

## Comptes rendus

Bengt Jangfeldt, *La Vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, Traduction de Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010.

*Mourir  
dans cette vie  
n'est pas difficile.  
Il est bien plus difficile  
de construire sa vie.*

« Difficile de construire sa vie », difficile aussi de construire le récit d'une vie aussi mouvementée que celle de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski (1893-1930), si l'on en juge par le peu d'ouvrages biographiques qui lui ont été consacrés. Comment comprendre pourtant les textes du grand poète soviétique sans les replacer dans leur contexte, personnel et historique, avec lequel ils entretiennent des liens si étroits ? Fort de la conviction qu'une telle recontextualisation était nécessaire et que la vie de Maïakovski constituait en soi un matériau passionnant, fort aussi d'une connaissance personnelle des derniers protagonistes de cette histoire, Bengt Jangfeldt a affronté la complexité de la tâche. Classiquement organisée de façon chronologique, sa colossale enquête entend saisir tous les aspects de l'homme, de sa phobie des microbes à son goût pour les vêtements de luxe, de Moscou à New York, de ses scénarios à ses slogans publicitaires, de son amour pour Lili Brik à ses louanges de Lénine. Contexte historico-politique, ô combien influent dans la trajectoire de Maïakovski, histoires amoureuses (passion unique pour Lili et aventures avec beaucoup d'autres), relations amicales et intellectuelles, parcours idéologique et poétique, rien ne manque dans ce livre où abondent les faits. Mais à la recherche de quel Maïakovski s'est lancé son biographe ?

Commençons par la fin : le 14 avril 1930, Maïakovski se suicide dans son studio moscovite. Cette mort volontaire prend immédiatement les proportions d'une affaire d'État : quel embarras pour le pouvoir soviétique de voir son poète le plus connu, celui qui a accompagné de ses textes les

moments marquants de sa courte histoire, mettre fin à ses jours, en plein premier plan quinquennal... Comment cet acte sera-t-il perçu, à l'intérieur et à l'extérieur de l'Union ? Comment forger un récit convaincant qui expliquera ce qui doit aussi rester inexplicable – renoncer à la vie dans le pays qui promettait une vie nouvelle ? Dès le lendemain de sa mort, les autorités livrent une version officielle de l'événement : le grand poète s'est tué « pour une bonne femme », les raisons en sont *uniquement* privées. La biographie de Maïakovski est désormais entre les mains de l'État soviétique. Mise en abyme du rôle capital de l'entreprise biographique : il s'agit toujours de façonner une interprétation de trajectoires individuelles, de livrer une interprétation d'une trajectoire individuelle. Le récit officiel ne convaincra pas les amis du poète, prompts au contraire à voir dans ce suicide un défi lancé au pouvoir stalinien et une condamnation de sa politique littéraire. Mais il aura des conséquences durables : Maïakovski est érigé en mythe. Biographie et œuvre poétique sont revues à l'aune de cette nouvelle canonisation, les textes politiques prennent le pas sur les poèmes lyriques. La terreur du poète de se voir transformer en monument est réalisée, au-delà probablement de ses craintes. Littéralement d'abord : la place qui portait son nom à Moscou est dominée par une colossale statue le représentant ; littérairement ensuite : une fois mort, Maïakovski connaît « une diffusion obligatoire, comme la pomme de terre sous Catherine II », pour reprendre l'expression d'un Pasternak consterné<sup>1</sup>. Il est devenu le poète d'Octobre et du régime bolchevique – à tel point qu'il sera supprimé de l'enseignement scolaire après la chute de ce dernier : poète obligatoire, il en devenait indésirable.

Le grand mérite de l'ouvrage de Bengt Jangfeldt est de déboulonner ce Maïakovski monumentalisé et figé dans la légende soviétique : elle se conçoit comme l'écriture de la « vraie » vie de Maïakovski – et en particulier de tous ses aspects occultés par la version officielle. C'est la raison pour laquelle l'auteur donne tant d'importance à Lili Brik, objet à part égale de cette biographie : il s'agit de rendre au poète soviétique sa vie amoureuse tumultueuse, au cœur de nombre de ses poèmes dont le lyrisme est toujours autobiographique. Au lieu de l'épopée, le biographe préfère écrire le roman – d'amour, d'aventures, de formation – que constitue à ses yeux la vie de Maïakovski. Ce choix influence ses partis pris narratifs : une narration au présent qui dramatise les trajectoires, des images fortes – la

---

1. Des années plus tard, en 1968, Elsa Triolet fait le même constat : « Ayant perdu la bataille contre sa poésie de son vivant, les détracteurs de Maïakovski ont inventé de l'*annexer*. Ce fondateur du futurisme russe, [...] ce bagarreur forcené pour l'art d'avant-garde devient, sous la plume de ses biographes et nombreux mémorialistes, un doux agneau, un sage élève de patronage, une victime de son entourage fait de bandits d'avant-garde tels que Brik, Pasternak, Eisenstein, Meyerhold, Babel, Malevitch, Tatline... Bref toute la fine fleur de l'art soviétique que Maïakovski a su attirer dans sa revue *Lef* » (Elsa Triolet, « Préface », *Grand Jamais*, citée par Pierre Daix, *Avec Elsa Triolet (1945-1971)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 196).

