

**Helena Duffy**

Université de Wrocław,

Plac Biskupa Nankiera 4, Wrocław 50-140, Pologne

**On connaît la musique.  
La vie culturelle au temps du siège de Leningrad  
dans *La Vie d'un homme inconnu* d'Andreï  
Makine**

ABSTRACT

The present article focuses on the representation of the cultural life during the siege of Leningrad (1941-1944) in Andreï Makine's eleventh novel. Analysing the portrait of the blockade created by *La Vie d'un homme inconnu* (2009) in the light of historical works and personal writings, I demonstrate that despite its apparent wish to contest the official version of the blockade Makine ends up endorsing some of the myths established by Soviet propaganda. He thus emphasises the Leningraders' heroism, altruism and high level of culture, representing the *blokadniki* as active defenders of the city rather than helpless victims of both the atrocious conditions imposed by the siege and Stalinist terror. Consequently, although the novel may seem to belong to the canon of historiographic metafiction which systematically questions official historiography and gives voice to those excluded from making and writing History, a careful reading of the Franco-Russian author's eleventh work of fiction reveals its conservative — not to say reactionary — character, even if *La Vie d'un homme inconnu* may be challenging another dominant discourse regarding the Soviet Union's role in World War II, namely that forged in the West.

Keywords: Andreï Makine, World War II, Great Patriotic War, Siege of Leningrad, music, postmodernism, historiographic metafiction

### 1. Le siège le plus terrible de l'histoire moderne<sup>1</sup>

[U]ne ville dont Hitler voulait faire un vaste désert. Deux ans et demi de siège, plus d'un million de victimes, c'est-à-dire la disparition, chaque jour, d'une petite ville. Des hivers très rudes, la mort à l'affût dans les labyrinthes noirs des rues, une mégapole de glace sans pain, sans feu, sans transports. Des appartements peuplés de cadavres. Des bombardements incessants. Et les théâtres qui continuaient à montrer des spectacles, des gens qui y viennent après quatorze heures de travail dans des usines d'armement (Makine 2009 : 114).

Voilà comment Andreï Makine décrit un siège qui, ayant duré presque neuf cents jours et ayant coûté la vie à un million d'hommes<sup>2</sup>, est considéré comme l'un des épisodes les plus affreux de la Deuxième Guerre mondiale. Après avoir déjà abordé le sujet du blocus de Leningrad dans ses deuxième et neuvième roman, avec *La Vie d'un homme inconnu* (2009), l'écrivain franco-russe y consacre un ouvrage entier pour en retracer l'histoire à travers la vie de deux chanteurs d'opéra : Gyorgy Lvovich Volsky et sa bien-aimée Mila. Au premier abord, le onzième roman de Makine conteste la représentation soviétique de Leningrad assiégé comme « ville de front » et « ville-héros »<sup>3</sup>, et des Leningradois eux-mêmes comme « héroïques défenseurs » de la ville. En revanche, Makine se focalise sur les atroces souffrances de la population civile composée presque entièrement de femmes, enfants et vieillards, et touchée par la famine et le manque d'électricité, d'eau potable ou de chauffage, alors que, pendant l'hiver 1941, le thermomètre est descendu jusqu'à -40°C. De plus, comme il l'a déjà fait dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*

---

<sup>1</sup> Si le siège de Sarajevo (1992-1996) est officiellement le plus long de l'histoire et est bien plus connu à l'Ouest grâce à sa médiatisation, le nombre total de ses victimes est nettement inférieur à celui de Leningrad.

<sup>2</sup> Tandis que certains historiens parlent de 670 000, les ouvrages plus récents évoquent un million de victimes (Barber 2005 : 10). Il est à noter que seules 32 000 morts sont dues aux bombardements, le reste ayant été provoqué par la famine (Krypton 1954 : 255).

<sup>3</sup> Titre honorifique décerné aux villes soviétiques dont les habitants se sont comportés héroïquement pendant la Grande Guerre patriotique. Ce titre a été accordé à douze villes, dont Leningrad.

(1993), dans son onzième roman, l'auteur revient sur le pesant sujet de la prostitution, contredisant ainsi l'image officielle de « la sainte femme du siège » forgée par la propagande soviétique (Kirschenbaum 2006 : 246).

Cela dit, comme nous tâcherons de le démontrer dans le présent article, *La Vie d'un homme inconnu* (dorénavant *L'Homme inconnu*) reprend plusieurs mythes colportés par le régime soviétique. Mais, contrairement aux rescapés du blocus qui, tout en citant quelques rares exemples de générosité et d'héroïsme des Leningradois, en dressent un portrait beaucoup moins flatteur, le roman fait l'éloge de l'altruisme, de la solidarité, de la compassion et de la propension à se sacrifier des habitants de la ville des bords de la Neva. Ajoutons que *L'Homme inconnu* passe sous silence sur des comportements abjects tels que le vol, le meurtre, la trahison, la corruption, le détournement de fonds, la dénonciation ou le trafic de cadavres, dont on retrouve de nombreuses traces dans des ego-documents qui ont vu le jour depuis la *perestroïka*. Et si dans *Confession d'un porte-drapeau déchu* Makine évoque toujours le cannibalisme, sujet tabou tant sous le communisme que depuis l'écroulement de l'URSS, son onzième roman se tait sur cet aspect peu avouable du siège. Enfin, *L'Homme inconnu* ne nous apprend rien sur la terreur que le NKVD a continué à semer tout au long du blocus, ni sur les erreurs stratégiques des autorités, exemplifiées par la décision de ces dernières d'envoyer les enfants évacués du Leningrad directement à la rencontre des Allemands.

