

« Écrire les camps » en Arménie soviétique : *Barbelés en fleurs* de Gourguen Mahari

Valentina CALZOLARI

Professeure ordinaire
Département d'études MESLO
Université de Genève (CH)
Valentina.Calzolari@unige.ch

Doi : 10.5077/journals/connexe.2022.e1040

Résumé

Gourguen Mahari (1903–1969) est l'un des écrivains les plus marquants de la littérature de l'Arménie soviétique. Dans sa jeunesse, il participa activement aux mouvements intellectuels de la capitale, brièvement présentés dans ce travail, avant de tomber en disgrâce, en 1936, et d'être déporté dans les camps du Goulag, d'où il ne put rentrer qu'après la mort de Staline. Cet article porte sur *Barbelés en fleurs*, une œuvre écrite en 1965 et issue des longues années passées par l'écrivain dans les camps. Censurée en Arménie soviétique, elle fut publiée pour la première fois en diaspora (Beyrouth et Paris), en 1971–1973, et seulement en 1988 en Arménie, dans le contexte de la *perestroïka*.

Cet article analyse les plans narratifs de *Barbelés en fleurs* et les procédés d'écriture employés par Mahari en les comparant avec les choix d'écriture adoptés par d'autres écrivains, non arméniens, pour « écrire les camps ». Une lecture croisée avec une deuxième œuvre majeure de Mahari, *Vergers en feu*, sur l'autodéfense de la ville de Van en 1915, s'est révélée fondamentale. Dans les deux ouvrages, l'auteur fait recours au dialogisme et à la réfraction pour faire entendre une pluralité de voix et de perspectives. L'article rappelle aussi quelques aspects des interdictions qui ont frappé la littérature arméno-soviétique, non seulement au nom de l'idéologie du Parti, mais aussi du discours officiel arménien sur l'histoire de la libération des Arméniens de l'Empire ottoman. La censure arménienne ne pardonna pas à Mahari d'avoir montré le mouvement révolutionnaire arménien, dans *Vergers en feu*, sous l'angle de la déshéroïsation et de la désacralisation.

Mots-clés : Mahari, Arménie soviétique, goulag, censure, littérature de témoignage

Abstract

Gurgen Mahari (1903–1969) is one of the most important writers in the literature of Soviet Armenia. In his youth, he was an active participant in the intellectual movements of the capital, briefly presented in this paper, before falling into disgrace in 1936 and being deported to the Gulag camps, from which he could only return after Stalin's death. This article focuses on *Barbed Wires in Blossom*, a work written in 1965 and resulting from the writer's long years in the camps. Censored in Soviet Armenia, it was first published in the diaspora (Beirut and Paris) in 1971–1973, and only in 1988 in Armenia, in the context of *perestroïka*.

This article analyses the narrative plans of *Barbed Wires in Blossom* and the writing processes employed by Mahari by comparing them with the writing choices adopted by other non-Armenian writers to “write the camps”. A cross-reading with Mahari's second major work, *Burning Orchards*, about the self-defence of the city of Van in 1915, proved to be fundamental. In both works, the author makes use of dialogism and refraction, to make a plurality of voices and perspectives heard. The article also recalls some aspects of the bans on Armenian-Soviet literature, not only in the name of party ideology, but also of the official Armenian discourse on the history of the liberation of the Armenians from the Ottoman Empire. The Armenian censors did not forgive Mahari for showing the Armenian revolutionary movement, in *Burning Orchards*, from the perspective of deheroisation and desacralisation..

Keywords: Mahari, Soviet Armenia, Gulag, Censorship, Testimony Literature

Introduction

Cet article porte sur Gourguen MAHARI (1903–1969), une figure emblématique pour traiter du rapport entre littérature et pouvoir, et notamment de la censure, dans l'histoire littéraire de l'Arménie soviétique. Une attention particulière est consacrée ici au récit autobiographique de sa déportation dans les camps – *Barbelés en fleurs* [Ծաղկաց փշալարեր] –, une œuvre qui, à ce jour, n'a jamais fait l'objet d'analyses approfondies.

On s'interrogera sur les stratégies narratives employées par Mahari en les comparant, brièvement, avec les choix d'écriture adoptés par d'autres écrivains, non arméniens, pour « écrire les camps », et en prenant en considération les conclusions de quelques études sur la littérature des camps non arménienne¹. Comment témoigner de l'expérience concentrationnaire ? Comment dire l'indicible ? Si la référence à Robert Antelme, Tadeusz Borowski, Varlam Chalamov et d'autres encore offre un terrain de comparaison essentiel pour lire *Barbelés en fleurs*, une lecture croisée avec une deuxième œuvre majeure de Mahari, *Vergers en feu* [Այրուող այգեստաններ], s'est révélée tout aussi fondamentale. En particulier, l'analyse des procédés d'écriture et des plans narratifs de *Barbelés en fleurs* a permis de montrer que l'auteur écrit son récit à travers le dialogisme et la réfraction qu'il avait auparavant utilisés dans *Vergers en feu*, sur lesquels nous sommes mieux renseignés (voir *infra*). De plus, il n'intervient à la première personne qu'après une centaine de pages, au sein d'au moins trois plans narratifs et chronologiques différents. À travers ces procédés d'écriture, Mahari renonce ainsi à livrer un témoignage qui serait placé sous l'autorité d'un seul point de vue et d'un regard objectivant, pour laisser entendre une polyphonie de voix qui, toutes, contribuent à exprimer l'univers des camps.

1. Gourguen Mahari et l'activité intellectuelle en Arménie soviétique dans les années 1920

Gourguen Mahari, né à Van en 1903, est le nom de plume de Gourguen Adjémian, qui figure parmi les écrivains les plus importants de l'Arménie soviétique. En 1915, année du génocide des Arméniens de l'Empire ottoman, Mahari fuit sa ville natale, mise à feu et à sang par les Turcs, et est accueilli à Etchmiadzine, puis dans un orphelinat de Dilidjan, et ensuite à Erevan. Pendant sa jeunesse, il participe activement aux mouvements littéraires de la capitale arménienne.

Les années 1920² représentent pour l'Arménie, désormais soviétique, une période de ferveur intellectuelle caractérisée par la création d'associations littéraires, dont l'activité fut favorisée, et contrôlée, par les Éditions d'État. On mentionnera l'Union des travailleurs de la littérature arménienne, l'Association des écrivains prolétariens d'Arménie – inspirée du mouvement artistique et littéraire russe *ProletKul't* (Aunoble 2002 ; Mally 1990) –, la Fédération des écrivains soviétiques, le cercle « Compagnon de route » [Ուղեկից] (Beledian 2006, 144–146), l'association « Octobre » [Հոկտեմբեր], ensuite renommée « Novembre »

[Նոյեմբեր) – co-fondée à Leninakan par Mahari, Mkrtitch Armen et Yéghiché Tcharents³ (Mahari 2009a, 31) – et le « Groupe des Trois », qui embrassa la littérature futuriste (Beledian 2009) et la culture prolétaire. Ces Trois – Tcharents, Gévorg Abov et Azat Vechtouni – prirent leurs distances vis-à-vis des écrivains de la fin du XIX^e siècle avec des propos qui se voulaient retentissants et provocateurs. Dans leur *Déclaration des Trois* [Դեկլարացիա Երեքի], ils rejetèrent la littérature antérieure qu'ils qualifiaient de « phtisique » [թոքախտաւոր] et « moribonde » [մահաւերձ], affectée par les « microbes » [մանրէները] du « nationalisme, [du] romantisme, [du] pessimisme et [du] symbolisme » [նացիոնալիզմ, ռոմանտիզմ, պեսիմիզմ եւ սիմվոլիզմ]. Ils bannirent des mots tels que « Patrie » [Հայրենիք], « Amour immaculé » [Սէր ամբիժ], « Désert et solitude » [Անապատ ու մենութիւն], « Crépuscules délicats » [Մթնշաղէտ նրբակերտ], « Oubli et rêves » [Մոռացում ու երազներ], pour faire retentir « le cor de combat de la lutte des classes » [պայքարող դասակարգի մարտական շեփողը]. Se présentant comme les « guérisseurs » [ախտահանողներ] de la « phtisie littéraire » [գրական թոքախտ] de l'époque, ils prétendaient apporter « air pur et santé de fer » [մաքուր օդ եւ երկաթէ առողջութիւն] et exprimer « le tempérament des masses » [բազմութիւնների տենայր], dont ils se considéraient les porteurs. En faisant sortir la poésie « des chambres » [սենեակներից] pour descendre « dans la rue » [դէպի փողոցներն], ils se sentaient à l'unisson avec l'air du temps, fait de « rythme » [ռիթմը], de « mouvement, de lutte des classes, fer et rouge » [շարժում, դասակարգային պայքար, երկաթ ու կարմիր]. Le manifeste se conclut par une exaltation de « la parole artistique vivante au sein des masses créatrices » [զեղարուեստական կենդանի խօսքը ստեղծագործող բազմութիւններում] et de « la révolution prolétarienne » [պրոլետարական յեղափոխութիւն] (Beledian 2009, 313-314 ; Mouradian 2015, 93-94).

