

« QUAND NOUS NOUS REGARDONS, NOUS REGARDONS DANS UN MIROIR ». LE DIALOGUE ENTRE BOURREAU ET VICTIME DANS « VIE ET DESTIN » DE VASSILI GROSSMAN.

Cécile Rousselet

Vassili Semionovitch Grossman est un écrivain soviétique né en 1905 à Berditchev en actuelle Ukraine et mort en 1964 à Moscou. Dès l'envahissement de l'Union Soviétique par l'Allemagne en 1941, il se porte volontaire comme journaliste à *L'Étoile rouge*, le journal de l'Armée rouge, et part sur le front où il est témoin des combats et des débâcles. C'est en 1943 qu'Ilya Ehrenbourg lui demande d'entrer au Comité antifasciste juif afin de collecter des documents en vue de construire ce qui deviendra le *Livre noir*, et de collaborer avec lui à sa rédaction. En Ukraine, notamment lorsqu'il revient à Berditchev sur les terres de son enfance, il découvre l'ampleur des massacres perpétrés contre les Juifs par les *Einsatzgruppen*, avec la complicité d'une partie de la population ukrainienne. Vassili Grossman est également l'un des premiers écrivains à décrire les camps d'extermination, dans son récit *L'Enfer de Treblinka*. La décennie entre 1955 et 1964, marquée par la déstalinisation progressive initiée par Khrouchtchev au XX^e Congrès, verra la publication de plusieurs œuvres : *Pour une juste cause*, réédité en 1954, *Tout passe*, achevé en 1963 ; et la rédaction de sa grande fresque *Vie et Destin*, achevée en 1960, mais confisquée par le KGB en 1962 lorsque l'auteur cherche à la faire publier. C'est en 1970 que Semyon Lipkin, avec l'aide de Simon Markish et Efim Etkind, parvient à faire sortir hors d'URSS les manuscrits retrou-

vés et à les faire publier en Suisse. L'œuvre ne paraîtra en Russie qu'en 1989, en pleine *glasnost*.

Convoquer Vassili Grossman au sein d'un recueil intitulé « Dialogues » est proprement paradoxal, à première vue. En effet, Vassili Grossman est un auteur formé par le réalisme socialiste. C'est dans ce canon d'écriture qu'il s'est construit en tant qu'écrivain. Or le réalisme socialiste prescrit une écriture monologique, organisée autour d'un « déploiement illimité de l'omniscience du narrateur¹ », dans laquelle le dialogue n'aurait pas sa place. Et pourtant, une analyse poussée de *Vie et Destin*², et notamment du chapitre 14 de la deuxième partie de l'œuvre, permettra non seulement de nuancer ce propos, pour voir en Grossman un véritable auteur dialogique, mais également de penser de manière plus complexe la notion même de « dialogues ». L'œuvre grossmanienne est authentiquement une prose qui justifie l'emploi de la notion de dialogue au pluriel. Il n'est pas une forme de dialogue, celle traditionnelle opposant plusieurs personnages, mais une multitude d'effets de texte permettant à ce dernier d'exister sur un mode dialogique.

1. Luba Jurgenson, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, 2009, p. 104.

2. Mon édition de référence sera la suivante : Vassili Semionovitch Grossman, *Vie et destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.

Un dialogue entre un bourreau et sa victime

Ce chapitre 14, s'appuyant sur des personnages fortement typés, chers au réalisme socialiste, présente le dialogue entre Mostovskoï, vieux bolchevik emprisonné, et l'officier nazi Liss³, au cours duquel l'*Obersturmbannführer* introduit la possibilité d'un comparatisme entre les violences nazies et soviétiques. L'impression première qui émane à la lecture du dialogue est véritablement la violence du refus, la résistance avec laquelle le bolchevik Mostovskoï nie toute empathie ou compréhension du discours de son interlocuteur. Le bolchevik refuse les assertions de son interlocuteur qui, inlassablement, cherche à le convaincre d'une interchangeabilité entre violence nazie et violence stalinienne. La position de Mostovskoï s'énonce dans son silence, qui devient une véritable manifestation de violence face à l'agitation vaine de son interlocuteur. Dans la résistance de Mostovskoï se dessine l'idée, omniprésente dans la prose grossmanienne, de la lutte entre le bien et le mal et « celle de la morale du peuple fondée sur la liberté pour tous qui s'oppose à la servitude de tous, réservée, dans ce premier volet, au seul nazisme, mais qui dans le second volet caractérisera aussi bien l'Union soviétique⁴ » bien que, chez l'auteur, l'identification entre nazisme et stalinisme ne soit jamais totale. En effet, Grossman a été nourri de la tradition démocratique russe et