Si intéressante que soit l'analyse de l'écart entre le portrait du blocus peint par *L'Homme inconnu* et celui fait par les survivants<sup>4</sup>, dans le présent article, nous nous bornerons à examiner la représentation makinienne de la vie culturelle de Leningrad encerclé. Après avoir analysé la description des activités culturelles faite par Makine par le biais des travaux d'historiens et des écrits personnels, dans la deuxième partie de notre analyse, nous soutiendrons que

---

<sup>4</sup> Nous revenons en détail sur cet écart dans notre livre portant sur la représentation de l'histoire dans l'œuvre de Makine, à paraître prochainement chez Edwin Mellen Press.

l'écrivain finit par réaffirmer l'image officielle des *blokadniki*, comme on appelle ceux qui ont été piégés dans la ville de Pierre le Grand entre septembre 1941 et janvier 1944. Il le fait, premièrement, en choisissant *Les Trois Mousquetaires* comme répertoire du théâtre où travaillent Volsky et Mila, et, deuxièmement, en vantant le rôle des artistes dans les batailles des faubourgs de Leningrad. Makine dépeint ainsi les musiciens en combattants actifs et non en membres d'une population civile qui, abandonnée par les autorités, subissait non seulement les affres de la guerre mais aussi la terreur politique qui a régné en Union soviétique tout au long de la guerre. Enfin, comme nous l'affirmerons, le romancier soutient l'image de Léningradois capables d'apprécier la culture, y compris la beauté architecturale de leur ville, même dans les conditions inimaginables dans lesquelles il leur fallait vivre.

## 2. Le chant de révolte

Comme le constate Murielle Lucie Clément, la musique constitue l'un des thèmes récurrents de l'œuvre makinienne (Clément 2011), où l'on retrouve des références à des chansons populaires (*La Fille d'un Héros de l'Union soviétique*, 1992), au jazz (*Confession d'un porte-drapeau déchu*) ou à la musique classique (*La Musique d'une vie*, 2001). Il est à noter que dans les trois cas cités, la musique s'associe à une révolte sournoise, que celle-ci vise la brutalité de la guerre, l'image mensongère de la Grande Guerre patriotique<sup>5</sup> fabriquée par les autorités d'après-guerre, ou – comme dans *La Musique d'une vie* – l'injustice du régime communiste qui détruit la carrière et la vie d'un pianiste juif.

Au centre du onzième roman de Makine où, comme ailleurs, elle constitue un moyen de lutte de l'individu contre des forces destructrices, la musique n'est pourtant pas le seul point de

---

<sup>5</sup> C'est ainsi qu'on appelle la Deuxième Guerre mondiale en Russie. Faisant allusion à la Guerre patriotique contre Napoléon, le terme se réfère à la période comprise entre le 22 juin 1941 et le 9 mai 1945 pendant laquelle l'Union soviétique a été engagée dans la lutte contre l'Allemagne.

convergence entre l'histoire racontée par *La Musique d'une vie* et celle de Volsky. Comme Alexeï Berg, le protagoniste de *L'Homme inconnu* subit une métamorphose identitaire et perd sa place parmi l'élite culturelle et la bourgeoisie. Les deux musiciens se battent héroïquement contre les Allemands, ce qui ne les protège nullement contre les représailles qu'ils subiront une fois la guerre terminée. Cependant, contrairement à Berg, qui est issu d'une famille d'artistes moscovite, Volsky, qui est d'origine paysanne, n'a aucun regret par rapport à son échec à la fois professionnel et social. Car, à l'instar des héros positifs des romans du réalisme socialiste, le protagoniste choisit de mettre son talent au service du peuple et non des couches privilégiées de la société, pour lesquelles il développe un profond mépris.

Il est significatif que le désir de Volsky de grimper l'échelle sociale grâce à son talent se cristallise dans l'image d'un café où, à la veille de la guerre, le chanteur se régale de chocolat chaud en compagnie d'une jeune et jolie bourgeoise. Comme les Bolcheviks ont proscrit tout échange intellectuel et social spontané, la scène est un vestige de la vie prérévolutionnaire : « Ce qui disparaît en Russie avec la 'vie privée' et le 'confort bourgeois', ce sont les cafés » (Boym 1994 : 126)<sup>6</sup>. Produit de luxe importé, le chocolat joue le même rôle que les plantes vertes tropicales embellissant les appartements russes ou les géraniums envahissant leurs fenêtres, tous les deux condamnés par les Bolcheviks comme manifestations haïssables du philistinisme et de la banalité (Boym 1994 : 8). Les ambitions de Volsky sont alors un symptôme de *poshlost*, terme quasiment intraduisible, qui s'associe à la bourgeoisie, à la banalité, à la routine et au kitsch, et s'oppose à la vie spirituelle, au sacrifice et au bonheur collectif ; la *poshlost* englobe « la trivialité, la vulgarité, la promiscuité sexuelle ainsi que l'absence de spiritualité » (Boym 1994 : 41). Une manière de combattre la *poshlost* est justement la culture, glorifiée déjà par les poètes et les intellectuels du XIX<sup>ème</sup> siècle et regardée comme un facteur majeur de consolidation de l'unité nationale (Boym 1994 : 5). Dans *L'Homme*

---

<sup>6</sup> Toutes les traductions de l'anglais sont de nous.

*inconnu*, ce mythe se traduit par le choix de chanteurs d'opéra comme protagonistes, par la représentation de la musique comme une forme de résistance contre les conditions à la fois horribles et humiliantes imposées aux Léningradois par le siège et, finalement, par le rôle salvateur de la beauté de la ville des tsars.

