaises*, n° 514.
- L'Humanité*, 18 février 1948, « Les problèmes de la musique en URSS », Francis COHEN.
- L'Humanité*, 7 décembre 1948, « Un appel des musiciens progressistes ».
- L'Humanité*, 3 mars 1950, « André Jdanov et le progrès de la culture », Pierre DAIX.
- L'Humanité*, 7 février 1951, « La musique soviétique », Ilya HOLODENKO.
- L'Humanité*, 6 décembre 1951, « Le Prisonnier du Caucase ».
- L'Humanité*, 29 septembre 1953, « La musique soviétique et la presse française », Marcel CACHIN.
- L'Humanité*, 23 décembre 1953, « Sur un article de Khatchatourian "L'Audace et l'inspiration créatrice" ».

- L'Humanité-dimanche*, 16 décembre 1951, « La musique de Khatchatourian et les danses tcherkesses font de *Prisonnier du Caucase* la révélation chorégraphique de l'année », Gilbert BLOCH.
- La Vérité*, 12 au 25 juin 1953, « Vers la fin du réalisme socialiste », Pierre GÉRAUME.
- LEIBOWITZ René, 1948, « On triche sur tous les tableaux. (À propos des compositeurs "formalistes" en URSS) » in *Les Temps modernes*, n° 32, p. 2072-2078.
- LEMAIRE Frans C., 1994, *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques*, Fayard, Paris, 521 p.
- LOREILHE Yves-Pierre, 1951, « Aram Khatchatourian, compositeur arménien, musicien soviétique » in *Les Lettres françaises*, n° 392.
- NESTIEV Izrail, 1952, « Le réalisme socialiste en musique et l'esthétique soviétique » in *La Nouvelle Critique*, n° 35, p. 99-111.
- VIGIER LUC, 2011, « Les Lettres françaises en 1955 » in *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 4, p. 87-104.
- YOUTKÉVITCH Serge, 1956, « L'orchestration des plans et la musique de Khatchatourian » in *Les Lettres françaises*, n° 622.

Cet article étudie la réception en France des discours des autorités soviétiques sur la musique. La période de l'après-guerre est intéressante à plus d'un titre. Le paysage politique évolue avec les décès de Jdanov et Staline et deux décrets relatifs à la production musicale sont publiés en 1948 et 1958. Les bulletins de presse du ministère des Affaires étrangères et la production journalistique et intellectuelle à prétention savante du PCF sont des indicateurs de la réception de la musique soviétique dans l'espace public français. Nous apprécions l'évolution de la censure en URSS grâce aux discours en France sur le musicien professionnel et l'opéra soviétiques. La censure en URSS n'ayant pas toujours été maîtrisée, il convient de questionner le rôle des intellectuels communistes soviétiques et français. Nous appréhendons ainsi le réalisme socialiste en musique, mais aussi les désaccords que produit l'application de tels principes idéologiques. Bien que les sympathisants français traitent abondamment les actualités musicales soviétiques, on est amené à observer des divergences d'opinion, résultats de la diversité des cadres éditoriaux.

Mots-clés : Union soviétique, musique, réception, censure, communiste, presse, après-guerre

*France's Reception of Soviet Music:
Censorship from 1945 to 1956*

This paper offers a study of the way Soviet authorities' discourses on music were received in France. The post-war period is very interesting in many aspects. The political landscape changed following Zhdanov and Stalin's deaths, and two decrees regarding music production were published in 1948 and 1958. The press bulletins of the Ministry of Foreign Affairs as well as the journalistic and intellectual production with scholarly pretensions of the PCF inform us about the reception of Soviet music in the French public space. We understand the evolution of censorship in the USSR thanks to the discourse in France about the professional Soviet musician and about the Soviet opera. Since censorship in the USSR was not always controlled, it is appropriate to question the role of Soviet and French communist intellectuals. As such, we study socialist realism in music, but also the conflicts that the enforcement of such ideological principles produces. Moreover, although French sympathizers covered Soviet musical news extensively, we observe divergences of opinion resulting from the diversity of the editorial frameworks.

Keywords: *Soviet Union, music, reception, censorship, communist, press, post-war*