Cette pluralité de cercles littéraires, correspondant à une variété d'expérimentations artistiques, n'eut pas une longue vie. En 1933, toutes les associations littéraires arméniennes furent supprimées. En 1934, l'Union des écrivains soviétiques d'Arménie constituait la seule organisation littéraire du pays. La même année, lors du premier congrès des écrivains soviétiques, le « réalisme socialiste » devint la seule méthode de création admise par le régime. Les années suivantes, on le sait, sont restées dans l'histoire sous le label d'années de la « Grande Terreur » (Werth et Blum 2010), même si elles n'ont pas été aussi meurtrières que les décennies suivantes (Applebaum 2005, 191). Pendant quelques temps, les écrivains arméniens furent protégés par le premier secrétaire du Parti communiste républicain, Aghassi Khandjian. Lorsque Khandjian tomba en disgrâce, beaucoup d'écrivains arméniens tombèrent aussi avec lui, victimes des purges staliniennes. En 1935, en effet, Khandjian entra en conflit avec Lavrenti Beria, le futur chef du NKVD (à partir de 1938) ; dénoncé comme « ennemi du peuple », coupable de « collusion avec les dachnaks »⁴, selon la version officielle des événements il « se suicida » dans le bureau de Beria, en 1936.

Les années de la Terreur firent de nombreuses victimes parmi les Arméniens, y compris des écrivains (Applebaum 2005, 195). Tcharents mourut dans un cachot (il aurait dû être fusillé lui aussi), à Erevan, et Mahari dut prendre la route de la déportation. Arrêté dans la nuit du 9 août 1936, accusé de participation à une « organisation clandestine nationaliste trotskiste terroriste » (Mahari 2009b, 336), il fut condamné à dix ans de camp. Dans un premier temps, il fut détenu, et torturé, dans la prison d'Erevan, avant la proclamation du jugement, le 20 juillet 1938. Mahari fut alors envoyé dans le camp de Vologda, où il resta jusqu'en mai 1939, et, ensuite, dans la division de Novoïvanovsk, en Sibérie (Mahari 2009b, 8-9). Il revint à Erevan le 20 août 1947. Le 10 novembre de la même année il fut à nouveau arrêté ; condamné pour les mêmes chefs d'accusation, après avoir passé par différents lieux de détention, en avril 1949 il fut déporté en Sibérie, à Krasnoïarsk, d'où il revint en juillet 1954 (Gasparian 1994, 57-68 ; Mahari 2009a, 40 ; Nichanian 2006, 142, note 39)⁵. En 1952, il rencontra dans le camp Antonina Povilaityte, une étudiante lituanienne déportée, qui devint sa troisième épouse et avec qui il s'établit à Erevan (Mahari 2009a, 42-43). Il mourut à Palanga, en Lituanie, en 1969, après de longues années d'activité littéraire (Mahari 2009b), qui furent aussi des années de déboires avec la censure. Car Mahari fut la victime d'une double censure : celle du régime communiste en général, celle plus spécifique de la république arménienne. La censure arménienne ne lui pardonna pas la publication du roman *Vergers en feu*, sur lequel il convient de s'arrêter ; cette œuvre présente, en effet, des procédés d'écriture que l'on retrouve dans *Barbelés en fleurs*. Si la publication de *Vergers en feu* (1965) est antérieure d'une année seulement à celle de la rédaction de *Barbelés en fleurs*, sa composition a été cependant entamée dans les années 1930. Les stratégies d'écriture de Mahari étaient donc bien consolidées à l'époque où il compose son œuvre majeure sur les camps.

Pour mieux comprendre ces caractéristiques, il convient d'introduire brièvement *Vergers en feu*, ainsi que le contexte dans lequel il a été élaboré, puis censuré. Les motivations qui ont poussé le censeur à sévir avec son obèle sont différentes de celles à l'origine de l'interdiction de publier *Barbelés en fleurs*. Peu connues, elles méritent d'être rappelées. Ces motivations révèlent, en effet, quelques-unes des particularités de l'histoire littéraire arméno-soviétique et des interdits non seulement au nom de l'idéologie du parti, mais aussi du discours officiel arménien sur l'« histoire de la libération » des Arméniens de l'Empire ottoman.

2. Dialogisme et réfraction dans *Vergers en feu*

Vergers en feu parut à Erevan en 1966, sur la base d'un premier noyau écrit en 1933 (Nichanian 2006, 147-148). Le cadre du roman se situe à Van dans les années 1908-1915, de la prise du pouvoir par les Jeunes-Turcs, en 1908, au déclenchement du génocide des Arméniens de l'Empire ottoman en 1915. Du 20 avril au 16 mai 1915, la ville, dirigée par un gouvernement provisoire dachnak, résista aux attaques menées par Djevdet Pacha, beau-frère du ministre de la Guerre, et Enver Pacha (Ter Minassian 2015, 136). Le 16 mai, les Turcs levèrent le siège

et, le 17 mai, les Arméniens plantèrent leur drapeau dans la citadelle ; le 18 mai, les troupes russes, en réponse aux appels arméniens, entrèrent dans la ville. Aram Manoukian, dirigeant dachnak, fut nommé gouverneur le 21 mai. Une contre-offensive ottomane provoqua un renversement de la situation, aggravée par le retrait de l'armée russe. Van fut incendiée et progressivement évacuée de juillet 1915 à avril 1918 (Ter Minassian, 2015). Elle fut à nouveau reprise par les Russes en octobre 1915, cela jusqu'au printemps 1918. Quelques leaders du parti dachnak tombèrent en juin-juillet 1915, alors que Manoukian réussit à s'enfuir.

La chute de Van fit d'elle, aux yeux de Mahari, une ville perdue à jamais, comme l'ancienne Pompéi. Capitale d'un des royaumes médiévaux, la cité était l'un des grands centres de la vie arménienne. C'est ce passé englouti que le roman veut reconstruire. L'horizon de la Catastrophe constitue l'arrière-plan de *Vergers en feu*. Dans son autobiographie, son épouse, Antonina, rappelle qu'avec cette œuvre l'écrivain voulait « faire quelque chose » pour sa ville natale et son peuple bien-aimé, ainsi que rendre hommage à la mémoire des victimes du génocide (Mahari, A. 2003, 201 ; cf. Nichanian 2006, 122).

Comme l'a souligné Anahide Ter Minassian, l'interprétation des événements de Van est au cœur de l'historiographie du génocide des Arméniens (Ter Minassian 2015, 124). Selon la thèse négationniste turque, le soulèvement des Arméniens de cette ville, considérés comme complices des Russes alors en guerre contre l'Empire ottoman, aurait été à l'origine de la décision de déplacer les populations arméniennes au printemps 1915 ; le soulèvement est ainsi considéré comme une manifestation de la prétendue trahison des Arméniens (Ter Minassian 2015, 123). Au contraire, les témoins occidentaux et les historiens expliquent ces événements comme la conséquence des provocations organisées par les autorités turques à partir de février 1915 et les désignent non comme une « révolte » mais comme une action d'autodéfense (Ter Minassian 2015, 125). Dans l'historiographie arménienne de l'époque, notamment d'obédience dachnak, les événements de Van sont présentés en termes de lutte héroïque (*ibid.*) ; la même interprétation, hagiographique et héroïsante, fut adoptée par l'historiographie poststalinienne (*ibid.*). Toute autre est la perspective de Mahari, qui présente le mouvement révolutionnaire arménien et ses principaux leaders davantage sous l'angle de la déshéroïsation et la désacralisation satirique (Nichanian 2006, 176).