Désœuvrés pendant les premiers mois du blocus, un jour d'hiver, Mila et Volsky se voient attirés par une file d'attente qui pourrait signifier la distribution de vivres, mais qui s'enroule en fait autour du bâtiment d'un théâtre. C'est ainsi que les deux chanteurs s'engagent à la Comédie musicale, où ils déclarent leur empressement d'« être utiles » (Makine 2009 : 144). Il faut remarquer qu'en réalité, leur offre serait motivée plutôt par l'espoir d'obtenir les cartes d'approvisionnement dispensées à ceux qui travaillaient, bien que « être utiles » puisse également être euphémisme pour « survivre ». Car, comme le constate Lidya Ginzburg, pendant le siège, la hiérarchie sociale était structurée en fonction de l'*utilité* de l'individu à l'effort de guerre, ce qui veut dire que les faibles y occupaient la place inférieure (Sandomirskaia 2010 : 311). Contredisant implicitement Ginzburg, Makine représente la société léningradoise comme parfaitement égalitaire : le théâtre, qui symbolise la ville encerclée, n'a plus rien de son ancien caractère élitiste. À preuve, la réception chaleureuse du directeur de la Comédie musicale à Mila et Volsky, avec qui cet homme affamé partage sa maigre soupe, ou le caractère varié des travaux effectués par les deux chanteurs : « Ils aidaient à installer les décors, donnaient un coup de main aux costumiers, préparaient le repas pour les chanteurs et les musiciens. Le soir, ils jouaient » (Makine 2009 : 147). De même, en temps de siège, la distance habituelle entre les artistes et le public, réunis par la faim, la peur et la mort, disparaît. Cela va à l'encontre de certains témoignages des survivants, telle Vera Kostrovitskaia, étudiante à l'Académie de ballet à l'époque. Comme femme du responsable de l'approvisionnement de Leningrad, la directrice de l'Académie était bien en chair et portait des vêtements élégants obtenus sans doute en échange d'aliments détournés par son époux. Pis, elle tourmentait les danseuses affaiblies et souffrant de scorbut, en les contraignant à

abandonner à la mort leurs proches affamés (Simmons et Perlina 2001 : 47-52).

Chez Makine, le théâtre n'est pas seulement égalitaire mais aussi engagé dans la résistance contre l'ennemi et cela, comme nous allons maintenant le démontrer, sur plusieurs plans. D'abord, les spectacles servent à remonter le moral des gens qui, ayant travaillé pendant quatorze heures dans les usines d'armement, font la queue pour obtenir une place dans une salle sans chauffage ni lumière, où ils assisteront à une représentation interrompue par des alertes (Makine 2009 : 148). Beaucoup de survivants se souviennent que c'est précisément la culture – aux deux sens du terme – qui les a soutenus pendant le blocus. Pour reciter Kostrovitskaia, elle se rappelle un groupe de musiciens qui habitaient en face de chez elle et qui, faisant fi du froid atroce, répétaient quotidiennement : « Pendant ces heures, il semblait que l'on ne doive que se ressaisir et tenir encore une semaine ou deux, pour que tout soit comme avant la guerre » (Simmons et Perlina 2001 : 48). Que la musique jouait un rôle singulier pendant le siège est évident aussi à travers le calendrier très chargé des concerts et des spectacles (Kriukov 2002). N'oublions pas non plus que l'expression artistique la plus célèbre du désespoir des Leningradois est la Septième Symphonie de Dimitri Chostakovitch, écrite partiellement à Leningrad, ville natale du compositeur. Après une première à Moscou, New York et Londres, la symphonie a été jouée le 9 septembre 1942 par un orchestre de fortune à Leningrad même, ce qui – cela va sans dire – était un coup de propagande : on avait introduit clandestinement la partition à la ville assiégée pour jouer la symphonie avec des haut-parleurs tournés vers les lignes allemandes, comme si l'on voulait montrer que les Leningradois, quoique mourant de maladies, de faim et des bombardements, étaient encore capables de faire de la musique et qu'ils étaient loin de se rendre (Harrington 2006 : 242). Enfin, dans le discours officiel, la ville assiégée est devenue un symbole de la civilisation défiant la barbarie (Kirschenbaum 2006 : 34), tandis que, pour neutraliser les rumeurs de cannibalisme, les médias vantaient le haut niveau de la

culture (*intelligentnost*) de la population vivant dans des conditions d'agonie (Kirschenbaum 2006 : 56).

Contrairement à la majorité des survivants, qui se souviennent d'avoir été obsédés surtout par la nourriture (Kirschenbaum 2006 : 59)<sup>7</sup>, cette obsession étant accompagnée d'une dégradation poussée des valeurs morales<sup>8</sup>, *L'Homme inconnu* soutient l'image officielle des *blokadniki* capables de maintenir une vie culturelle dynamique malgré les affres du siège. De même que la propagande soulignait le fait qu'en dépit du manque de bois à brûler, les Léningradois n'ont pas abattu les arbres des parcs ni, malgré la famine, mangé les animaux du jardin zoologique<sup>9</sup>, Mila et Volsky restent capables d'admiration pour l'architecture de Leningrad (Makine 2009 : 188). Chargé de deux cadavres qu'il transporte au cimetière sur des luges de fortune, ou mastiquant sa misérable ration de pain entre deux alertes, Volsky s'émerveille de la beauté de la ville assiégée :

Son regard reconnut le tracé des principales avenues, la flèche de la cathédrale Pierre-et-Paul et celle de l'Amirauté. Sur le promontoire de l'île Vassilievski, en face du palais d'Hiver, les batteries de la DCA pointaient dans le ciel leurs longs canons. Certains monuments étaient dissimulés sous un coffrage de planches qui les protégeaient des obus. La Neva s'étendait en une large plaine enneigée. La

---

<sup>7</sup> Voir aussi Ginzburg 1995 : 93.

<sup>8</sup> Les médecins notaient que les gens affamés urinaient sans aucune gêne en public et que les malades négligeaient leur hygiène personnelle (Kirschenbaum 2006 : 67). Dans son journal intime, Elena Kochina se souvient ainsi de son évacuation en 1942 : « Les gens deviennent fous dès qu'ils voient la nourriture. Ils mangent et défèquent sans cesse. [...] Tout le monde descend du train et s'accroupit le long des wagons, les uns à côté des autres : hommes, femmes, enfants. Les autochtones nous entourent pour nous contempler avec horreur. 'Voilà les Léningradois, notre culture, notre fierté', soupirent-ils. Mais cela ne nous fait rien. Nous n'éprouvons ni honte ni aucune autre émotion. Nous avons bien mangé et maintenant cela fait du bien de nous vider les entrailles, pour les remplir aussitôt de nouveau. [...] Le matin, la vie reprend. Une vie remplie d'arguments, de jurons, de gourmandise, de diarrhée » (Kochina 1990 : 108-9).