3. Le modèle tolstoïen, sans lequel toute réflexion sur le réalisme socialiste est impensable, est ici particulièrement prégnant. L'affrontement des deux hommes rappelle, à de nombreux égards, l'opposition entre Mikhaïl Koutouzov et Napoléon Bonaparte dans *Guerre et paix*. Cette profondeur intertextuelle complexifie à la fois la remise en question du modèle réaliste socialiste par Grossman et la mise en perspective entre le héros russe et son opposant occidental, sur le modèle de la dualité antithétique, cher à Tolstoï et magnifié par l'esthétique réaliste socialiste.

4. Alexis Berelowitch, « Les totalitarismes de Vassili Grossman », *Le Débat*, vol. 165/3, mai 2011, p. 159-172, p. 160-161.

réserve au nazisme la concrétisation « d'un mal initial absolu⁵ ». Par le choc des positions typées, par la violente confrontation des points de vue, c'est la quête d'une explication à l'émergence du mal qui est posée, comme si de la violence de ce dialogue pouvaient naître des éléments de sens.

Ce dialogue est également une réflexion sur l'interchangeabilité du bourreau et de la victime, par les jeux narratifs qui contribuent à flouter la frontière entre les deux. En effet, bien que ces deux personnages se placent dans un dialogue entre geôlier et prisonnier, sur le plan de l'intrigue, l'ambition symbolique présente dans la prose grossmanienne implique d'emblée que l'analyse s'élève à un niveau supérieur et désigne les deux catégories que sont bourreau et victime. Chez Vassili Grossman, le déséquilibre entre victime et bourreau est souvent semblable à une machine implacable (et souvent déshumanisée) réduisant les victimes à des objets inanimés. Son texte relatif à l'extermination des Juifs de Berditchev du 15 septembre 1941, écrit en 1944 pour le *Livre noir*, est représentatif de sa figuration narrative de la relation entre victime et bourreau :

Bien que la majeure partie des gens exécutés ce jour-là fût constituée de vieillards impotents, d'enfants et de femmes avec leurs bébés dans les bras, les SS craignaient cependant qu'ils ne se révoltent. Et le crime fut organisé de telle sorte que, sur les lieux mêmes de l'exécution, il y avait plus de bourreaux armés de mitraillettes que de victimes désarmées. Cet épouvantable massacre de gens innocents et sans défense se prolongea tout le jour, tout le jour le sang coula. Les fosses en étaient si pleines que le terrain argileux n'absorbait pas et le sang débordait, formant d'énormes mares sur la terre, coulait à flots, s'engouff-

5. *Ibid.*, p. 167-168.

frant dans les cavités du sol. Les blessés tombés dans les fosses ne mouraient pas tous sous les balles des SS, mais parce qu'ils se noyaient, engloutis par le sang. Les bottes des bourreaux étaient détrempées, imprégnées de sang. Toute la journée, les cris fous des gens abattus restèrent suspendus dans l'air, les paysans des fermes environnantes quittaient leurs maisons pour ne pas entendre ces hurlements qu'aucun cœur humain ne pourrait supporter. Les gens qui défilèrent tout le jour en une colonne interminable devant le lieu d'exécution voyaient leurs mères, leurs sœurs, leurs enfants déjà au bord de la fosse vers laquelle le destin devait les conduire, eux, une ou deux heures plus tard⁶.