toute jeune Lili Brik parcourant les vastes étendues du Turkestan, le bruit des talons ferrés de Maïakovski résonnant sur Broadway. Pas de notes de bas de page ni de statistiques, mais de nombreux extraits de correspondances intimes et de nombreuses photographies qui donnent à l'ouvrage un air d'album de famille : le lecteur est introduit dans le microcosme du deux-pièces des Brik où amis, parents et amants se rencontrent et où s'écrit une part de l'histoire soviétique.

Retrouver le révolté derrière le révolutionnaire et le poète derrière le propagandiste, telle est l'ambition de Bengt Jangfeldt. Il y parvient, incontestablement. Et même trop bien. S'efforçant de renverser un récit officiel privilégiant la sphère politique, il consacre l'essentiel de sa biographie à la sphère sentimentale, au détriment, non du contexte historique, mais du caractère politiquement engagé de l'existence et de la poésie de Maïakovski. L'ouvrage s'ouvre sur la promesse d'évoquer les « orages politiques, littéraires et privés » qui ont rythmé la vie du poète soviétique ; mais cette triade cède la place à l'évocation, avec force détails, du trio que formaient le poète, son amante Lili et le mari de cette dernière, Ossip Brik. La vie sentimentale du poète finit par éclipser quelque peu les autres centres de gravité de son existence.

Ainsi, le lecteur ne pourra être que frappé du contraste entre la place accordée aux amours du poète et le peu de cas qui est fait de ses rapports avec le pouvoir soviétique et de ses convictions politiques. Pourtant, que de revirements, de part et d'autre ! Au lendemain de la prise de pouvoir par les bolcheviques, Maïakovski lance, en tant que porte-parole de l'Union des travailleurs culturels : « Ma devise, et c'est la nôtre à tous : Vive la vie politique russe et vive un art indépendant de l'État », avant de préciser : « Je ne dis pas non à la politique, mais dans l'art il n'y a pas de place pour la politique. » Conception aux antipodes de celle du nouveau pouvoir, qui entend au contraire intervenir dans la vie culturelle du pays et se montre très vite soucieux de définir les formes que doit revêtir l'art soviétique. La norme réaliste, établie bien avant sa formalisation sous l'étiquette du réalisme socialiste, prévaut, aux dépens de toute expérimentation formelle<sup>2</sup> – quand bien même cette dernière se proposait d'agir « utilement ». « Aucun écrivain n'est aussi indissociable de la Révolution russe que Maïakovski », prévenait l'introduction de la biographie. La suite de l'ouvrage montre pourtant qu'il ne fut aucunement le poète tout désigné d'octobre 1917, ni de sa part ni de

---

2. Cette interprétation de la politique culturelle bolchevique qui remet en cause la distinction habituellement opérée entre les premières années de liberté artistique et la période stalinienne imposant des normes et des obligations (comme le fait Régine Robin dans son ouvrage de référence, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986) correspond aux recherches les plus récentes. Voir à ce propos la première partie de la thèse de Reynald Lahanque *Le Réalisme socialiste en France : 1934-1954* (sous la direction de Guy Borreli, Université Nancy 2, 2002).

celle du pouvoir. En témoigne la réaction de Lénine à 150 000 000, le grand poème épique que Maïakovski écrit à la gloire de la Révolution :

N'est-ce pas une honte de voter la publication à 5 000 exemplaires du 150 000 000 de Maïakovski ? Foutaises, stupidités, idiotie crasse et pré-tentiveuse. À mon avis, il ne faut imprimer les choses de ce genre qu'une fois sur dix, et *pas à plus de 1 500 exemplaires*, c'est bien assez pour les bibliothèques et les tordus<sup>3</sup>.

La vie de Maïakovski et de ses comparses futuristes ne suit pas une courbe progressant de l'euphorie révolutionnaire à la dépression stalinienne : les difficultés dans leurs rapports au pouvoir politique, marqués par une méfiance réciproque, ont été constantes ; à aucun moment le futurisme n'a obtenu le statut d'art officiel ni été adoubé par l'idéologie étatique.