<sup>9</sup> Le respect des Léningradois pour les animaux sauvages est illustré par l'histoire de Krasavitsa (Beauté), le dernier hippopotame de l'URSS, qui a été gardée en vie et dont le gardien portait des seaux d'eau depuis la Neva pour donner à l'animal son bain quotidien (Reid 2011 : 226).

journée était limpide, bleue, plus belle que jamais grâce à absence de transports et de foules (Makine 2009 : 128).

### 3. *L'Homme inconnu* et le texte de Pétersbourg

Dans un autre épisode, les deux chanteurs admirent Leningrad se mirant dans une étendue d'eau gelée à la Place des Cinq-Angles. La description de la ville dont les immeubles, rues et réverbères « se précipit[ent] sous terre » (Makine 2009 : 140), qui semble « renversée » (Makine 2009 : 139) et dont les habitants « se détach[ent] de l'obscurité comme sur un négatif » (Makine 2009 : 134), suggère un renversement de valeurs, ce qui est confirmé par la figure d'une jeune fille assise au bord de l'eau, un sourire figé sur ses lèvres mortes. Le terme « abîme » (Makine 2009 : 139), les expressions telles que « une planète inconnue » (Makine 2009 : 141) ou « la ville morte » (Makine 2009 : 140), ainsi que la lumière mauve dans laquelle se baigne cette scène d'une beauté terrible, dotent cet épisode de connotations apocalyptiques. Ainsi la scène fait-elle implicitement référence au mythe eschatologique rattaché à la Palmyre du Nord et parsemant « le texte de Pétersbourg »<sup>10</sup>, où l'on retrouve les thèmes de la beauté macabre, du fantastique et du fantasmagorique ; de la destruction apocalyptique suivie d'une rédemption et d'une purification spirituelle de la ville et des citadins ; et d'oppositions binaires telles que « nature contre culture, chaos contre ordre, individuel contre public, démocratie contre autocratie, avenir contre crise » (Barskova 2010 : 334). Selon Lisa Kirschenbaum ou Polina Barskova, le texte de Pétersbourg a exercé une influence importante sur l'imagination des *blokadniki*, leurs souvenirs étant imprégnés des motifs de sacrifice, de prophétie, de sacrement et de signification universelle (Kirschenbaum 2006 : 25).

---

<sup>10</sup> Le terme désigne le canon littéraire initié par Pouchkine, mais qui remonte peut-être à une tradition orale. Parmi les écrits qui en font partie, on trouve *Le Cavalier de bronze* et *La Dame de pique* de Pouchkine, *Nouvelles de Pétersbourg* de Gogol, *Crime et châtiment* de Dostoïevski ou *Pétersbourg* d'Andreï Belyï (Matich 2010).

À la fois chargée d'une imagerie eschatologique et liée intertextuellement au conte *La Reine des neiges* d'Andersen (l'étendue d'eau glacée rappelle le miroir magique, alors que le couple Volsky-Mila s'apparente à la dyade Kai-Gerda), la scène fait penser également au stade du miroir, sans pour autant conforter pleinement la signification du moment formateur dans le développement psychique de l'individu qu'on y attribue habituellement (Lacan 1999 : 92-9). Bien qu'en se mirant dans l'eau, Leningrad acquière une nouvelle identité, le renversement qui s'opère au sens propre du terme ainsi que sur le plan symbolique interroge la résonance positive du stade du miroir, associé à l'individuation du sujet et à son entrée dans l'ordre symbolique. Car, si à la veille de la scène de la Place des Cinq-Angles « les mots et les gestes s'enchaînaient encore dans un semblant de logique » (Makine 2009 : 140), le lendemain, le rapport entre le signifié et le signifiant se défait, les mots « guerre », « siège » ou « famine » perdant leur pouvoir d'exprimer la réalité du blocus : « l'écho des paroles se brisait contre cette ville renversée, contre le sourire qu'on distinguait sur le visage figé de la jeune fille » (Makine 2009 : 139).

[Volsky et Mila] ne parlaient presque plus. Les mots adhéraient mal à ce qu'ils vivaient. Il aurait fallu appeler « maisons » ces blocs de pierre abritant des cadavres. Et « habitants » ces croquis humains flous, anguleux. La « nourriture » signifiait le cuir bouilli, la colle des papiers peints diluée dans l'eau (Makine 2009 : 140).

Dans ce contexte, le fait que le soir même Mila et Volsky brûlent des partitions musicales pour se chauffer signifie leur refus du signe et, par extension, de la culture.

En remettant en cause la dynamique du stade du miroir, la scène marque le retour de la culture à la nature. Autrement dit, l'œuvre de Pierre le Grand redevient un espace inhabitable, comme l'indique la comparaison des avenues sombres et vidées de circulation et de passants et aux fjords gelés d'où la mer se serait retirée (Makine 2009 : 134). Pareillement, les habitants sont réduits à une vie quasi-sauvage : ils boivent de l'eau trouble du fleuve, enterrent leurs morts dans des fosses communes et se chauffent en brûlant des meubles, des

livres et des partitions. Pourtant, en suivant le schéma apocalyptique où tout anéantissement entraîne une renaissance spirituelle, l'épisode de la Place des Cinq-Angles est immédiatement suivi de la redécouverte de la culture par les deux protagonistes.