Plusieurs spécificités de l'écriture de Vassili Grossman, présentées de manière explicite dans cet extrait, sont perceptibles. Les victimes sont, sur le plan narratif, davantage présentes que les bourreaux, dont une seule manifestation de force suffit à renverser l'intrigue. Les victimes sont dès lors décrites avec plus de précision, la narration suit les expressions de leur visage, leurs gestes, leurs luttes et leurs désespoirs. Enfin, la force symbolique des victimes est à même d'annihiler la violence du bourreau, et il est un déséquilibre qui se crée, textuellement, entre le bourreau seul avec sa puissance, et les victimes qui bénéficient d'une aura, et de l'empathie du narrateur et des lecteurs. Ce déséquilibre tend à contrebalancer celui de la force physique, et donne aux textes grossmaniens une extraordinaire valeur littéraire, transfigurant par les jeux narratifs la violence du référent historique décrit. Dans le chapitre 14 de

la deuxième partie, on retrouve ces mêmes caractéristiques : même s'il est loquace et en position de force (puisque'il est le geôlier), Liss semble un être faible, petit, avec une voix douce.

C'est par cette réflexion sur les positions de chacun des protagonistes du dialogue que l'on peut véritablement réfléchir sur la notion même de dialogisme dans le texte grossmanien. En effet, puisque l'œuvre réaliste socialiste est une œuvre où le narrateur se range aux côtés du héros positif qui doit avoir toutes les qualités (donc être un personnage fort), il est évident que c'est avec le prisonnier qu'il se tient. Et déjà, en faisant de la victime son héros positif, Grossman construit son texte non plus comme un unique dialogue entre Mostovskoï et Liss, mais un espace littéraire de dialogues : la victime est hissée à un plan symbolique supérieur, elle est le héros, et ceci, en soi, est antithétique avec l'idéologie prônée par l'esthétique réaliste socialiste. Les choix auctoriaux entrent donc en ligne de compte, et font du narrateur un acteur même d'un espace dialogique, celui entre le texte tel qu'il devrait être en tant que prose réaliste socialiste, et le texte réel tel qu'il se présente aux yeux du lecteur. Si, dans de nombreux travaux sur la littérature soviétique dissidente, il est intéressant d'observer les écarts que les écrivains imposent dans leurs textes aux prescriptions formalisées en 1934 lors du premier Congrès des écrivains soviétiques à Moscou, c'est une autre posture qu'il faut analyser lorsque l'on réfléchit à l'esthétique grossmanienne. Celui-ci développe des stratégies littéraires qui l'amènent à se détacher, véritablement, du canon socialiste, mais qui sont essentiellement inscrites dans les exigences du réalisme socialiste.

S'inscrivant dans un cadre réaliste socialiste, la narration de Vassili Grossman ne semble toutefois pas exempte d'espaces d'ambivalence, permettant notamment au narrateur d'introduire du

6. Traduction de Carole Moroz, in *Le livre noir - Textes et témoignages*, textes réunis par Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman, Paris, Actes Sud, Solin, 1995, p. 91-92.

jeu dans les places stéréotypées de ses personnages, et cherchant dans ce jeu à poser des questions fondamentales sur les positions de chacun, et devenant un outil fondamental de dissidence dans un contexte de pensée unique.

La narration comme instrument de « dialogues »

Régine Robin propose une distinction entre « effet de thèse » et « effet de texte » dans l'esthétique réaliste socialiste⁷, qui trouve une véritable efficience dans l'analyse de *Vie et Destin*. « L'effet de texte », qu'elle appelle aussi « résistance du texte », est inévitable puisque le rêve d'un monologisme est proprement une utopie, la langue ne pouvant être à tout moment neutralisée⁸. À partir du moment où Vassili Grossman se pose la question de la violence qu'il décrit, il se forme un troisième espace dans le texte qui s'annexe, sans toutefois se placer dans une position équivalente, aux deux espaces qui s'opposent dans la confrontation des points de vue : celui de l'interprétation comme voix tierce. Cette voix tierce n'est pas totalement prise en charge par le narrateur, dont nous avons vu l'ambiguïté de la position, ni assumée par l'un des deux personnages aux discours parfois ambivalents. C'est un espace qui n'appartient à personne, mais que chacun des protagonistes du texte narratif investit, et qui constitue le discours d'un possible questionnement des fondements idéologiques des positions énoncées.

Cet espace émerge à plusieurs endroits dans le chapitre. Tout d'abord, il est le fait de Mostovskoï lui-même. Ses doutes, croissants dans le texte, perceptibles dans les pensées intérieures du personnage, apparaissent le plus souvent spontanément, et font du dialogue un véritable trilogue.