Or, si Bengt Jangfeldt insiste à juste titre sur la défiance des instances officielles à l'égard des futuristes, il accorde bien peu de place à la volte-face de Maïakovski et de beaucoup d'autres qui choisissent de se rallier entièrement au régime bolchevique. Car le poète se « soumet » et se « convertit » à « l'art utile » – ce sont les termes du biographe. Cet effort – vain – de reconnaissance auprès du pouvoir n'est d'ailleurs pas sans faire penser aux relations qui unissent le poète et sa muse, Lili Brik : relations mouvementées pour le moins, où s'opposent une farouche persévérance à se faire aimer et un rejet de la part de l'objet désiré<sup>4</sup>. Mais comment l'expliquer ? Serait-ce que Maïakovski et ses amis n'étaient pas si étrangers à la politique que la biographie semble l'indiquer ? Ou que le sujet politique s'imposait de lui-même ? Ces questions se posent, car le retournement de Maïakovski n'est pas pure formalité. Son soutien au pouvoir est infaillible, jusqu'à la fin<sup>5</sup>. Même dans le contexte des répressions de plus en plus ouvertes de la fin des années 1920 (épuration des opposants, collectivisation forcée, procès

3. Lénine, cité par Bengt Jangfeldt, *La Vie en jeu*, op. cit., p. 167. La citation est extraite d'une lettre adressée à Lounatcharski le 6 mai 1921.

4. Lili a toujours été plus séduite par le poète que par l'homme : « J'ai tout de suite compris que Volodia était un poète génial, mais il ne me plaisait pas. [...] Je n'aimais même pas son nom – Maïakovski – tellement clinquant qu'on aurait dit un pseudonyme, et un pseudonyme vulgaire en plus » (*maïak* signifiant « phare » en russe). Elsa, qui présenta Maïakovski aux Brik, se rappelle : « Les Brik furent transportés par les poèmes et en tombèrent amoureux irrévocablement, [et Maïakovski] tomba irrévocablement amoureux de Lili. » Le seul statut que Lili entendait occuper sans partage était celui de la muse du poète, non celui de l'amante. Elle se livrera à des manigances peu recommandables dès que ce statut était menacé par d'autres femmes aimées de Maïakovski.

5. Il n'est qu'un domaine où Maïakovski ne s'est pas efforcé de se conformer à ce qu'exigeait son rang de poète soviétique : sa vie amoureuse et mondaine. À Paris, il côtoie les cercles de Russes émigrés, jusqu'à demander en mariage une compatriote qui a fui la Russie bolchevique – leur relation fera l'objet d'une étroite surveillance par les services secrets soviétiques... et par Lili. Étonnante URSS des années 1920 où persistent les privilèges sociaux, le goût du luxe et des voyages.

spectacles), il persiste à donner raison au gouvernement – contrairement à Pasternak, par exemple, qui quitte ce qui reste du groupe futuriste, rebuté par « sa prédilection pour la révolte avec un mandat officiel de révolte en poche ».

Plus fondamentalement encore, Maïakovski modifie sa pratique poétique : la contestation formelle de ses débuts futuristes s'allie au registre politique. Le poète ne chante plus seulement la cruauté de la femme aimée ni ses rêves d'absolu, mais les louanges de Lénine<sup>6</sup> et de la Tchéka. Comment ne pas penser à l'Aragon de *Front rouge* et du *Prélude aux temps des cerises* que rythme le refrain « Vive le Guépéou »<sup>7</sup>? Les deux poètes mettent au service de leur nouvelle « famille » ou « patrie », c'est selon, l'extraordinaire efficacité de leur langue poétique ainsi que leur insolente facilité à manier – à manipuler – le langage. Tous deux seront d'ailleurs amenés à rompre avec leurs amitiés premières, fondées sur une conception de la littérature antagoniste à celle qu'ils adoptent, plus ou moins volontairement – tout en ayant beaucoup de mal à convaincre leurs nouvelles relations du sérieux de leur engagement. Ils s'efforceront d'approcher leur public rêvé, nécessairement prolétaire, par l'organisation de lectures publiques au cours desquelles ils sont confrontés au reproche inlassablement reformulé de leur illisibilité – il semble que Maïakovski ait bien davantage apprécié et pratiqué l'exercice. Celui qui proclamait que « dans l'art il n'y a pas de place pour la politique » et celui qui vomissait « Moscou la gâteuse » sont devenus les plus grands poètes politiques du xx<sup>e</sup> siècle.

La biographie de Bengt Jangfeldt retrace cette évolution de Maïakovski et de son art, d'un apolitisme revendiqué à un engagement aux côtés du pouvoir qui dépassait de loin ce qu'on attendait de lui. Mais ce spectaculaire revirement reste inexplicé. Peur? Soif de reconnaissance? Conversion idéologique? Jangfeldt ne tranche pas ni ne s'y attarde, se contentant de remarquer : « Maïakovski n'était ni opportuniste ni cynique, mais politiquement naïf et, dans son désir de construire une société nouvelle et meilleure, complètement aveugle aux événements qui dans la réalité allaient à l'encontre d'un tel développement. » La « naïveté politique »

6. Dans *Vladimir Ilitch Lénine*, par exemple, 3 000 vers épiques écrits en hommage à la mort du premier dirigeant de l'URSS, dédiés à la classe ouvrière : « Toute / ma force / sonnante de poète / je t'en fais don, / classe qui passe à l'offensive / Prolétariat ».