#### 4. Un pour tous, tous pour un !

Dans le onzième roman de Makine, la culture devient très vite un moyen de lutte directe contre l'ennemi quand les chanteurs d'opéra se métamorphosent en défenseurs acharnés de leur ville et de leur pays. Leur engagement militaire est anticipé par le répertoire de la Comédie musicale : une opérette française qui partage le titre d'un roman de Dumas<sup>11</sup>. Or, bien que, à première vue, *Les Trois Mousquetaires* n'offre aux Léningradois qu'un divertissement léger, son cadre spatio-temporel fournissant un contraste bienvenu aux rues enneigées, plongées dans le noir, semées de cadavres et bombardées quotidiennement, l'action de l'opérette se déroule en partie pendant le siège de La Rochelle où combattent les protagonistes éponymes. Plus tard, quand les comédiens chanteront sous les balles, ils se désigneront justement comme « mousquetaires » et appelleront leur guide « capitaine », une allusion au grade de d'Artagnan (Makine 2009 : 156). Qui plus est, les deux thèmes principaux de la pièce – la légendaire solidarité des mousquetaires et de d'Artagnan, et le zèle avec lequel les quatre héros protègent le roi – se reflètent respectivement dans la fraternité des comédiens et leur patriotisme ardent. À titre d'exemple, évoquons l'acteur qui monte sur les planches bien qu'il vienne d'apprendre la mort de sa femme et sa fille, tuées pendant leur évacuation à travers le lac Ladoga<sup>12</sup>. De même, l'actrice atteinte par un éclat d'obus utilise les derniers moments de sa vie pour donner à la comédienne qui la remplacera des conseils concernant son rôle. Bref, à l'instar de l'habitude de Volsky de « voir

---

<sup>11</sup> Il s'agit peut-être d'une opérette de Louis Varney (1880), mais celle-ci est intitulée *Les Mousquetaires au couvent* et non *Les Trois Mousquetaires*.

<sup>12</sup> Quoique régulièrement bombardé par les Allemands, le lac gelé est devenu « route de la vie ».

[à Leningrad] les vies humaines comme une seule vie commune » (Makine 2009 : 169), l'intertexte des *Trois Mousquetaires* étaye la notion de « la grande communauté fraternelle du blocus » (Kirschenbaum 2006 : 54) propagée par la poète Olga Bergholtz à la radio et devenue l'un des thèmes sacrés des témoignages du siège<sup>13</sup>.

Quant au zèle patriotique des chanteurs, la description de la bataille à laquelle ils participent met l'accent sur leur héroïsme et leur sacrifice : « Ils étaient peu nombreux sur leur scène de neige tassée, mais les soldats avaient l'impression que la puissance de tout le pays se soulevait derrière eux » (Makine 2009 : 158). Quand les artistes sont visés par les obus, ils forcent leurs voix et chantent « avec une liesse sauvage, avec la joie d'être identifiés par l'ennemi, et donc de compter dans ce combat » (Makine 2009 : 160). Au lieu de reculer, ils restent sur leur scène jusqu'au bout, chantant avec acharnement et tombant morts l'un après l'autre : « Volsky vit un chanteur qui, la tête en sang, tentait de se redresser pour reprendre sa place » (Makine 2009 : 161).

Ainsi, l'engagement militaire des comédiens devient direct quand ils chantent pour des soldats dans des casernes et, enfin, en pleine bataille. Déterminés à contribuer à l'effort de guerre, les artistes demandent à être envoyés au front, une arme à la main, ce qui leur est refusé par les autorités qui jugent supérieure la valeur propagandiste de leur art. C'est pour cela qu'un jour, on expédie la troupe sur le champ de bataille, un fait documenté par les historiens (Segel 1995 : 109), et, bien que la participation soit volontaire, personne, comme Makine le souligne, ne manque à l'appel. Délaissant leur répertoire habituel, les chanteurs entonnent *L'Internationale*, et cela non parce qu'ils sont des communistes ardents, mais parce que les paroles de ce chant qui à l'époque faisait toujours office d'hymne national soviétique « disaient la vérité difficile à nier » (Makine 2009 : 157). Incitant les « damnés de la terre » et les « forçats de la faim » à

---

<sup>13</sup> L'un des survivants interviewés par James Clapperton a dit : « On s'entraidait pour se donner confiance dans la victoire à venir », alors qu'un autre parle de la disparition des préjugés sociaux pendant le siège (Clapperton 2007 : 50, 58).

rejoindre « la lutte finale », ce chant révolutionnaire écrit en pleine répression de la Commune de Paris rejette les « sauveurs suprêmes » et prône l'autonomie, la solidarité et l'initiative : « Travailleurs, sauvons-nous nous-mêmes/Travaillons au salut commun ». Cet intertexte permet à Makine d'entrer dans le sillage de Bergholtz, selon qui le siège signifiait le retour aux valeurs de la Révolution d'Octobre et, paradoxalement, constituait pour les Léningradois une expérience d'autonomie (Kirschenbaum 2006 : 170)<sup>14</sup>. Que cette sensation de liberté soit partagée par les protagonistes de Makine est soutenu par la remarque de Volsky que sous les balles, les artistes chantaient « avec une liberté jamais éprouvée » (Makine 2009 : 161). C'est alors pour prolonger cette ambiance libératrice, qu'après la guerre, Volsky et Mila choisissent de rester en union libre, déjà encouragée par les défenseurs des droits des femmes, telle Aleksandra Kollontai, pendant la Révolution d'Octobre<sup>15</sup>. Pour la même raison, Volsky et Mila s'installent à l'écart du centre-ville, dont les habitants se hâtent d'oublier les affres de la guerre, ainsi qu'à l'écart de la vie culturelle, qui redevient le privilège des riches et qui véhicule une version du siège très éloignée de l'expérience personnelle des deux chanteurs.