7. À cet égard, voir Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

8. Régine Robin, *op. cit.*, p. 306-307.

Les doutes, dans le texte, se font discours, mais c'est la narration elle-même qui sape ces retours du refoulé, en les renvoyant sous le joug de leur censure première.

Il aurait été aisé de réfuter les raisonnements de cet homme. Ses yeux s'approchèrent encore de Mostovskoï. Mais il y avait quelque chose de plus répugnant et de plus dangereux que les paroles de ce provocateur SS, c'étaient les doutes répugnants que Mostovskoï trouvait au fond de lui-même et non plus dans le discours de son ennemi.

Ainsi il arrive qu'un homme ait peur d'être malade, qu'il craigne une tumeur maligne, mais il ne va pas consulter un médecin, il s'efforce de ne pas remarquer ses douleurs, évite de parler maladie avec ses proches. Mais voilà qu'un jour on lui dit : « Dites-moi, il ne vous arrive pas d'avoir tel type de douleur, généralement après que vous avez... C'est cela... Oui...⁹ »

Le fait même que le protagoniste posé dans cette scène comme un héros positif, donc devant assumer et prendre en charge le discours idéologique du Parti dans le cadre du roman réaliste-socialiste, puisse, par son ambivalence, également mettre en doute le bien-fondé de cette idéologie, dans une violence extrême, est un véritable acte narratif de dissidence.

Et si ses doutes n'étaient pas un signe de faiblesse, d'impuissance, de fatigue, de manque de foi ? Et si les doutes qui s'emparaient parfois de lui, tantôt timides, tantôt destructeurs, étaient justement ce qu'il y avait de plus honnête et de plus pur en lui ? Et lui, il les refoulait, les repoussait, les haïssait. Et si c'étaient eux qui contenaient le grain de

9. Vassili Semenovitch Grossman, *op. cit.*, p. 371-372.

la vérité révolutionnaire? C'étaient eux qui contenaient la dynamite de la liberté!

Pour repousser Liss, ses doigts visqueux, il suffit de ne plus haïr le menchevik Tchernetsov, de ne plus mépriser le fol en Dieu Ikonnikov! Non, non, plus encore! Il faut renoncer à tout ce qui constituait sa vie à ce jour, condamner tout ce qu'il défendait et justifiait.

Mais non, non, bien plus! pas condamner, mais haïr de toute son âme, de toute sa foi de révolutionnaire, les camps, la Loubianka, le sanglant Ejov, Iagoda, Beria! Ce n'est pas assez, il faut haïr Staline et sa dictature!

Mais non, non, bien plus! Il faut condamner Lénine! Le chemin conduisait à l'abîme. La voilà, la victoire de Liss! Ce n'était pas une victoire remportée sur les champs de bataille, mais dans cette guerre sans coups de feu, pleine de venin, que menait contre lui le gestapiste.

La folie le guettait. Et soudain il poussa un soupir de soulagement. La pensée qui l'avait, l'espace d'un instant, aveuglé et terrifié, tombait en poussière, semblait ridicule et pitoyable. Son égarement n'avait duré que quelques secondes¹⁰.

Mais par son ironie, le narrateur indique son ambiguïté. Lorsqu'à la fin de son « égarement », Mostovskoï pense : « Comment avait-il pu, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, douter de la justesse de la grande cause¹¹ ? », la « grande cause » est une formulation véritablement ironique. Le censeur lui-même, dans une dynamique grotesque, est celui-là même qui attaque de la manière la plus acerbe le pouvoir qu'il juge ridicule.

10. *Ibid.* p. 375-376.

11. *Ibid.* p. 376.

Le narrateur se pose donc, à de nombreux égards, comme une instance ambiguë, mais qui finalement prend en charge une voix dissidente et investit le troisième espace du tiers interprétant. Il compare Liss à un simple bandit, ennemi de la construction de l'idéologie soviétique par excellence. La trivialité de cette scène contribue à renforcer le caractère « répugnant », « grotesque », des paroles de l'officier nazi. Néanmoins, l'intertextualité joue un rôle extrêmement important dans la prose grossmanienne, et la trivialité grotesque convoquée ici n'est pas sans rappeler celle que le narrateur de *Tout passe* impose à son avatar fictionnel de Lénine. C'est véritablement dans cette intertextualité que se déploie toute l'ambivalence du texte, et que se pose, en filigrane, la comparaison entre l'officier nazi et les dirigeants soviétiques.