7. Aragon est très peu évoqué dans cette biographie de Maïakovski. Malgré la mention de plusieurs rencontres à Paris, rien n'est dit sur le jugement porté par l'un sur l'autre. C'est une des frustrations qu'on éprouve à la lecture de cet ouvrage : le manque d'archives ou les silences « politiquement corrects » des protagonistes empêchent souvent d'approcher des aspects essentiels. Le lecteur français remarquera également que Bengt Jangfeldt est moins familier du contexte français que soviétique. Ainsi fait-il remonter le mariage d'Aragon et d'Elsa Triolet à 1930, alors qu'ils ne se marieront qu'en 1939. Surtout, il affirme qu'Elsa fut... un « membre éminent du PCF », alors qu'elle n'y adhéra jamais.

du poète expliquerait-elle donc son engagement, public et poétique, aux côtés du pouvoir bolchevique ? Bengt Jangfeldt insiste pourtant plus loin sur les remords de Maïakovski, soudainement conscient d'être devenu un « fonctionnaire<sup>8</sup> ». C'est le silence le plus retentissant de cette biographie : quelles étaient les convictions politiques de Maïakovski ? Quel jugement portait-il sur le régime qu'il soutenait à voix si haute ? Le tout jeune Vladimir avait adhéré au Parti bolchevique dès l'âge de quinze ans – activité militante qui lui valut trois arrestations. Que restait-il de cet engagement si précoce chez le poète futuriste ? Que le biographe ne puisse répondre à ces interrogations, cela ne saurait lui être reproché. On regrettera pourtant que l'engagement politique ne soit envisagé de sa part que comme une compromission morale et littéraire.

Le dénigrement de l'activité militante de Maïakovski interdit en effet au biographe de poser la question essentielle de l'influence politique sur sa pratique poétique : comment ce dernier écrit-il la politique ? Comment ce nouvel objet exerce-t-il un effet en retour sur sa poésie ? Cela ne fait l'objet d'aucune analyse, et c'est fort dommage<sup>9</sup>. Ce silence reflète certainement la certitude du biographe qu'il ne saurait exister de poésie politique : il n'hésite pas en effet, à propos des poèmes d'actualité ou de circonstance de Maïakovski, à parler de « négation autodestructrice de la poésie ». « Même s'il refuse de le reconnaître ouvertement, Maïakovski est tourmenté par l'idée que la production constante de vers de circonstance puisse l'empêcher d'écrire de la vraie poésie », écrit encore Bengt Jangfeldt. Opposer une « fausse » et une « vraie » poésie paraît bien hasardeux, et l'absence avouée de sources permet de renvoyer ces affirmations à la conviction du seul biographe. La constante antinomie qu'opère le biographe entre poésie lyrique amoureuse, splendide et révolutionnaire, et poésie politique, marquée par ce qu'il considère être l'inévitable médiocrité du genre, paraît bien trop franche au regard de l'intrication revendiquée du genre, paraît bien trop franche au regard de l'intrication revendiquée par le poète lui-même dans ces vers : « Des cieux de la poésie, je descends vers le communisme parce que, sans le communisme, il n'est pas pour moi d'amour. » Claude Frioux a au contraire souligné l'unité de l'inspiration et de l'œuvre maïakovskiennes :

---

8. Annenkov, un poète russe exilé à Nice, raconte au biographe sa dernière entrevue avec Maïakovski : quand ce dernier lui demande s'il pense rentrer à Moscou, Annenkov lui répond que, puisqu'il entend rester un artiste, il n'en a pas l'intention. « Maïakovski m'a donné une tape sur l'épaule, il s'est soudain assombri et a dit d'une voix rauque : "Moi j'y retourne... puisque je ne suis plus poète ?" Puis une scène dramatique : Maïakovski a éclaté en sanglots et a chuchoté, à peine audible : "À présent, je suis... fonctionnaire..." ».

9. On regrettera plus généralement l'absence de toute perspective littéraire : malgré la citation de larges extraits de textes maïakovskiens, pas un mot sur le démantèlement du vers, pas un mot non plus sur les innovations formelles ou langagières. Les vers du poète ne sont convoqués que dans une perspective biographique.

La quête d'une vie « étonnante » où tout soit « agrandi, redessiné » et intensifié, dont l'amour lui a révélé la nostalgie sans la satisfaire, est la motivation profonde des penchants cosmiques et fantastiques de son imagination visionnaire [...] de même que celle de son adhésion passionnée au communisme dont il attendait avant tout une métamorphose féerique de l'existence<sup>10</sup>.

Dans son dernier discours, Maïakovski se moquait « [d]es esthètes [qui l']engueulent : “Vous écriviez de si beaux vers, le *Nuage en pantalon*, et brusquement, vous vous mettez à faire de pareilles choses!”<sup>11</sup> »; son biographe en est parfois bien proche...