##### 5. L'Histoire contre les « histoires de »

Comme Volsky l'apprendra plus tard, le concert qui a coûté la vie à plusieurs de ses collègues a joué un rôle décisif dans la défense de Leningrad ; si les Soviétiques avaient perdu la bataille, les Allemands auraient pénétré dans la ville, comme en témoignent les invitations à

---

<sup>14</sup> Les deux premières années de la guerre ont apporté une libéralisation par rapport à la fin des années trente (Tumarkin 1994 : 64). L'expérience de la guerre a apporté un espoir de fin des fermes collectives, d'amnistie et de relâchement de la censure. Cet espoir était le plus palpable à Leningrad qui a survécu grâce à ses propres efforts et a regagné sa position de capitale culturelle (Kirschenbaum 2006 : 107-111, 115).

<sup>15</sup> Le côté libérateur du siège sur le plan moral s'est traduit, par exemple, par la nouvelle *Nastya* de Vera Ketlinskaia dont le protagoniste quitte sa femme et sa vie bourgeoise pour une collègue de travail avec qui il a partagé l'expérience du siège (Kirschenbaum 2006 : 108-10).

une réception célébrant la chute de Leningrad, qui portent la date du 18 décembre 1941 et que Volsky retrouve après les combats<sup>16</sup>.

Volsky est pourtant déçu par les comptes rendus de la bataille qu'il retrouve dans deux ouvrages historiques ; si l'un se limite à une description laconique de la participation des artistes sans nommer qui que ce soit, l'autre, rédigé déjà dans l'esprit du Dégel, parle d'« un simulacre de contre-offensive conçu par des responsables qui cherchaient à se dédouaner aux yeux de Staline » (Makine 2009 : 159). À l'instar d'autres protagonistes makiniens, pour qui la guerre se compose d'une myriade de moments préservés par la mémoire d'individus<sup>17</sup>, Volsky condamne l'approche totalisante de l'historiographie, soutenant ainsi implicitement les propos de Claude Lévi-Strauss :

[c]haque épisode d'une révolution ou d'une guerre se résout en une multitude de mouvements psychiques et individuels. [...] Chaque coin de l'espace recèle une multitude d'individus dont chacun totalise le devenir historique d'une manière incomparable aux autres ; pour un seul de ces individus, chaque moment du temps est inépuisablement riche en incidents physiques et psychiques qui jouent tous leur rôle dans sa totalisation (Lévi-Strauss 1962 : 340).

Ceci étant, l'anthropologue français admet que l'histoire qui voudrait saisir toute l'expérience individuelle est irréalisable, ce qui implique nécessairement que le passé soit toujours représenté d'une manière incomplète et subjective : « [p]artiale même si elle se défend de l'être, [l'Histoire] demeure inévitablement partielle, ce qui est encore un mode de la partialité » (Lévi-Strauss 1962 : 341). Justement, ce qui fâche Volsky même davantage que l'approche réductrice du premier ouvrage, c'est la subjectivité, voire la politisation de l'histoire. Cette dernière est illustrée par le deuxième récit, qui, en questionnant la légitimité de la bataille, déprécie le sacrifice des musiciens et des soldats. De toute manière, ni l'un ni l'autre

ne rendaient compte ni de ce soldat qui venait de tracer une ligne de sang sur la neige, ni du calme de la maison préservée sous son arbre, ni surtout de cette boucle de cheveux sombres qui échappait du châte de Mila et qu'en chantant

---

<sup>16</sup> Selon certains historiens, il s'agirait du 9 août 1942 (Robinson 1995 : 70).

<sup>17</sup> Cf. Le protagoniste éponyme de *La Terre et le ciel de Jacques Dorme* (2002).

Volsky atteignait par son souffle. Aucune histoire ne retiendrait non plus cette chaîne de soldats qui parvint à se hisser sur la crête (Makine 2009 : 160).

Tout en réfléchissant au caractère équivoque et pluriel de l'Histoire, Volsky se demande toutefois si c'est l'effort des artistes léningradois ou la défaite des Allemands à Moscou qui a scellé le sort de la ville. Ses pensées font ainsi écho à l'idée de Tolstoï que les actes individuels apparemment banals puissent gagner une signification historique et, par exemple, changer le cours d'une guerre (Ginzburg 1995 : 3). Or, Volsky s'interroge sur « [l]'impossibilité de trancher, à la guerre, entre le poids de l'action collective et l'héroïsme d'un seul, la mouvante imprécision de leur équation » (Makine 2009 : 164). Cette idée revient plus tard dans le roman quand le protagoniste, étant resté convaincu pendant plusieurs années qu'un hasard lui avait sauvé la vie pendant les purges d'après-guerre, apprend que Mila a assumé toute la responsabilité des crimes absurdes dont leur couple avait été accusé.

#### 6. La guerre forge les âmes et trempe les caractères

Guidé par l'idée que « le mal de ce monde pouvait être battu en brèche par la volonté d'un seul être » (Makine 2009 : 273), après avoir été relâché du goulag, Volsky se consacre au travail avec des enfants handicapés, à qui il enseigne les airs qu'il a chantés lors du siège et au front. Ainsi reprend-t-il l'œuvre de Mila qui, pendant le blocus, a adopté spontanément plusieurs orphelins et qui, devenue institutrice après la guerre, enseignait aux écoliers les chants de soldats. En outre, son travail permet à Volsky de continuer à vivre dans l'esprit de la guerre, qui, comme nous l'avons déjà signalé, a poussé les Soviétiques à s'organiser, à s'entraider et à agir, au lieu d'exécuter passivement les ordres incompréhensibles, arbitraires et très souvent insensés d'un pouvoir cruel et quasi-anonyme<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Plusieurs survivants de la Grande Guerre patriotique se souviennent que la guerre a été le seul moment de leur vie où ils ont été obligés de prendre des décisions et d'être responsables d'eux-mêmes (Tumarkin 1994 : 64-9).