Le dialogisme comme résistance du texte

Le texte donc offre au lecteur, en marge des dialogues proprement dits, des espaces discursifs à même d'indiquer l'ambiguïté des positions énoncées. Sont mises en place des stratégies narratives efficaces afin d'interroger, au-delà même de la confrontation des deux protagonistes, l'ambivalence de la scène décrite.

Le cabinet était vide. Tapis par terre, fleurs dans un vase, tableau au mur (lisière de forêt et toits de tuiles rouges); Mostovskoï se dit qu'il se trouvait dans le cabinet d'un directeur d'abattoir : tout autour les râles des bêtes mourantes, les entrailles fumantes, les hommes couverts de sang, mais dans le cabinet du directeur tout est calme et seuls les téléphones sur le bureau évoquent le lien qui existe entre l'abattoir et ce cabinet¹².

12. *Ibid.* p. 369.

À la lecture de ce passage, le lecteur est frappé de l'impression d'inquiétante étrangeté qui se dégage du cabinet. L'espace calme, silencieux, n'est que prémonitoire du flot d'horreur qu'il cache. Tout est déshumanisé dans le cabinet de Liss : le narrateur indique là la possibilité du mensonge, ou du moins d'un discours caché, occultant la mort par un voile d'humanité. Mais cette humanité elle-même n'est pas feinte, et c'est là toute la force du texte grossmanien, d'indiquer l'ambiguïté essentielle des acteurs de sa fresque. Par l'inquiétante étrangeté qui se dégage du discours, c'est toute une métaphore de la position narrative qui se dessine : chaque élément se désigne à la fois lui-même, mais également dénote la dualité de sa présence, *Janus* terrifiant pour lequel toute manifestation d'une sublimation rationnelle est l'indice des violentes pulsions destructrices qu'elle refoule. C'est donc un autre espace qui se profile entre les lignes, celui qu'il faut apercevoir dans les « entrailles fumantes » qui s'imposent comme retour du refoulé, mais aussi celui, dans une dynamique éthique propre à l'écriture grossmanienne, d'une parole dictant un impératif selon lequel il ne faut jamais oublier : fermer les yeux est déjà un acte coupable, et le narrateur ne cesse inlassablement de faire ressurgir cette idée par les images et métaphores convoquées. *Vie et Destin* n'est pas entièrement une œuvre monophonique, en cela, puisqu'en permanence elle permet à l'œuvre de dialoguer avec elle-même, donnant à voir ce qu'elle dissimule. Luba Jurgenson, dans ses travaux sur la propagande bolchevique puis soviétique, indique l'ambiguïté du « voir » et du « dissimulé », puisque ce qui est donné à voir, souvent avec violence, contribue souvent à désigner l'autre scène, qui est masquée, mais qui transparaît, l'image ne pouvant contrôler l'ensemble de ses manifestations visuelles. Le mécanisme est sans doute proche

dans le texte grossmanien : c'est par cette mise en scène d'une ambiguïté qu'il indique la possibilité d'une vérité hétérodoxe¹³ comme point nodal de sa réflexion sur la mise en place du discours de la « civilisation concentrationnaire », pour reprendre les mots de Nadejda Mandelstam.