Au mythe du poète prolétarien, forgé par le pouvoir soviétique de façon posthume, succède, sous la plume de Bengt Jangfeldt, celui d'un poète à la veine lyrique contrarié : une légende romantique naît des ruines de la légende bolchevique. Comme si la complexité de la vie et de la poésie de Maïakovski devait échapper à l'entreprise biographique. La richesse de la documentation et des témoignages de première main, la vivacité de la narration de cette biographie sont remarquables. Mais à force de dissocier art et politique, deux domaines que Maïakovski s'est pourtant efforcé de mêler dans une pratique poétique renouvelée, Jangfeldt dessine surtout la figure d'un amoureux toujours déçu et d'un joueur jamais assuré de gagner, retrouvant l'homme plutôt que le poète. Or Jakobson n'avait-il pas déjà livré la meilleure caractérisation de son ami de jeunesse avec ce commentaire laconique : « [Maïakovski] était une personne particulièrement mal équipée pour cette vie » ?

Aurore Peyroles

Université Paris 13 – CENEL

Claude Pénnetier et Bernard Pudal (dir.), *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2002.

L'ouverture et la constitution d'archives diverses (celles du Komintern, de la Stasi ou encore des partis communistes occidentaux) ont permis, depuis 1991, de renouveler notre connaissance du monde communiste et, plus particulièrement, de l'usage des pratiques biographiques et autobiographiques qui caractérise le fonctionnement de l'URSS, de l'Internationale communiste et des différents partis communistes (notamment français

10. Claude Frioux, dans l'article de l'*Encyclopedia Universalis* consacré à Maïakovski.

11. Discours du 25 mars 1930, cité par Elsa Triolet dans *Souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Éditions français réunis, 1957, p. 46.

et italien). C'est dans cette perspective que s'inscrit l'ouvrage dirigé par Claude Pannetier et Bernard Pudal.

*A priori*, l'on pourrait penser que la culture des écrits de soi ne trouve pas sa place dans le fonctionnement d'un système idéologique qui prône l'anti-individualisme. L'ouvrage fait voler en éclat cette contradiction apparente, montrant la place essentielle occupée par la culture (auto)biographique dans le monde communiste. La pratique biographique répond à la volonté d'un pouvoir politique de connaître et donc de contrôler les individus. Si les auteurs rappellent que l'intérêt du pouvoir pour la biographie des individus n'est pas propre au communisme mais est indissociable de la construction de l'État moderne, comme l'a clairement démontré Michel Foucault, il n'en demeure pas moins qu'une des spécificités du régime communiste est d'avoir instrumentalisé jusqu'au paroxysme l'écriture de soi. La raison en est assez simple et tient à la redéfinition de l'ordonnement social décrété par le pouvoir communiste. Alors que le capital économique, comme principe de différenciation sociale, est éradiqué et que le capital scolaire est largement marginalisé, le système communiste impose le capital politique comme essentiel critère de valorisation. Le récit de l'histoire sociale et politique de chacun et sa vérification par le pouvoir deviennent le critère de sélection à partir duquel s'ordonne une nouvelle hiérarchie sociale. Dans un tel contexte, ceux qui épousent la construction sociale et politique de soi, valorisée par le régime et inspirée par le mythe prolétarien, sont distingués et reconnus comme aptes à constituer les contingents des nouvelles élites. À l'autre bout du spectre, il y a ceux qui tentent de résister à l'injonction autobiographique, essayant de maintenir dans le secret d'une écriture de soi clandestine une identité qui échappe aux modèles imposés. Néanmoins, nul ne peut prétendre être totalement à l'abri des investigations, voire des dénonciations, dans un système suspicieux où le *curriculum vitae* le plus orthodoxe peut être pris en défaut.

L'ouvrage est clairement composé. Une riche introduction analyse longuement l'élaboration progressive, au cours des années 1920, d'un questionnaire biographique de plus en plus précis, lequel scrute les « positions sociales occupées par le questionné, son univers familial, ses ressources culturelles, ses relations sociales, ses responsabilités politiques et ses attitudes aux différents moments de l'histoire du parti » (p. 25). Les auteurs montrent également l'extension de l'autobiographie écrite, pratiquée à l'origine dans le seul Parti communiste bolchevique, aux Komsomols (Jeunesses communistes), puis à des institutions non partisans telles que l'Université, ainsi que la généralisation de l'autobiographie de parti dans le mouvement communiste international.

Une première partie est consacrée à l'URSS dans les années 1930. Berthold Unfried analyse l'évolution de la pratique de la critique et de l'autocritique dans les milieux kominterniens. L'auteur souligne le caractère ambivalent de l'usage de l'autocritique. Si le lecteur du *xxi*<sup>e</sup> siècle y voit