Paradoxalement, Mahari, qui avait été condamné à la détention dans les camps en tant que « nationaliste », fut, vers la fin de sa vie, accusé par ses compatriotes de ne pas avoir souligné l'histoire de la résistance de Van comme il se devait, autrement dit en suivant le discours officiel sur la lutte de libération nationale. À partir de 1967, il fut victime d'une campagne de diffamation et son roman fut frappé par le couperet du censeur. Le Secrétaire de l'Organisation du Parti au sein de l'Union des écrivains, Vagharchak Norents, lui aussi rescapé du génocide, exigea que Mahari renie officiellement son ouvrage. Un compte rendu de l'Union des Écrivains l'accusait d'avoir défendu la « thèse turque » de l'histoire, comme on le constate aux propos du censeur, Garnik Ananian :

[...] Dans *Vergers en feu* [Mahari] refuse de reconnaître le caractère progressiste de la lutte de libération du peuple arménien et, d'un bout à l'autre du roman, *il reprend l'opinion de l'historiographie turque*, selon laquelle l'Extermination aurait été la conséquence des actions aventureuses des partis nationaux [...]. Qui a donné à Mahari le droit – sous couvert de critiquer le parti – de piétiner la mémoire des martyrs de la lutte de libération nationale, auxquels d'autres peuples auraient dressé des monuments pour l'éducation des générations futures ? [...]. (Ananian 1994, 338 ; trad. Nichanian 2006, 134 ; cf. Ananian 1996) (je souligne).

L'insulte de « maudit Turc » lui fut adressée à plusieurs reprises :

[...] While spending the summers in Palanga, Gurgén received threatening letters from Yerevan, with such admonitions, as “Don't come back, damned Turk! We will kill you, if you do [...]” (Mahari, A. 2003, 202 ; cf. Nichanian 2006, 122).

La campagne contre l'écrivain et son livre fut virulente. Comme le rappelle son épouse, le roman fut mis en pièces et brûlé⁶ :

[...] His great literary work was trampled in the mud. Such a savage campaign was launched against the sick, tortured writer that it is simply impossible to describe. *The book was torn to pieces and burned* [...] (*ibid.*) (je souligne)

Sous la pression des censeurs, depuis la fin de 1967, Mahari retravailla son livre. Une deuxième édition remaniée et achevée en mai 1968 fut publiée en 1979 (Mahari 1979)⁷.

L'interprétation idéologiquement orientée en termes nationalistes du roman persista jusqu'aux années 1990. En 1993, à l'occasion du 80^e anniversaire de la naissance de Mahari, les anciens censeurs et d'autres critiques littéraires associèrent la réécriture effectuée – on préférera la qualifier d'imposée – à une prétendue qualité esthétique qui manquait à la première version. L'appellatif de « Turc » figure dans le compte rendu publié par Stépan Toptchian dans le journal *Asbarez* [Arène], le 2 décembre 1995 :

[...] Le chemin vers la liberté, avec ses martyrs, était transformé en un chemin sanglant où le sang avait été versé en vain. Les martyrs étaient tournés en ridicule. *Seul un Turc pouvait juger notre histoire ainsi*. Or celui qui la jugeait ainsi était un grand écrivain arménien [...] (trad. Nichanian 2006, 129 ; cf. Adjémian 2018b) (je souligne).

Vergers en feu ne défend bien sûr aucune thèse turque, ni aucune thèse en général, ni ne prétend offrir une vérité. Affirmer le contraire revient à ne pas (vouloir) comprendre les stratégies narratives et la philosophie de l'écriture de Mahari. Comme l'a souligné Marc Nichanian, en se fondant sur un concept élaboré par Mikhaïl Bakhtine à propos de la poétique de Dostoïevski et étudié par Julia Kristeva (Nichanian 2006, 156-160 ; Bakhtine 1970 ; Kristeva 1970 ; cf. Kristeva 1967)⁸, *Vergers en feu* peut être considéré comme un « roman dialogique », ou un « roman perspectiviste ». Il met en perspective les différents points de vue des personnages, y compris les personnages historiques, leurs hésitations et leurs combats intérieurs, sans jamais prendre position. Le roman est articulé autour du marchand arménien Ohanès Agha Mouratkhanian, du lâche Mihran Manasserian et finalement des révolutionnaires. Autour de ces trois pôles, gravite une foule de personnages, dont des Turcs

tels que le *mudir* (gouverneur de district) Kamal, un « Juste ». Le dialogisme du roman consiste dans l'orchestration de la polyphonie entre les différentes voix des personnages comme dans l'interaction entre la voix des personnages et celle du narrateur. Le concept de dialogisme renvoie également à la confrontation de deux discours d'un même personnage (dialogue intérieur). Ce procédé d'écriture permet d'exprimer une contradiction entre deux perspectives divergentes sans prendre parti, au lieu de proposer, par le discours monologique de l'auteur, des « vérités » absolues que le roman se garde bien de chercher. Le dialogisme est ainsi non seulement une stratégie d'écriture, mais également une conception philosophique de compréhension de la réalité. Le roman ne vise pas à la reconstruction linéaire et à la description prétendument objective et factuelle de la chaîne des événements par la voix d'un narrateur omniscient, ni ne peut être considéré comme un « roman historique » (Nichanian 2006, 156, 200–201). Le récit du siège de Van constitue l'arrière-plan de la narration, où les réactions des personnages, leurs faiblesses ou leurs prouesses sont mises en avant. Les événements sont présentés à travers leur « réfraction » dans la conscience, la pensée et même le rêve des protagonistes.

Le procédé narratif de la « réfraction », le dialogisme, le jeu de perspectives et la pluralité des voix se retrouvent dans *Barbelés en fleurs*, qui constitue l'objet d'investigation principal du présent article.

3. *Barbelés en fleurs*

Mahari a confié le souvenir de son expérience des camps dans plusieurs écrits, dont des lettres, récemment publiés (Mahari 2009b ; cf. Gasparian 2013, 215–229). Son œuvre majeure reste néanmoins *Barbelés en fleurs*, écrite à Palanga du 20 mai au 5 août 1965. Censurée en Arménie soviétique, elle fut publiée en diaspora, tout d'abord à Beyrouth, en 1971–1972, dans le journal arménien *Nairi*⁹, puis à Paris, en 1972–1973, dans le quotidien *Haratch* [En avant] ; dans les deux cas, le texte fut publié en feuilleton, avant de paraître en volume, de nouveau à Beyrouth, en 1986 (Mahari 1986). La première parution en Arménie date de 1988 (Mahari 1988), dans le contexte de la *perestroïka* où se multiplient les ouvrages sur le Goulag. Les années de la décomposition du système totalitaire en URSS permirent à la littérature des camps de sortir de la clandestinité. L'année 1988 vit la fondation de l'association *Memorial* [Мемориал], initiant un travail de mémoire et de documentation sur les victimes du Goulag (Parrau 1995, 57 ; cf. Applebaum 2005, 879–896). Deux ans après sa parution en Arménie, une traduction française par Pierre Ter-Sarkissian de *Barbelés en fleurs* vit le jour à Paris (Mahari 1990). Malgré cette traduction, l'œuvre demeure inconnue du grand public et largement négligée dans les travaux académiques. Pourtant, elle offre des éléments de réflexion et de comparaison intéressants avec la littérature du Goulag et la littérature des camps nazis. Je commencerai par poser une série de questions sur les stratégies d'écriture adoptées par Mahari pour « écrire les camps »¹⁰, avant de mentionner le rôle de l'art tel qu'il est présupposé par cette œuvre.