C'est une véritable impossibilité à fixer un sens que l'on peut lire entre les lignes. Le texte, lorsqu'il fait se confronter différents discours, fait tenir l'écriture dans un entre-deux propre à démythifier un discours unique sur le bien-fondé du régime soviétique : « N'est-ce pas là, se dit Mostovskoï, que réside le génie de Staline ? Quand il exterminait les gens de cette sorte, il était le seul à voir la fraternité secrète qui unissait le fascisme aux pharisiens qui se faisaient les apôtres d'une liberté abstraite¹⁴. » La rhétorique propre au « parlé soviétique », dans ses formulations les plus hermétiques et creuses, est ici convoquée dans un contexte qui discrédite son omniscience, son omnipotence et son caractère orthodoxe. Sans être véritablement ironique, il s'agit là de montrer l'ambiguïté de chaque élément du discours et de mettre en doute, dès lors, les fondements mêmes de l'idéologie. Chez Grossman, ce sont les questionnements et les doutes qui sont les instruments les plus affûtés de son refus de l'orthodoxie soviétique. Ces questionnements, c'est par le jeu de rapprochements audacieux, d'indications subtiles, qu'il les énonce, comme subrepticement, au lecteur attentif qui les accepte : le russe de Liss « avait ce goût de cendres froides propre à la langue des brochures de vulgarisation scientifique¹⁵. » Si Liss adopte la rhétorique des brochures scientifiques soviétiques, déshumanisées, c'est là un indice narratif de la possibilité d'une comparaison entre fascisme nazi et politique concentrationnaire

13. À cet égard, voir Luba Jurgenson, *op. cit.*

14. Vasili Semenovitch Grossman, *op. cit.*, p. 376.

15. *Ibidem*, p. 370.

soviétique. Le narrateur va jusqu'à placer dans la bouche de Liss des slogans soviétiques : « Nos mains comme les vôtres aiment le vrai travail et nous ne craignons pas de les salir¹⁶. » Par ces stratégies narratives, c'est une véritable zone grise, si l'on reprend la formulation de Primo Levi, que Vassili Grossman dessine ici. L'impossibilité de tracer une séparation nette entre les positions de Liss et de Mostovskoï, le bourreau et sa victime, mais aussi entre le bourreau et la victime, le questionnement se doublant d'une réflexion éthique qui dépasse les enjeux même de l'intrigue, rend à la problématique de la culpabilité toute son ambiguïté. « Tous sont coupables, bourreaux et victimes. Grossman en vient à la même déduction que Nadejda Mandelstam. Il est impossible de survivre à une époque de terreur » écrit Simon Markish dans son *Cas Grossman*¹⁷. Cette zone grise apparaît de manière particulièrement violente lorsque Liss, prenant la parole, se fait de manière explicite le porte-parole du discours de l'auteur Vassili Grossman.

Et pourquoi donc ? demanda Liss. Vous regardez mon uniforme. Mais je ne le porte pas de naissance. Notre guide, notre parti nous donnent un travail et nous y allons, nous, les soldats du parti. J'ai toujours été un théoricien dans le parti, je m'intéresse aux problèmes d'histoire et de philosophie, mais je suis membre du parti. Et chez vous, pensez-vous que tous les agents du NKVD aiment ce qu'ils font ? Si le Comité central vous avait chargé de renforcer le travail de la Tchéka, auriez-vous pu refuser ? Non, vous auriez mis de côté votre Hegel et vous y seriez allé. Nous aussi nous avons mis de côté Hegel¹⁸.

16. *Ibidem*, p. 371.

17. Simon Peretsovich Markish, *Le cas Grossman*, Lusanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 127.

18. Vassili Semenovitch Grossman, *op. cit.*, p. 370.

Cette intervention de l'officier nazi entre en résonance avec les réflexions que l'auteur développe dans plusieurs autres de ses œuvres, à savoir celle des « Judas », notamment dans *Tout passe*. Se crée là une certaine connivence entre Grossman et son personnage *a priori* négatif, la voix auctoriale prenant en charge le discours de la comparaison entre nazisme et stalinisme. Les interventions dans lesquelles s'énonce le point de vue de l'auteur ouvrent des brèches qui investissent le texte de dimensions qui chargent la prose d'une violente acuité contextuelle : « Je me disais : dans vos camps, votre connaissance des langues étrangères vous aurait été aussi utile que dans les nôtres. Aujourd'hui, vous êtes effrayé par notre haine du judaïsme. Mais il se peut que demain vous la repreniez à votre propre compte¹⁹. » Par ces interventions prémonitoires, lourdes de sens, s'ouvre un champ interprétatif, nourri par la conscience que le lecteur a du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre, qui d'emblée complexifie l'espace interprétatif du trilogue. Considérer les victimes juives, c'est inévitablement penser Mostovskoï, comme représentant bolchevik, en bourreau. Dès lors, parce qu'elle est énoncée par le narrateur et l'auteur, la question de la porosité de la frontière entre victime et bourreau se charge d'un poids symbolique, notamment par les liens intertextuels qu'elle déploie. La réflexion de Dostoïevski sur l'interchangeabilité du bourreau et de la victime inscrite, notamment dans *Les Frères Karamazov*, est ici particulièrement prégnante. Emmanuel Lévinas, dans *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*²⁰, relève l'ambiguïté qui se dégage de cette phrase extraite de la biographie du « starets » Zosime, par Alexeï Fiodorovitch Karamazov : « Je te dirai encore, mère, que