essentiellement un rituel d'épuration et un instrument de terreur politique, l'auteur montre qu'elle eut initialement une autre dimension : l'autocritique était d'abord conçue comme un vecteur de formation de l'homme communiste, appelé à se libérer du moi « petit-bourgeois » et à favoriser en lui l'émergence d'un homme nouveau qui pourrait endosser l'identité de cadre de partie. L'autocritique pourrait donc être, dans une certaine mesure, considérée comme une utopie pédagogique qui, à l'épreuve de la réalité, s'est dégradée en instrument du totalitarisme. Deux chapitres envisagent, sous des angles différents, les procès staliniens. D'une part, Jean-Jacques Marie, analysant le dossier d'instruction de Nicolas Mouralov, donne un exemple révélateur du mécanisme des procès staliniens et montre comment l'accusé, poussé à bout par une longue manipulation, en vient à s'accuser dans les termes qui sont exigés de lui. D'autre part, Véronique Garros s'interroge avec subtilité sur la pratique diaristique massive en pleine terreur stalinienne. Elle y analyse le rapport complexe de cette écriture à une « terreur-sans-nom, au sens premier du terme, au sens où elle refusait de se dire, de s'afficher comme telle » (p. 111). Écriture fragmentaire qui consigne le présent dans son opacité, les journaux personnels se font fréquemment l'écho de la rumeur, privilégient souvent le détail et nivellent les événements. Un large échantillon de postures à l'égard de la Terreur peut être observé, de la posture critique/résistante à la posture enthousiaste/acritique en passant par l'indifférence. L'on remarque néanmoins l'adhésion étonnante de maints diaristes à la crédibilité de la figure du Traître dont Véronique Garros rappelle qu'elle s'inscrit dans un système de pensée non plus spécifiquement soviétique mais pluriséculaire en Russie.

La deuxième partie est centrée sur les autobiographies communistes d'institution à partir des exemples français et italien, avant et après guerre. Claude Penetier et Bernard Pudal posent une intéressante définition du travail de l'autobiographie de parti : « prise dans les jeux d'une institution-appareil, assujettie peu à peu à une vision cryptomatique de l'histoire, l'autobiographie communiste d'institution, suivant les usages qui en seront faits, est tout à la fois un rite d'institution, le *curriculum vitae* d'un postulant au rôle de fonctionnaire de la révolution, une des pièces d'un dossier d'inquisition possible, un moment privilégié d'objectivation sociologique de soi, un acte d'écriture où se mêlent, selon des combinaisons multiples et chaque fois spécifiques, remise en cause de soi et distance à l'institution. » (p. 123) Les auteurs se livrent à une analyse diachronique du questionnaire autobiographique. Adopté en France au début des années 1930, le questionnaire permet d'abord une relative autonomie de parole, devient pendant la période stalinienne de plus en plus circonstancié, suspicieux et inquisiteur, avant de s'affadir et de se vider de son sens dans la période post-stalinienne. Julien Mischi étudie le contrôle biographique à l'échelon fédéral à travers l'exemple du Bourbonnais (1944-1962). Les chapitres suivants apportent d'autres éléments de réflexion grâce à l'exemple italien.

Anne Marijnen analyse les modalités du contrôle biographique exercé dans les écoles de cadres du Parti communiste italien (PCI) entre 1945 et 1956 et montre comment l'autobiographie publique conduit à l'anéantissement du « Je ». Mauro Boarelli, s'intéressant aux autobiographies des militants écrites pendant les cours des écoles du PCI sur la même période, dissèque plus particulièrement l'étape du dépassement de la foi religieuse et suggère que la substitution de la religion par la politique est moins simple qu'il n'y paraît : « un glissement s'opère vers des formes rituelles différentes qui maintiennent avec la religion un rapport étroit bien que dissimulé » (p. 213).

La dernière partie de l'ouvrage a pour objet l'étude d'un autre type d'écriture de soi, les autobiographies, publiées ou non, de communistes, d'ex-communistes et de dissidents. Claude Pannetier et Bernard Pudal explorent le corpus français de 1930 à 2001 ; Bruno Groppo propose un panorama de l'évolution du genre autobiographique en Italie ; Françoise Mayer étudie les témoignages des communistes tchèques après 1989. L'analyse proposée par Claude Pannetier et Bernard Pudal est passionnante : ils soulignent la fonction matricielle remplie par le récit de Maurice Thorez, *Fils du peuple* (1937). Cette autobiographie apparaît comme le modèle idéal de l'itinéraire du cadre ouvrier communiste. Les autobiographies écrites ensuite ne peuvent ignorer le récit matriciel et elles se situent inéluctablement par rapport à ce modèle fondateur. Les auteurs distinguent trois catégories essentielles de récits : les récits édifiants, variantes au fort caractère stéréotypique de *Fils du peuple* ; les autobiographies distantes, tissées dans la même trame que l'autobiographie édifiante, qui prennent néanmoins une distance analytique par rapport à la trajectoire idéologique suivie ; enfin les autobiographies de rupture provenant d'ex et de dissidents. L'article fournit en annexe le corpus d'autobiographies de « fils du peuple » sur lequel il s'appuie, liste de 153 titres. En guise de conclusion, la dernière contribution de Marie-Claire Lavabre pose la question de la mémoire communiste aujourd'hui, et elle en souligne la dimension complexe et conflictuelle. « S'il y a un enseignement général à tirer de l'observation des mécanismes de la mémoire communiste, c'est que la mémoire, dès lors qu'on la considère dans sa dimension sociale et partagée, est un travail, entendu au sens de l'interaction entre les politiques de la mémoire et les souvenirs : le souvenir de l'expérience vécue peut, on l'a vu, résister à l'emprise de l'histoire officielle, encore appelée mémoire historique, mais tout souvenir est cependant pris, dès lors qu'il est évoqué, dans des cadres de la mémoire – quels qu'ils soient – qui lui donnent un sens » (p. 310).