3.1 La pluralité des voix et des cercles narratifs

Contrairement à *Vergers en feu*, *Barbelés en fleurs* est un récit autobiographique. Il convient ainsi de s'interroger sur la place réservée au discours à la première personne. On peut se demander si, dans son entreprise d'écriture, Mahari affiche une volonté de témoigner où le « je » énonciateur se trouverait au centre du récit. La question est légitime, car, comme on le sait, certains écrivains, comme Tadeusz Borowski, refusèrent de relater leur expérience dans les camps concentrationnaires sous l'autorité du « je » autobiographique (Parrau 1995, 148-160, esp. 159). Quelques écrivains d'expression française, comme Robert Antelme, ont adopté une écriture qui oscille entre une narration exprimée par le « je » ou le « nous » du témoin, et une narration effectuée à travers le pronom impersonnel « on » qui fait allusion à la destruction et à la réification du sujet à l'intérieur de l'univers concentrationnaire. Pour le dire avec les mots de Parrau, le « je » exprime la « conscience solitaire qui résiste » à la volonté d'annihilation, alors que le « on » exprime « l'impersonnalité opaque à quoi la violence de l'oppression réduit les détenus » (Parrau 1995, 299-302). Peut-on identifier, dans *Barbelés en fleurs*, une seule voix dominante à la première personne qui restitue et donne à voir les camps en s'interrogeant sur le « comment » de l'univers concentrationnaire – les « livres-images » selon la typologie de Jurgenson (2003, 13-20) –, voire qui juge et condamne les événements, ou encore qui essaie de les comprendre en s'interrogeant sur le « pourquoi » des camps – les « livres-reconstitution » selon la même typologie (*ibid.*)¹¹ ? Le récit n'est-il pas porté, plutôt, par une pluralité des voix comme dans *Vergers en feu* ? Si tel est le cas, comment ces voix sont-elles orchestrées par Mahari ?

Cette piste d'analyse focalisée sur le choix du sujet de la narration gagne à être conjuguée à une analyse du/des temps de la narration. La chronologie du roman suit-elle le récit des éléments autobiographiques du narrateur-témoin ? Ce récit, le cas échéant, s'inscrit-il dans une chronologie linéaire ? Comme Parrau l'a remarqué, la plupart des témoignages sur les camps sont organisés autour d'un schéma constitué par trois moments fondamentaux : le franchissement (l'arrivée en camp ou l'arrestation), le séjour, puis la libération (Parrau 1995, 295). Ce schéma peut prendre des formes différentes. Les trois moments ne sont pas toujours présentés dans l'ordre (Jurgenson 2003, 262). C'est le cas, par exemple, des *Récits de la Kolyma*, dont la chronologie est « brouillée par la multiplication des instances narratives » (Jurgenson 2003, 263), présentées dans le désordre, et à travers l'enchâssement de certains épisodes dans la composition de plusieurs récits (*ibid.*)¹². Un autre exemple est offert par *Le monde de pierre* de Borowski, dont le parcours depuis l'arrestation à la libération est offert au moyen de plusieurs récits présentés dans le désordre comme des séquences isolées (*ibid.*).

Deux de ces trois moments peuvent être identifiés dans *Barbelés en fleurs* à propos de la biographie de Mahari. Les circonstances de son arrestation, de sa déportation et de sa vie dans les camps sont décrites, mais le récit ne suit pas une chronologie linéaire ; l'œuvre n'est pas non plus axée sur l'expérience personnelle de l'écrivain. La succession des événements doit être reconstruite par le lecteur sur la base d'un ensemble d'informations présentées à l'aide de

digressions temporelles et même à travers l'insertion de la dimension onirique. Aussi, il faut attendre quelques pages, à partir du début de l'œuvre, pour découvrir la voix du narrateur qui s'exprime à la première personne. Lisons l'*incipit* :

Ce jour-là.

Ce jour-là, le chef de la zone de travail, Ivan Bitchko, balançant d'avant en arrière son inséparable courte cravache, entra à la poterie en compagnie d'une femme. Il ne fallait pas avoir une grande expérience pour deviner que la femme était une détenue et qu'elle faisait partie du dernier convoi arrivé de Tchita [...] (Mahari 2009b, 245)¹³.

Par l'expression temporelle, répétée, « ce jour-là » [այդ օրը], l'œuvre commence *in medias res* et décrit une situation à l'intérieur de l'atelier de poterie où Mahari et ses compagnons de détention travaillent. Avant de se présenter, l'auteur mentionne d'autres personnages qui habitent l'atelier : Bitchko (déporté pour un crime de droit commun et chef de l'atelier) ; Koutsenko (chef de la division concentrationnaire de Novoïvanosk) ; l'Oncle Achot, arménien ; Mamo, un cocher azéri sur qui le texte s'attarde. Mamo est, en effet, l'un des protagonistes de l'œuvre. Il aura une histoire d'amour avec la femme mentionnée par l'*incipit*, Ludmila Scharth – allemande, ancienne diplômée de l'École des Beaux-Arts de Berlin –, dont l'entrée sur scène particularise le moment choisi par l'auteur comme moment-clé pour commencer la narration. « Ce jour-là », pour reprendre les premiers mots du texte, était un jour parmi d'autres, mais il fut aussi un jour particulier où la routine de l'atelier fut interrompue par l'arrivée de cette détenue qui devait assumer un rôle important au sein de la communauté des bagnards. La répétition de l'expression temporelle, initialement isolée avant d'être immédiatement reprise au début du premier paragraphe narratif, contribue à singulariser le moment chronologique où l'arrivée de Ludmila provoque ce tournant dans la vie de l'atelier. La femme allemande introduisit, en effet, dans l'atelier non seulement l'amour (pour et de Mamo, en même temps que celui de la communauté des bagnards qui se prend d'affection pour elle)¹⁴ ; elle y apporta aussi l'art. Nous y reviendrons.

C'est seulement après la mention de ces personnages (beaucoup d'autres interviennent dans la suite de l'œuvre) que l'on trouve une première apparition discrète du « je » : alors que tous les yeux sont rivés sur Ludmila, « moi, je regardai l'oncle Achot... », dit le narrateur (Mahari 2009b, 246). Le « je » est présent : Mahari, auteur-narrateur, fait partie de la scène décrite, mais il n'impose pas sa présence. Dans un premier moment, il reste à l'écart. C'est sur Ludmila que le chapitre suivant (chap. 2) focalise l'attention à travers le regard collectif des bagnards, exprimé par le pronom à la première personne du pluriel :

[...] Ainsi arriva *chez nous* Ludmila Karlovna Scharth : sculptrice-peintre, née dans une petite ville sur la Volga, ayant fait des études à l'Académie des arts de Berlin, études laissées à mi-chemin par manque de moyens, rentrée à nouveau dans son pays natal. Elle avait été arrêtée pour l'unique raison qu'elle était allemande et qu'elle avait été à Berlin [...] (Mahari 2009b, 248) (je souligne).

C'est finalement au chapitre 3 que l'on trouve le premier récit à la première personne du singulier. L'auteur-narrateur se présente à l'aide d'une évocation nostalgique du passé, suscitée par les descentes printanières à la rivière proche de l'atelier, où chaque printemps il allait chercher de l'eau pour la poterie. Ces descentes sont autant de moments de fuite hors de la réalité des camps que de bonheur :

[...] Je restais au bord de la rivière dix minutes-un quart d'heure et bénissais la création du monde et ma naissance. Oubliant toutes les amertumes et ma triste condition, j'élevais mon esprit, je m'envolais loin de la zone de travail, et les gardes armés ne pouvaient guère imaginer que moi, dans tout mon être, je me trouvais en-dehors, infiniment loin de leurs points d'observation. Je m'envolais vers mon enfance, je me souvenais de Hayots Dzor, du fleuve Khushāb. Et puis l'image changeait : déjà jeune homme, j'étais au bord du Hrazdan, dans la vallée du Hrazdan à Erevan. Les rives du Hrazdan me donnaient la nostalgie des rivières de mon lieu de naissance, et Erevan me donnait la nostalgie de Van [...] (Mahari 2009b, 252-253).

Ces moments constituent une « parenthèse de temps volé à l'ordre concentrationnaire » (j'emprunte ces mots à Parrau 1995, 103 à propos des *Récits de la Kolyma*), dans laquelle la mémoire et la conscience du bagnard se réveillent. C'est par une mise en contraste avec cette évocation nostalgique du passé perdu que la première mention de l'arrestation de Mahari est donnée par le texte. Voici la suite de l'extrait précédent :

[...] Et cela aussi, ils me l'avaient enlevé. En une nuit, ils avaient fait de moi un criminel et m'avaient enfermé dans la cellule sombre et étroite de la cave d'un immeuble en tuf de cinq étages [...] (Mahari 2009b, 253).

Ce contraste montre l'aspect déchirant de la rupture avec le passé et le caractère absurde de l'arrestation brièvement évoquée (je passe les détails). Le récit de l'arrestation et de la déportation n'est pas donné en entier à cet endroit, mais il fait l'objet d'un long *excursus* d'une soixantaine de pages que l'on trouve plus loin dans le texte. Le récit personnel du narrateur n'est pas au centre de l'œuvre. Chaque personnage a son histoire ; toutes, dans leur ensemble, contribuent à exprimer l'univers des camps.