La métamorphose d'un chanteur d'opéra et d'un bourgeois en herbe en un travailleur social logé dans un appartement communautaire n'est pas seulement un symptôme de la lutte contre la *poshlost* évoquée plus haut, mais confirme l'idée élaborée par la propagande soviétique que « la guerre forge les âmes et trempe les caractères » (Rakhmanov 1957 : 27, Kirschenbaum 2006 : 249). Si la sagesse prématurément acquise du protagoniste se manifeste à la surface par ses cheveux qui ont blanchi en une nuit, elle se laisse voir aussi dans le plaisir que Volsky prend à chanter en chœur avec d'autres soldats des chansons simples racontent la réalité tragique de la guerre. C'est grâce à ces chants, qui lui rappellent les voix individuelles de ses camarades, que Volsky est capable de garder en mémoire les soldats tombés.

Le goût du protagoniste pour cette musique peu sophistiquée s'accompagne de sa répugnance pour les grands airs d'opéra :

Il trouvait à présent faux tous ces Boris Godounov tonitruants qui, au comble d'une extase tragique, dardaient leur barbe pour mieux expulser les vibrations de leur puissance vocale. Risibles aussi ces légionnaires dodus de l'opéra italien, faisant tinter les écailles de leur armure de laiton. Ou encore ceux-là, en frac, la poitrine bombée par une virilité de coq triomphateur (Makine 2009 : 171).

Cependant, à son retour à Leningrad, Volsky essaie brièvement de reprendre sa vie d'antan ; il se rend au Café du Nord où, en 1940, il a fait la connaissance de Mila, pour y flirter avec deux étudiantes. Et c'est précisément pour plaire aux femmes que Volsky se fait teinter les cheveux avant de se rendre à l'opéra Kirov où il assiste à la représentation de *Rigoletto*. Cela dit, les efforts pour effacer les marques superficielles de son expérience traumatisante s'avèrent inutiles, son apparence ne s'accordant pas avec sa nouvelle *Weltanschauung*. Ce décalage est articulé par la comparaison des cheveux noirs de Volsky à une perruque, et par la sensation générale de raideur et d'artifice qui poursuit le protagoniste au théâtre. (Makine 2009 : 178). De plus, sa nouvelle conception de la vie et de la culture ne lui permet pas d'admirer le public du Kirov : tels des costumes de théâtre, les uniformes semblent trop bien coupés, les décorations trop brillantes et les bottes trop bien cirées pour les routes boueuses du

front. De même, le protagoniste, qui a dû assister à la dégradation et à la déssexualisation du corps humain pendant le blocus, trouve la blancheur de la peau des femmes peu naturelle<sup>19</sup>.

Il est à noter aussi que, dans son esprit, Volsky range le public du côté des vainqueurs, alors que lui se sent hors de leur camp. Sa constatation évoque l'opposition émergée dans le cadre des théories postmodernes entre l'Histoire – ou la macrohistoire – qui, selon Elisabeth Wesseling, est le discours des gagnants, et les microhistoires – ou « les histoires de » – qui auraient été racontées par les victimes si celles-ci n'avaient pas été systématiquement écartées de la construction de l'historiographie (Wesseling 1991 : 126). Ceux que Volsky désigne comme vainqueurs sont alors les maîtres du Sens, car ce sont eux qui façonnent la version officielle et forcément fautive du siège, pour mettre en valeur le rôle du Parti et l'héroïsme des Léningradois au détriment des terribles souffrances vécues par les *blokadniki*. Or, en assistant à un autre spectacle, le protagoniste entend les acteurs déguisés en soldats chanter « les exploits, l'héroïsme [et] la mère patrie » (Makine 2009 : 205), tandis que son passé à lui « rest[e] muet » : « dans un décor pesant sur fond de flammes en carton-pâte, des voix exalt[ent] la défense de Leningrad en belles arias volubiles » ; un homme grand et gras, serré dans un uniforme trop moulant pour son embonpoint, fredonne « La vi-i-ille de Lénine ne tom-be-ra ja-a-a-mais ! » (Makine 2009 : 205-6).

Il nous paraît que Makine met en scène l'épiphanie de son protagoniste au théâtre pour souligner le côté fictionnel de l'histoire du siège concoctée après la guerre. Dans les deux cas cités ci-dessus,

---

<sup>19</sup> Si « l'homme du siège » (*blokadnyi chelovek*) imaginé par Ginzburg est plutôt mâle, Kochina va plus loin et parle de corps androgynes : « Les femmes se promènent en pantalon, les hommes portent de gros foulards sur la tête. Tout le monde a l'air pareil. Les Léningradois ont perdu leur sexe et leur âge » (Kochina 1990 : 53). De même, Ksenya Matus se souvient que parmi le public venu à son concert, elle ne pouvait différencier les hommes des femmes, car tout le monde portait des foulards et des fourrures (Simmons et Perlina : 148-9). Enfin, les corps de femmes que Berghotz voit aux bains-douches au printemps 1942 « ont cessé d'être ceux de femmes » (Meriwether Wingfield et Bucur 2006 : 229).

le spectacle perd son pouvoir mimétique et se livre à Volsky dans toute son invraisemblance. Par exemple, en suivant *Rigoletto*, le protagoniste croit entendre la respiration du chanteur interprétant le roi et ne peut plus s'empêcher de voir dans les personnages des acteurs travestis, dont l'homme qui, en interprétant le rôle du roi, se déguise doublement car, malgré son âge mûr et sa corpulence, il se travestit en étudiant. Si le choix de *Rigoletto* comme intertexte renforce le motif du changement d'identité qui jalonne l'histoire de Volsky, le personnage de roi et la constatation du protagoniste qu'il « [voit] ce que beaucoup d'autre spectateurs [voient] sans l'avouer » (Makine 2009 : 179), renvoient aux *Habits neufs de l'empereur*, un autre conte d'Andersen. Cette allusion à une situation où chacun voit que l'empereur est nu, mais où personne n'ose imaginer que les autres voient la même chose et, par conséquent, n'ose le proclamer, soutient l'idée de la complicité mensongère de la société d'après-guerre qui accepte sans broncher la version du passé sanctionnée par l'État, en laissant tomber aux oubliettes ses propres souvenirs. C'est pour cela qu'au théâtre, Volsky a l'impression que les spectateurs jouent des rôles autant que les comédiens.