Ce volume collectif qui obéit à un souci d'alternance, réunissant des articles panoramiques et des études de cas précis, de larges perspectives synthétiques et des analyses de détail, permet de mieux cerner la diversité des pratiques (auto)biographiques dans le monde communiste et en souligne les fonctions diverses et, parfois, ambivalentes. Se refusant à

tout sensationnalisme, l'ouvrage livre maintes analyses subtiles, révèle la richesse des matériaux disponibles et donne de précieux repères dans un champ d'investigation complexe.

Françoise Simonet-Tenant  
*Université Paris 13 – CENEL*

Jacques Henric, *Politique*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.

Cet ouvrage s'oriente naturellement en suivant le fil d'une existence, soigneusement revisitée, et relue à travers des carnets écrits au jour le jour. Cet aspect du livre n'a rien d'ennuyeux, puisque l'auteur écarte de lui toute volonté de noter l'insignifiant ou ce qui relève du nombrilisme. Au contraire, l'ambition de Jacques Henric est de comprendre son destin au travers d'une histoire commune. En l'occurrence, l'histoire des années 1960 et 1970. Mais l'auteur revisite aussi l'époque de la Libération, et l'après-guerre, et aborde les années récentes, sous le double prisme de la littérature et de la politique. Avec quelques principes directeurs. Chemin faisant, il n'échappe pas au récit d'anecdotes significatives, ni à un ensemble de portraits d'écrivains ou d'hommes politiques qui sont le sel de ces pages. Car les hommes qu'il décrit sont les acteurs de la République des Lettres, et certaines personnalités de premier plan du Parti communiste. En particulier, Jacques Henric développe quelques idées forces. L'histoire des écrivains français est tout sauf transparente. C'est pourquoi l'auteur révèle la perméabilité de certains d'entre eux à l'antisémitisme par exemple. La période de l'Occupation, ou la guerre d'Algérie sont des moments révélateurs. Le louvoiement entre les extrêmes, ou la franche contradiction dans les principes de certains écrivains parmi les plus respectés, possède un caractère inacceptable, certes, mais fascinant. Les surprenantes identités politiques des écrivains ne laissent pas de l'intriguer durablement, et il en donne de multiples exemples, comme l'itinéraire politique de Jacques Laurent rencontré bras dessus bras dessous avec André Stil, son exact opposé politique, par ailleurs membre improbable du jury Goncourt. Henric développe en particulier l'exemple des *Hussards*, ou des *Grogmussards*, bien compromis, et surtout des réseaux de consanguinité littéraire entre auteurs que rien ne devrait associer. Il rappelle les marchandages autour de la liste noire des écrivains à la Libération, et combien la mémoire de sa génération fut flouée par les omissions et récits tronqués de Marguerite Duras, ou même de Maurice Blanchot. Selon Henric, les extrêmes opposés politiques ne cessent de se rejoindre encore aujourd'hui, avec l'aventure de *L'Idiot international* de Jean-Edern Hallier, ou les convergences néo-païennes.

Une autre idée importante, et qui revient souvent chez Henric est le lien consubstantiel qui relie politique et sexualité. L'auteur affirme même que la politique est sous la dépendance du sexe. Sans une telle approche

sensible du politique, les engagements des uns et des autres resteraient à ses yeux incompréhensibles. Ainsi, il appelle en 2004 à une relecture de l'œuvre d'Aragon à la lumière de son homosexualité, provoquant un tollé de la part de ceux qui sont restés fidèles en esprit à la pudibonderie, voire à la tradition de censure littéraire du PC.

Au fond, ce livre est terriblement nostalgique d'une époque où le sujet écrivain ne pouvait se soustraire à la réalité historique, contrairement à ce qui se produit dans le roman contemporain, selon Jacques Henric, où le « poids du monde » semble absent. Le parcours biographique des écrivains l'intéresse comme la somme de leurs engagements, mais aussi de leur dérive. Il ne s'intéresse pas du tout aux écrivains politiques, mais bien à ceux dont les œuvres ont su se développer en contradiction parfois, en décalage toujours, avec leurs engagements politiques, et avec le matériau composite de leurs vies. Parmi ces écrivains fascinants, il nomme Aragon, Duras, Blanchot, Genet, Bataille, Céline, Jouhandeau ou Pasolini. Et Jacques Henric en cite bien d'autres, qu'il a connus parfois intimement, comme « le bon abbé Muray » (Philippe Muray).

Au centre du livre se trouve un autre écrivain qu'il connaît bien, un militant, et un homme qui a l'art de se retrouver au centre de nombreuses aventures politiques et intellectuelles : Jacques Henric. Contre les défaillances et les manipulations de la mémoire, l'auteur tente de tout dire, avec une grande précision.