Le récit autobiographique de l'expérience concentrationnaire de l'auteur se trouve seulement après un long développement, d'une centaine de pages, de l'histoire de Ludmila et Mamo. Il est enchâssé au milieu de trois plans narratifs et chronologiques différents. On s'arrêtera d'abord sur les deux premiers plans.

Le premier cercle est celui de l'histoire d'amour entre Ludmila et Mamo ; il se situe sur le plan temporel principal de la narration, qui implique de nombreux autres personnages. L'histoire prend un virage négatif quand la femme, enceinte, est déplacée dans une autre ville, alors que Mamo est enfermé dans un cachot. À l'intérieur de ce cadre narratif se trouve l'histoire de l'arrestation de l'auteur, de la perquisition de son appartement, de sa détention à Erevan et de sa déportation. Elle est insérée presque par effraction au sein de l'histoire de Ludmila. L'auteur-narrateur raconte comment, grâce à une coïncidence inespérée, lui et un autre bagnard, Balachov, reçurent l'ordre d'aller travailler, le temps d'une journée, dans le

camp où se trouvait Ludmila (Mahari 2009b, 331). Cette expédition offrait la possibilité de prendre des nouvelles de la naissance de l'enfant et de sa mère. La « grande expédition » vers le camp de Ludmila déclenche, chez l'auteur, le souvenir d'autres voyages. Par l'introduction abrupte de l'expression « Chemins, chemins... ! », qui revient comme un refrain à d'autres endroits du texte et donne le tempo de la narration autobiographique (cf. Mahari 2009b, 334, 343, 358, 361), Mahari commence le long récit de son arrestation et de sa déportation (*ibid.*, 334-396) :

[...] Je suis prêt pour la grande expédition.

Chemins, chemins... ! Maintenant je me souviens des chemins qui se sont fermés et de ceux qui se sont ouverts au loin. Maintenant je me souviens des derniers jours de liberté. C'était il y a huit ans [...] Oui ! La porte de fer de la cellule d'isolement s'est ouverte et fermée derrière moi à l'aube du 10 août [...] (Mahari 2009b, 334).

Cette longue section se termine une soixantaine de pages après. Elle offre de nombreuses informations sur les pratiques d'arrestation, les brefs procès de façade (les procès expédiés en trois nuits) et les jugements-minutes [սխուրտնի անդ, en russe минутный суд], les pratiques de torture exercées afin d'obtenir des auto-accusations. Elle décrit les transferts, les camions, les wagons, les cachots, les cellules de détention, dont la cellule collective n° 12 (*Dioujingrad* « Ville Douze ») où Mahari fut enfermé, la prison de Vologda et les camps de Sibérie. Elle rappelle que la rafle s'intensifia en 1937 en frappant les cadres du parti et les intellectuels – des universitaires, le traducteur du *Capital* en arménien, des membres des Éditions d'État et du NKVD –, année où l'on se mit à brûler dans les poêles les livres de ceux qui venaient d'être arrêtés, en marquant, par cela, un retour au Moyen Âge (*ibid.*, 339)¹⁵. Elle rappelle la déshumanisation des détenus, privés de leurs noms et réduits à des numéros.

Par intermittence, la narration du récit autobiographique enchâssé revient au temps du cercle principal. Elle est introduite par le même refrain. Ainsi, après une première dizaine de pages de description, l'expression « Chemins, chemins... ! » est suivie d'un renvoi au présent de l'intrigue principale, avec une allusion à l'expédition dans le camp de Ludmila : « Chemins, chemins... ! Demain tu vas au Numéro 1 » (*ibid.*, 343). À qui appartient la voix qui parle à la première personne et à qui s'adresse-t-elle ? On n'est pas en mesure de le savoir tout de suite, car le récit introduit immédiatement après une troisième histoire enchâssée. Elle constitue le troisième cercle, bref mais fondamental, de l'œuvre. Il s'agit d'un apologue qui exprime des considérations sur la notion du « bonheur relatif », sur laquelle nous reviendrons (§ 3.2). Après ce troisième cercle, le texte continue avec le récit autobiographique de Mahari jusqu'à la description des procès. Cette description a une portée généralisante et offre des détails sur les pratiques en usage, dont l'absurdité est soulignée par l'auteur, entre autres, sur le registre de l'ironie :

[...] C'était fait. Qu'est-ce qui était fait ? Les quatre opérations d'arithmétique étaient accomplies : ils avaient d'abord additionné, puis multiplié, ensuite divisé, et finalement avec une soustraction ils avaient résolu le problème. Le résultat était le nombre de 40. Moi j'étais l'un de ces quarante.

Ceux-ci étaient ces heureux relatifs qui n'avaient pas eu à sentir sur leur nuque le froid de la canne du pistolet. Le froid de la soustraction, suivie d'une brûlante opération, accomplit l'œuvre, laissant aux générations [à venir] une algèbre complexe. Les quarante survivants reçurent des condamnations allant de dix à quinze ans de détention [dans les camps]. En chiffres ronds, quatre siècles pour quarante hommes [...] (Mahari 2009b, 352).

Le récit enregistre une nouvelle interruption et une nouvelle jonction avec la temporalité du cercle narratif principal. On comprend alors que c'est l'auteur qui se parle à lui-même :

[...] Il faut dormir, *me dis-je*, et ne pas ressasser mille fois ce dont on se souvient. Demain matin, tu vas quitter le camp endormi et tu vas te pointer, avec Balachov, au Numéro 1 [cf. Demain tu vas au Numéro 1 (Mahari 2009b, 343, *supra*)]. Mais maintenant, [il faut] dormir ! dormir ! Je ferme les yeux, avec la ferme décision de dormir, mais puisque toute décision, qu'elle soit bonne ou mauvaise, chasse le sommeil de l'homme, je n'arrive pas à m'endormir [...] (Mahari 2009b, 352) (je souligne).

Le récit continue à travers l'évocation du passé (« Je me souviens comment un jour, pendant la nuit, ils ont emmené à la prison municipale, avec des camions, les quarante restants etc. », Mahari 2009b, 352). Après d'autres souvenirs, le « je » s'affirme à nouveau dans un moment de jonction entre le passé et le présent, où le trait d'union est représenté par les larmes :

[...] Je veux ouvrir les yeux tout grands, mais les larmes coulent plus abondantes sur mon oreiller. [...] « Haïdouk, qu'est-ce que tu as à sangloter. Tu as fait un rêve ? » J'entends la voix mélodieuse de l'Oncle Achot. « Oui, je dis, j'ai fait un rêve, un mauvais rêve » [...] (Mahari 2009b, 363).

Quelques lignes plus bas, l'Oncle Achot lui rappelle la mission du lendemain en lui enjoignant de dormir : « Dors ! Demain matin... Le Numéro 1... ». Et il s'endort ou – qui sait ? – il fait semblant de dormir » (Mahari 2009b, 364).

Le « je » du narrateur ne dort pas ; son souvenir, douloureux autant que précis, s'insère dans cet interstice entre le sommeil et la veille. Le récit des déportations continue jusqu'à une nouvelle interruption qui ramène la narration, encore une fois, au temps du présent. Quelques pages plus loin, l'Oncle Achot demande à nouveau à Mahari : « Haïdouk, tu t'es endormi ? » (Mahari 2009b, 369). Il l'exhorte, en effet, à continuer son récit. En peu de lignes, Mahari, en réponse aux questions de son compagnon arménien, donne des détails sur le sort des détenus. Mais il est réticent à livrer son récit sous forme d'un témoignage direct à l'intention d'autrui. L'Oncle Achot l'exhorte à nouveau à dormir : « Il vaut mieux que tu dormes. Demain... ». « Demain, oui, demain », je confirme et je ferme les yeux » (*ibid.*).