## 7. Conclusions

En racontant le siège de Leningrad à travers les microhistoires de Volsky et Mila, *L'Homme inconnu* semble entrer dans la lignée des romans historiques postmodernes qui, comme le fait le protagoniste lui-même, révoquent souvent le concept d'Histoire et contestent les pratiques historiographiques totalisantes (Hutcheon : 1988). Pourtant, comme nous l'avons démontré, le onzième roman de Makine, qui – significativement – s'adresse surtout au public occidental, est loin de propager l'image sincère du blocus révélée par les témoignages parus en Russie depuis 1991. En revanche, il finit par réhabiliter plusieurs mythes créés par le régime communiste, dont celui de l'héroïsme, de la solidarité et du haut niveau de la culture des Leningradois assiégés, tout en passant sous silence les comportements honteux de ces derniers. Ainsi, le roman s'apparente plutôt aux écrits personnels dont les auteurs ont vu leur imagination influencée par la propagande, qui

se sont volontairement tus sur les aspects déshonorants du blocus ou qui, nostalgiques de leur jeunesse et déçus par les changements sociaux entraînés par l'écroulement de l'URSS, idéalisent le temps du siège (Kirschenbaum 2006 : 231-63). De même, malgré la volonté apparente de Makine de se concentrer sur la misère de la population civile, ses protagonistes finissent par devenir combattants et la ville elle-même front, ce qui confirme l'image du blocus promue par la propagande. Par conséquent, dans le désir obstiné de Volsky de préserver la mémoire du siège, se reflète peut-être celui de Makine de ne pas laisser oublier à ses lecteurs occidentaux le rôle capital de l'Union Soviétique dans la Deuxième Guerre mondiale et les souffrances vécues par ses habitants durant cette période. Alors, si l'écrivain franco-russe défie un discours totalisant des vainqueurs, ce n'est pas celui des autorités soviétiques, mais celui de l'Occident sorti victorieux de la guerre froide, pour récrire à son gré l'histoire de la guerre. Dans ce sens, toute paradoxale que puisse paraître une telle remarque à propos de ce roman aux résonances réactionnaires, *L'Homme inconnu* partage après tout la volonté du roman historique postmoderne de s'opposer à une représentation dominante de l'histoire, même s'il se sert d'un discours totalisant pour en interroger un autre.

#### Bibliographie

- Barber J. (2005) : « Introduction », in : Barber J. et Dzeniskevich A. (dir.), *Life and Death in Besieged Leningrad : 1941-44*. Houndsmills : Palgrave MacMillan, pp. 1-12.
- Barskova P (2010) : « The Spectacle of the Besieged City : Repurposing Cultural Memory in Leningrad, 1941-1944 », *Slavic Review*, vol. 69, n° 2, pp. 327-55.
- Boym S. (1994) : *Commonplaces : Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Clapperton J. (2007) : « The Siege of Leningrad as Sacred Narrative : Conversations with Survivors », *Oral History*, vol. 35, pp. 49-60.
- Clément M. L. (2011) : *Andreï Makine. L'Ekphrasis dans son œuvre*. Amsterdam : Rodopi.
- Ginzburg L. (1995) : *Blockade Diary*, trans. Myers A. London : Harvill Press.

- Harrington A. (2006) : *The Poetry of Anna Akhmatova : Living in Different Mirrors*. London : Anthem Press.
- Hutcheon L. (1988) : *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Oxford : Routledge.
- Hutcheon L. (1989) : *The Politics of Postmodernism*. London : Routledge.
- Kirschenbaum L. (2006) : *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1995 : Myth, Memories and Monuments*. New York : Cambridge University Press.
- Kochina E. (1990) : *Blockade Diary*, trans. Ramer S. C., Ann Arbor. Michigan: Ardis.
- Kriukov A. N. (2002). *Muzyka v dni blokady*. Sankt Peterburg : Kompozytor.
- Krypton C. (1954) : « The Siege of Leningrad », *Russian Review*, vol. 13, n° 4, pp. 255-65.
- Lacan J. (1999) : « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, vol. 1, pp. 92-99.
- Lévi-Strauss C. (1962) : *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Makine A. (1996) [1992] : *La Fille d'un Héros de l'Union soviétique*. Paris : Gallimard.
- Makine A. (1996) [1993] : *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Paris : Gallimard.
- Makine A. (2001) : *La Musique d'une vie*. Paris : Seuil.
- Makine A. (2009) : *La Vie d'un homme inconnu*. Paris : Seuil.
- Matich O. (2010) : *Petersburg/Petersburg : Novel and City 1900-1921*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Rakhmanov L. (1957) : « Dusha goroda », *Moskva*, vol. 6.
- Reid A. (2011) : *Leningrad. Tragedy of a City under Siege, 1941-44*. London : Bloomsbury.
- Robinson H. (1995) : « Composing for Victory », in : Stites R. (dir.), *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 62-76.
- Sandomirskaja I. (2010) : « A Politeia in Besiegement : Lidiia Ginzburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm », *Slavic Review*, vol. 9, pp. 306-26.
- Segel H. B. (1995) : « Drama of Struggle. The Wartime Stage Repertoire », in : Stites R. M. (dir.), *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington : Indiana University Press, pp. 108-25.
- Simmons C., Perlina N. (2002) : *Writing the Siege of Leningrad. Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Tumarkin N. (1994) : *The Living and the Dead: The Rise and the Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books.

Wesseling E. (1991) : *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations in a Historical Novel*. Amsterdam : John Benjamin's Publishing Company.

Wingfield Meriwether N. et Bucur M. (2006) : *Gender and War in Twentieth-Century Eastern Europe*. Bloomington: Indiana University Press.