La relation de Jacques Henric avec le Parti communiste est une affaire de famille, avec un père communiste, idolâtre de Staline. Dès l'enfance, il découvre la réalité de la classe ouvrière et de la lutte des classes, avant même d'adhérer au Parti. C'est la seule appartenance politique qu'il se reconnaît : communiste, maoïste, pour une brève période, mais jamais « de gauche ». Lui qui se dit rétif à l'ordre, et à toute communauté, se trouve « embriqué dans un parti politique sans doute le plus acharné à faire respecter un ordre ». Sans doute y trouve-t-il l'histoire concrète des hommes, et des gens qui affrontent le réel. À l'École centrale du Parti communiste de Viroflay, il rencontre Jacques Duclos, Roger Garaudy, et Laurent Casanova, haut responsable de la politique culturelle du Parti. Depuis sa cellule de normalien instituteur, il combat la ligne stalinienne du Parti avec son journal oppositionnel, *L'Étincelle*. L'exemple de la figure rebelle de Pierre Hervé, qui publie la revue *Action*, l'impressionne. Pierre Hervé démontre que l'on peut être communiste et antistalinien en 1950. Il se situe tout à l'opposé de Jean Kanapa, « quintessence de l'intellectuel stalinien » qui fonctionne comme un repoussoir. Au Comité national des écrivains, il rencontre Philippe Sollers. Nous sommes en 1959. Jacques Henric développe la trajectoire de Pierre de Lescure, l'un des fondateurs des Éditions de Minuit, rencontré en 1960, et bientôt injustement écarté des *Lettres françaises*. Henric reprend à son compte son « credo » : jamais de littérature sous l'autorité de la politique, qu'il retrouve peu ou prou dans les principes de la revue *Tel Quel*. En 1965,

et dans le contexte littéraire de l'époque, *Tel Quel* défend en effet « une écriture en phase avec la révolution, mais non à son service », l'écriture étant conçue comme une activité révolutionnaire.

À cet égard, il rappelle la carrière fulgurante d'André Stil au PC et dans sa presse, avec comme référence le réalisme socialiste de Jdanov, et l'aura du grand écrivain prolétarien, prix Staline en 1952, avant sa disgrâce en 1970. Chroniqueur à l'hebdomadaire du Comité central du Parti, *France Nouvelle*, Jacques Henric se demande si le soutien d'André Stil à *Tel Quel*, et ses liens avec quelques-uns de ses membres principaux, n'aurait pas précipité sa chute. Il note, à travers son expérience de *France Nouvelle*, combien le PC fut plus ouvert aux avant-gardes littéraires et artistiques que la droite. Ainsi, toute la presse de gauche fut hostile à *Tel Quel*. Sollers, rejeté par la presse socialiste, aurait engagé un dialogue avec le PC à partir de 1965. Pourtant Marc Devade ou Jean Thibaut sont les seuls à posséder la carte du Parti. Au commencement de l'année 1970, le PC voit d'un bon œil ces écrivains se réclamant du marxisme dans une période de pénurie de penseurs importants en son sein. Jacques Henric apporte une autre explication à cette proximité entre le PC et *Tel Quel* à ses débuts : la révolution russe ayant été une période d'exceptionnelle effervescence intellectuelle et artistique, la révolution culturelle (chinoise) en rappelait le meilleur. Le retour du refoulé s'opérait avec *Tel Quel*. À cela s'ajoutait la relation d'Aragon avec les avant-gardes du début du siècle.

La vie du groupe *Tel Quel* est relatée, telle que la vécut Henric, comme une libération après le PC, et comme une priorité accordée à la littérature. Cependant, le groupe *Tel Quel* se replie souvent dans une autoréférence, conçue comme un mode de défense face à l'hostilité générale du milieu littéraire et journalistique. La question se pose à la fin des années 1960 de poursuivre ou non l'alliance avec le PC. Guyotat et lui choisissent la rupture, précipitée avec l'engagement maoïste. Le détour par le PC aurait été une tactique dans une visée de soutien à la révolution culturelle. Les relations entre le PC et *Tel Quel* prennent fin durant l'été 1970. Un article très hostile à Pierre Guyotat dans *Les Lettres françaises* précipite sa démission, celle de Stanislas Ivankov, et celle de Jacques Henric en 1972.

La création d'*Art Press* se situe après la rupture interne de *Tel Quel*, en 1972, avec le départ pour le PC de Jacques Derrida et Paule Thévenin. *Tel Quel* ne fut pas sans influencer les choix artistiques initiaux d'*Art Press*. Jacques Henric est chargé des pages littéraires, et naturellement, Philippe Sollers ou Marcellin Pleynet figurent bientôt au sommaire. C'est l'occasion de rappeler la teneur de divers numéros marqués par le souci d'engager un débat polémique sur la liberté d'expression.

Marc Kober

Université Paris 13 – CENEL