Le récit reprend ensuite son cours avec force détails, sur plusieurs pages. L'opposition entre les réticences de l'auteur à raconter son histoire et le flux sortant de sa mémoire, dans un espace presque onirique, est digne d'être remarquée. Si les propos cités plus haut laissent une ambiguïté sur l'état de sommeil ou de veille du « je » du narrateur, la fin du long *excursus* autobiographique enlève le doute. Dans les dernières lignes, le lecteur est plongé dans la zone du sommeil léger, où la frontière entre le rêve et la veille s'estompe. Ainsi, la description d'une

pratique tortionnaire s'avère être en contact avec la réalité du présent :

[...] Maintenant, moi, je meurs, et deux personnes m'emportent en me tenant par la tête et par les pieds. Celui qui me tient par la tête, rien à dire, je ne m'en plains pas, il m'a pris par la tête et il marche normalement. On ne peut pas dire la même chose de celui qui m'a pris par les pieds. Celui-ci doit être un homme curieux. Il est probablement en train d'accomplir sur moi, pauvre que je suis, un test physiologique. Cette personne doit avoir l'intention de soutenir une thèse en médecine. Probablement, il me chatouille le talon droit simplement pour vérifier si quelqu'un qui est en train de mourir de soif est encore capable de rire ou pas... Inutile d'essayer de me convaincre que ce n'est qu'une impression. Non, il me chatouille avec le plus grand sérieux [...] (Mahari 2009b, 396).

Ici l'*excursus* autobiographique et le chapitre 13 dans son ensemble se terminent. Au début du chapitre 14, nous saisissons la dimension du rêve et du sommeil :

[...] Je vois le visage de Balachov [...] et j'entends sa voix. « Debout, habille-toi. Nous allons être en retard ». C'était donc lui qui me chatouillait pour me réveiller [...] (Mahari 2009b, 396).

L'analyse de l'*excursus* autobiographique, ici résumé dans ses cadences narratives et temporelles principales, où la dimension onirique et l'interstice entre le sommeil et la veille jouent un rôle important, permet de constater que Mahari utilise, dans *Barbelés en fleurs*, le procédé d'écriture de la réfraction qu'il avait déjà employé dans *Vergers en feu*. Ce procédé lui offre une solution narrative qui lui permet de prendre les distances d'un regard objectivant l'expérience concentrationnaire. À l'instar d'Antelme et Borowski, mais avec des solutions narratives qui lui sont propres, Mahari ne prétend pas proposer un savoir global placé sous l'autorité d'un seul point de vue. L'expérience des camps ne se réduit pas à l'expérience personnelle de l'auteur. En plus des histoires des multiples personnages de *Barbelés en fleurs*, bien plus nombreux que ceux que l'on peut mentionner dans l'espace de ces quelques pages, Mahari veut préserver la mémoire de tous les déportés qui, avant lui, ont été transportés dans les wagons et ont laissé leur nom gravé sur les parois. La longue liste de noms et surnoms est donnée (Mahari 2009b, 388-389).

3.2 L'histoire d'Ahmed et la théorie du « bonheur relatif »

Dans *Barbelés en fleurs*, les commentaires et les interprétations des événements sont rares. Mahari préfère avoir recours à la plume sarcastique pour montrer l'absurdité des camps plutôt qu'à la plume accusatrice, même si la condamnation n'est pas absente. Les allusions à Staline sont généralement ironiques, à une exception près. L'auteur n'offre ni réflexion étendue, ni ne cherche à proposer des considérations que l'on pourrait définir, faute de mieux, d'ordre « philosophique ». Une exception est fournie par l'énonciation de la théorie du « bonheur relatif », que Mahari définit à l'aide de l'apologue du pauvre Ahmed en quête de faveurs auprès du mollah afin de changer ses conditions de vie misérables. Le récit de cet apologue constitue le troisième cercle narratif.

Alors qu'il espère voir sa situation s'améliorer grâce à l'intervention du mollah dont il sollicite la bienveillance, Ahmed voit au contraire ses conditions de vie progressivement empirer à cause des injonctions du mollah lui-même. Si, au départ, Ahmed et sa femme se plaignaient de vivre dans une trop petite maison, ils se retrouvent de plus en plus à l'étroit pour avoir laissé entrer, en respectant les ordres du mollah, des poules, puis des chèvres, et finalement une vache et un veau. Seulement après avoir été autorisé par le mollah à faire sortir à nouveau ces animaux de sa maison, Ahmed comprend que l'état qu'il déplorait, au départ, aurait pu être bien pire. Il est finalement heureux de ce qu'il possède et, avec sa femme, il chante les louanges du mollah. Son bonheur est « ce qu'on appelle un bonheur relatif » (Mahari 2009b, 345). Ce concept, issu d'un apologue qui reflète la sagesse populaire¹⁶, est adopté comme une clef de lecture des événements : il est considéré comme la seule forme de bonheur possible dans les camps (en plus du bonheur provoqué par les fuites vers le passé qui font irruption dans la mémoire, *supra*). Ainsi, les détenus sont heureux d'être déportés vers le Grand Nord, lorsqu'ils comprennent que la déportation leur évitera une morte immédiate par balle (voir *supra*). Le concept de « bonheur relatif » énoncé par Mahari peut être rapproché de l'idée que l'absence de souffrance devient, dans les camps, le degré de bonheur le plus élevé que l'on puisse atteindre (Jurgenson 2003, 269 et Nivat 1974, 65 à propos de Imre Kertész et Soljenitsyne)¹⁷.

L'histoire d'Ahmed, écrite à l'instar d'un conte avec une morale finale, est rapportée, de mémoire, par un compagnon de déportation, Serob, au sein de la narration autobiographique de Mahari. Ces différents niveaux d'écriture entrelacés expriment l'idée de l'appropriation et de la transmission de cet apologue, qui devient atemporel et acquiert une valeur symbolique. C'est la seule perspective « universalisante » à laquelle Mahari fait une concession, le dialogisme restant la clef d'écriture et de compréhension dominante dans *Barbelés en fleurs*. Ainsi, dans son récit autobiographique, Mahari rappelle deux manières de se rapporter à la réalité des camps, qui opposaient les détenus : celle des optimistes et celle des pessimistes. Les premiers sont appelés par les seconds les « pinsons » et, inversement, les seconds sont appelés par les premiers les « corbeaux ». Comme dans *Vergers en feu*, l'auteur ne prend pas position, mais laisse les deux voix s'exprimer. Ni les « corbeaux » ni les « pinsons » ne peuvent avoir tort ni raison dans l'anticipation des faits dans une réalité où l'absurde règne.

Parmi les voix qui forment la polyphonie de *Barbelés en fleurs*, il faut mentionner encore les chansons anonymes, transmises oralement (chants populaires russes ou arméniens, vieux chants de soldats, chants des déportés, etc.), dont Mahari cite souvent des extraits (en russe ou en arménien), de la même manière qu'il cite souvent, parfois sur le même niveau, des extraits de poèmes. Alors qu'il n'exprime aucune réflexion sur sa propre écriture, Mahari pose la question de la genèse de ces chansons « non-écrites » :

[...] Qui étaient ces poètes et chanteurs inconnus ? Personne ne les a vus, personne n'a connu leur nom, et pourtant ils ont vécu et créé, sans papier ni crayon, sans missions de création ni rémunération. Les convois qui partaient amenaient d'une prison à l'autre ces poignantes épopées

[ըյուգազնէրգութիւններ] vivantes de nos jours, les convois qui s'arrêtaient en apportaient de nouvelles, toutes non-écrites [անգիր], transmises d'une bouche à l'autre, mais qui sans doute un jour seront mises par écrit ou qui sont [actuellement] mises par écrit, pour que les générations [à venir] connaissent [ի գիտութիւն] cette effrayante [սհավոր], unique [անկրկնելի, litt. irrépétibile] et inconcevable [անկարելի, litt. impossible] tragédie [որբէղգութիւնն] sans précédent [աննախընտաց] [qui a frappé] des millions [de personnes]. Amen [...] (Mahari 2009b, 262)¹⁸.