19. *Ibid.* p. 375.

20. Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1974.

chacun de nous est coupable devant tous pour tous, et moi plus que les autres. » Si le coupable est coupable plus que les autres, alors les autres sont aussi coupables envers le coupable, simplement parce qu'ils sont les autres d'un « je », et que le rapport à l'altérité s'inscrit inévitablement dans une dualité entre victime et bourreau.

Par l'indécision des positions, l'ambivalence généralisée, le texte résiste à tout effet de thèse. Les positions de victime et de bourreau ne peuvent tenir face à cette ambiguïté, et le lieu de leur affrontement laisse place à l'espace d'un questionnement où chaque dit défamiliarise les autres, dans un enchevêtrement angoissé de discours dont les statuts demeurent indécis. Vassili Grossman ne quitte que peu, de manière consciente, l'esthétique réaliste socialiste dans laquelle il a été formé. Néanmoins, c'est véritablement une « revanche du texte », selon l'expression de Susan Rubin Suleiman, qui émerge, posant par là les motivations sourdes de la narration. Le dialogue se construit, sur le plan matériel de l'intrigue, sur les manuscrits d'Ikonnikov, posant la question du bien et du mal, de la bonté, problématique chère à Grossman. La violence du changement de chapitre, entre la fin du chapitre 14 et le début du chapitre 15 présentant les manuscrits, en est éloquente : il s'agit bien d'ancrer la question du dialogue entre bourreau et victime dans une réflexion plus large sur les fondements du bien et du mal, et leur ambivalence, l'imposition d'un bien suprême pour l'humanité étant selon l'auteur une genèse du mal. Le silence elliptique qui résulte de cette rupture établit le lieu de cette inscription du dialogue dans le champ éthique et ontologique ; le silence devenant la consécration ultime de la bonté individuelle et d'une quête de sens, à défaut d'une vérité.

*

Si l'œuvre grossmanienne n'est pas « polyphonique », au sens bakhtinien strict du terme,

elle se constitue, sur le plan esthétique également, comme une œuvre de dissidence par la possibilité même qu'elle offre de se formuler en tant qu'espace dialogique, et permet, par son analyse, de donner à la notion de « dialogues » toute son efficience dans le contexte soviétique. Dans un univers entièrement régi et ordonné autour de l'orthodoxie de l'idéologie, les dialogues tels qu'ils s'énoncent et se dessinent dans les œuvres littéraires sont à même d'introduire du jeu – et la théorisation par Bakhtine du dialogisme à la fin des années 1920 s'inscrit donc totalement dans son contexte d'écriture. Les brèches que les textes ouvrent sont autant espaces narratifs de questionnement et possibilité d'émergence de discours en marge à même de saper les fondements de l'orthodoxie soviétique, et permettent de donner aux « dialogues » tout leur pouvoir politique.

Bibliographie

- BERELOWITCH, Alexis, « Les totalitarismes de Vassili Grossman », *Le Débat*, vol. 165 / 3, mai 2011, p. 159-172.
- EHRENBURG, Ilya et GROSSMAN, Vassili, *Le livre noir - Textes et témoignages*, trad. Yves Gauthier, Luba Jurgenson, Michèle Kahn, Paul Lequesne, François Guillaume Lorrain, Carole Moroz, Paris, Actes Sud, Solin, 1995.
- GROSSMAN, Vassili Semenovitch, *Vie et destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995.
- JURGENSON, Luba, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, 2009.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1974.
- MARKISH, Simon Peretsovich, *Le cas Grossman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.