3.3 L'art dans les camps

L'importance accordée aux épopées orales m'amène à introduire, en conclusion, la question (de la possibilité) de l'art dans les camps, telle qu'elle est présumée par Mahari. Ce sujet mériterait une réflexion et une analyse approfondies, que nous ne pouvons traiter dans les limites imposées à ce travail. On ne saurait cependant clore cet article sans le mentionner. Comme évoqué plus haut, Ludmila, artiste-peintre, introduit dans l'atelier l'amour et l'art. Des considérations sur l'art sont explicitement exprimées par exemple par le gardien Bitchko qui rappelle vertement à Ludmila que, dans les camps, seule la peinture des murs a sa raison d'être : « Qui a besoin de ta peinture ! Nous avons besoin de peintres-ouvriers plutôt que d'artistes-peintres. Les temps sont durs, il faut s'adapter » (Mahari 2009b, 246). À travers son talent, Ludmila essaie de résister à cette négation de l'art. Ses mains, obligées de sculpter le portrait de Lénine, sculptent aussi, de mémoire, les bustes des grands poètes, penseurs et musiciens qui, grâce à elle, entrent dans l'atelier, bien que sous forme de simulacre : Heine, Pouchkine, Tolstoï, Schiller, Dostoïevski, Tchaïkovski, Nietzsche, etc. Elle sculpte également les bustes des personnes qu'elle aime, comme Mamo.

On peut voir une opposition entre les statues de Ludmila, l'artiste, et les statues du régime, qui sont évoquées à plusieurs endroits de l'œuvre. Aux statues de propagande, surtout celles de Staline, Mahari oppose une autre statue, la seule à laquelle il assigne la fonction de mémorial. Il s'agit d'une statue de glace qu'il a vu se former devant ses yeux : celle d'un jeune prisonnier sur qui les tortionnaires ont jeté des seaux d'eau et qui est resté pétrifié dans « les glaces éternelles du Cercle polaire ». Mahari préconise la disparition, un jour, des statues du « père des peuples » dans les gares et les places publiques ; mais il exprime le vœu que cette statue de glace à la forme humaine reste comme mémorial et comme leçon pour le futur :

[...] C'est la seule statue destinée à perpétuer la mémoire de millions de déportés morts ou mourants. Qu'elle reste éternellement debout, cette statue effrayante. C'est le cri glacé des morts, dont les générations [à venir] doivent entendre la voix, afin qu'elles se souviennent et n'oublient pas, et en se souvenant ne permettent pas que cette histoire atroce se répète [...] (Mahari 2009b, 329).

La dernière statue sculptée par Ludmila est la statue de son bébé mort. La description se trouve dans l'« Épilogue » du texte, qui rappelle aux lecteurs que les camps sont le lieu de l'annihilation de l'art et de l'homme :

[...] L'Allemande saisit un grand morceau d'argile et [...] avec ses doigts [...] elle commença à donner

un souffle à cette argile inerte. Hélas ! Cette fois l'argile resta sans souffle, car c'est justement ce qu'exigeait la nouvelle et probablement dernière inspiration de la sculptrice. Sur le fond irrégulier de l'argile grise reposait la tête un peu allongée d'un enfant sans vie.

Est-ce Ionas [*scil.* bagnard d'origine lituanienne] qui choisit ce moment pour chantonner, ou est-ce le poêle [qui fit du bruit] ? Il est minuit, mais les coqs savent déjà que l'aube n'est pas loin. Mais moi, l'homme, je ne suis que désespoir (Mahari 2009b, 420-421).

Si le « je » de l'auteur-narrateur n'avait pas pris position entre les visions opposées des « corbeaux » et des « pinsons », dans l'« Épilogue » Mahari ne laisse aucune place à l'espoir. Il choisit, par ailleurs, de ne pas raconter les circonstances de sa libération (*cf.* le troisième moment du schéma mentionné *supra*). Le dénouement du cercle narratif principal se conclut avec cette image de deuil.

En guise de conclusion

D'autres pistes d'analyse pourraient être entreprises et approfondies. Il serait intéressant par exemple d'étudier de quelle manière l'auteur se rapporte à la « Grande Histoire ». Anticipons que celle-ci est parfois mentionnée uniquement dans les marges du récit (on rappellera la nouvelle de la mort de Mustafa Kemal et du remplacement de Iéjov par Beria à la tête du NKVD, que l'auteur apprend par les feuilles des journaux utilisées dans les toilettes). Il serait intéressant d'analyser les nombreuses allusions, directes et indirectes, aux poètes arméniens (Tcharents, Toumanian, Varoujan, etc.) et les renvois du texte à l'histoire de l'Arménie et du Karabakh. D'autres pistes d'investigation possibles sont offertes par l'étude de la figure de la femme dans les camps, qui occupe une place importante dans *Barbelés en fleurs* ; de la dimension de la mémoire et la nostalgie ; de la spatialité et du rapport entre le dedans et le dehors, à mettre en relation avec l'opposition entre vie et non-vie, et entre humain et inhumain, telle qu'on peut la dégager dans le texte ; de la thématique du rêve et des prémonitions, et bien d'autres encore. On espère que cette première analyse pourra contribuer à attirer l'attention sur cette œuvre majeure de la littérature arméno-soviétique et à la faire sortir du cadre confidentiel dans lequel elle est restée jusqu'à présent.

Notes

- 1 Par exemple, parmi beaucoup d'autres, Parrau 1995 et Jurgenson 2003.
- 2 Sur cette période de la littérature arménienne, voir, dans le présent numéro, l'article de Claire Mouradian, « Les écrivains au risque de la littérature. L'État et les intellectuels en Arménie soviétique » (pp. 6-42).
- 3 Sur Tcharents, voir, dans le présent numéro, l'article d'Élisabeth Mouradian Venturini, « Les tourments nationaux dans l'œuvre de Yéghiché Tcharents (1897-1937) », aux pp. 43-60. Voir aussi les articles recueillis dans Nichanian-Matiossian 2003.
- 4 Sur le parti Dachnak, ou Fédération Révolutionnaire Arménienne, fondé en 1890 à Tiflis, voir, parmi d'autres, Nalbandian 1967.
- 5 Reconstruction effectuée par David Gasparian sur la base de documents conservés dans les anciennes archives du NKVD (Gasparian 1994, 57-68, cité par Nichanian 2006, 142, note 39).
- 6 Sur les oeuvres brûlées par la censure, voir *infra*, note 15.
- 7 Depuis 2004 seulement on dispose d'une édition critique qui montre les changements apportés à la version originale (Mahari 2004). L'édition de l'*opera omnia* de Mahari est en cours à Erevan (Mahari 2013- ; 14 volumes publiés à ce jour).
- 8 Voir aussi, entre autres, Bres 2008 et Todorov 1981.
- 9 Nom d'une ancienne confédération tribale située à l'ouest du lac de Van, dont le peuple s'unit avec celui du royaume d'Ourartou au IX^e siècle av. J.-Ch. Dans la littérature arménienne contemporaine, l'expression « Pays Naïri » fait référence à l'Arménie ancienne et se charge d'une valeur symbolique. Sur l'utilisation de cette expression par les poètes Vahan Térian et Tcharents, voir, dans le présent numéro, l'essai de Violette Krikorian, « "Le Pays Naïri" et la "nation ordinaire" » (pp. 113-127).
- 10 J'emprunte cette expression au titre de la monographie de Parrau 1995.
- 11 *Si c'est un homme* [Se questo è un uomo] de Primo Levi, *L'espèce humaine* d'Antelme, *Le monde de pierre* [Kamienny świat] de Borowski, *Une journée d'Ivan Denissovitch* [Один день Ивана Денисовича] de Soljenitsyne, *Les récits de la Kolyma* [Колымские рассказы] (à l'exception des *Essais sur le monde du crime* [Очерки преступного мира]) et les poèmes de Varlam Chalamov sont des exemples du premier type. *L'Archipel du Goulag* [Архипелаг ГУЛАГ] de Soljenitsyne, à l'exception de certains chapitres, *Les naufragés et les rescapés* [I sommersi e i salvati] de Levi et *La mémoire et les jours* de Charlotte Delbo le sont du deuxième (Jurgenson 2003, 14-16).
- 12 Il serait intéressant de mener une enquête sur les oeuvres testimoniales que Mahari pouvait connaître, et notamment sur les écrits de Chalamov, qui circulaient sous forme clandestine.
- 13 Ici et ailleurs, je donne ma traduction du texte arménien (édition : Mahari 2009b).
- 14 « Nous l'aimons tous » (Mahari 2009b, 405).
- 15 À ce propos, voir, dans ce numéro, le texte de David Gasparian, « Littérature interdite », au sujet des oeuvres bannies en 1937-1938, et notamment : « On était revenu au Moyen Âge. On jetait au feu les livres des écrivains à la pensée libre ou des opposants ».
- 16 Il existe une variante de l'histoire qui met en scène un rabbin au lieu d'un mollah. Je remercie Claire Mouradian de m'avoir transmis cette information.
- 17 Pour Kertész, « entre les intervalles de la souffrance » se trouve « quelque chose qui ressemble à du bonheur » et, pour Soljenitsyne, une journée « sur quoi rien n'est venu jeter une ombre » est une journée « presque heureuse » (Jurgenson, *ibid.*). Cf. Nivat 1974, 65, sur la « règle d'or » du *zek* qui sait qu'il y a toujours pire et qui, fort de cette sagesse, parvient à une « sorte de fatalisme stoïcien ».
- 18 Je m'écarte de la traduction de Ter-Sarkissian : « [...] Et qui sait, peut-être quelqu'un est-il en train d'écrire, pour l'édification des générations futures, ces oeuvres spontanées, inimitables, et souvent immenses » (Mahari 1990, 26). Je pense qu'à travers les épithètes qualifiant ces chants et ces poésies, Mahari veut introduire la dimension de l'indicible.

Références bibliographiques

- Applebaum, Anne. 2005. *Goulag. Une histoire*. Paris : Gallimard.
- Aunoble, Éric. 2002. « Culture prolétarienne ». In *Dictionnaire des utopies*, eds. Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, et Antoine Picon, 71–73. Paris : Larousse (rééditions : 2006 et 2008).
- Bakhtine, Mikhail. 1970 (1963). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Beledian, Krikor. 2006. « Désastres conjugués ». *Revue des Deux Mondes* 10–11 : 138–149.
- Bres, Laurence. 2008. « Réfractations : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones ». *Slavica Occitania, Association Slavica Occitania* 25 : 238–251.
- Jurgenson, Luba. 2003. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Monaco : Éditions du Rocher.
- Jurgenson, Luba, et Nicolas Werth. 2018. *Le Goulag*. Paris : Robert Laffont.
- Kristeva, Julia. 1967. « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman ». *Critique* 239 : 434–443.
- Kristeva, Julia. 1970. « Une poétique ruinée », préface pour Bakhtine, Mikhail. 1970. *La poétique de Dostoïevski*, 5–29. Paris : Seuil.
- Mahari, Antonina. 2008. *My Odyssey. From the Green Fields of Lithuania, through Exile in Siberia, to a New Life in Armenia*. Boston: AIWA Press (traduction anglaise de l'original russe : Mahari, Antonina. 2003. *моя одиссея*. Erevan : Union des Écrivains Arméniens).
- Mahari, Gourguen. 1990. *Barbelés en fleurs*. Paris : Messidor (traduction française par Pierre Ter-Sarkissian de l'original arménien : Mahari, Gourguen. *Ծաղկաց փշալարեր* [Barbelés en fleurs], sans indication de l'édition utilisée).
- Mally, Lynn. 1990. *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press.
- Mouradian Venturini, Élisabeth. 2015. *Survivre en poésie dans un régime totalitaire : Yéghiché Tcharents, 1933–1937* (pour une tentative de traduction). Thèse de doctorat inédite, Université Sorbonne Paris Cité.
- Nalbandian, Louise. 1967. *The Armenian Revolutionary Movement: The Development of Armenian Political Parties through the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Nichanian, Marc, éd., with the collaboration of Vartan Matiossian. 2003. *Yeghishe Charents: Poet of the Revolution*. Costa Mesa: Mazda.
- Nichanian, Marc. 2006. *Entre l'art et le témoignage. Littératures arméniennes au XX^e siècle*, vol. 1 : *La révolution nationale*. Genève : MétisPresses.
- Nivat, Georges. 1974. « La nation “zek” ». In *Sur Soljenitsyne*, éd. Georges Nivat, 50–81. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Parrau, Alain. 1995. *Écrire les camps*. Paris : Belin.
- Ter Minassian, Anahide. 2015. « Van (1915) ». In *L'échiquier arménien entre guerres et révolutions. 1878–1920*, éd. Anahide Ter Minassian, 123–149. Paris : Karthala.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris : Seuil.
- Werth, Nicolas, et Alain Blum. 2010. « La grande terreur des années 1937–1938. Un profond renouveau historiographique ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 107 (3) : 3–19.
-
- Adjémian, Grigor. 2018a. « “Այրվող այգեստաններ”-ի գիտական հրատարակությունը » [L'édition scientifique de *Vergers en feu*]. In *Մահարիական* [De Mahari], éd. Grigor Adjémian, 187–194. Erevan : Antares (première parution dans *Grakan Tert* [Journal littéraire], 37, 19 novembre 2004).

- Adjémian, Grigor. 2018b. « Ակամա պատասխան » [Réponse malgré moi]. In *Մահարիական*, éd. Grigor Adjémian, 507-518 (première parution dans *Haratch* [En avant], 19, 2 avril 2000).
- Adjémian, Grigor. 2018c. « Գրիգոր Աճէմեանի սպանությունը » [L'assassinat de Krikor Adjémian]. In *Մահարիական*, éd. Grigor Adjémian, 615-634 (première parution dans *Azg* [Nation], suppl. *Mechakouyt* [Culture], 4-5 mars 2011).
- Ananian, Garnik. 1994. « Դարձեալ Այրուող այգեստանների մասին » [À nouveau à propos de *Vergers en feu*]. *Varoujan*, supplément mensuel d'*Azadamard* [Lutte pour la liberté], mai-juin : 319-340 (*non vidi*).
- Ananian, Garnik. 1996. *Հրատարակչությունը եւ քննադատություն* [Journalisme et critique]. Erevan : Éditions de l'Université (*non vidi*).
- Beledian, Krikor. 2009. *Հայկական ֆուտուրիզմ* [Futurisme arménien]. Erevan : Sarguis Khachents.
- Gasparian, David. 1994. *Փակ դռների գաղտնիքը* [Le secret des portes closes]. Erevan : Apolon (*non vidi*).
- Gasparian, David. 2013. *Գուրգեն Մահարի, Կեանքը եւ ստեղծագործությունը* [Gourguen Mahari, Vie et création]. Erevan : Zangak.
- Mahari, Gourguen. 1956. *Երիտասարդության սեւին* [Au seuil de la jeunesse]. Erevan : HayPetHrat.
- Mahari, Gourguen. 1979. *Երկերի ժողովածու* [Recueil d'œuvres], vol. 4. Erevan : Sovétakan Grogh.
- Mahari, Gourguen. 1986. *Ծաղկաց փշալարեր* [Barbelés en fleurs]. Beyrouth : Altapress ; réimprimé dans Mahari 2009b. *Սիրերական. (Արձակ, չափածո, նամակներ)* [Siberica. (Prose, poésie, lettres)], 245-421. Erevan : EPH.
- Mahari, Gourguen. 1988. *Ծաղկաց փշալարեր* [Barbelés en fleurs]. Erevan : Sovétakan Grogh.
- Mahari, Gourguen. 2004. *Այրուող այգեստաններ. Գիտական հրատարակություն* [Vergers en feu. Édition scientifique]. Erevan : Apolon ; traduction anglaise : Mahari, Gurgén. 2007. *Burning Orchards*, translated by Dickran Tahta, Haig Tahta, and Hasmik Ghazaryan. Cambridge: Black Apollo Press.
- Mahari, Gourguen. 2009a. « Ինքնակենսագրական » [Autobiographie]. In *Սիրերական. (Արձակ, չափածո, նամակներ)*, éd. Gourguen Mahari, 27-47. Erevan : EPH (première édition : Mahari, Gourguen. 1956. *Երկեր* [Œuvres], vol. 1. Erevan : HayPetHrat, V-XIX).
- Mahari, Gourguen. 2009b. *Սիրերական. (Արձակ, չափածո, նամակներ)*. Erevan : EPH.
- Mahari, Gourguen. 2013-. *Երկերի լիակատար ժողովածու 15 հատրով* [Recueil des œuvres complètes en 15 volumes]. Erevan : Antares.
- Mahari, Gourguen. 2022. *Ծաղկած փշալարեր* [Barbelés en fleurs]. Erevan : Antares (*non vidi*).
- Raphaëlian, Kariné. 2016. «Գուրգեն Մահարու Ծաղկած փշալարերը եւ ստալինեան բռնաճնշումների գեղարուեստավարձագրական այլ պատկերներ» [Les Barbelés en fleurs de Gourguen Mahari et autres tableaux littéraires et documentaires sur les répressions stalinienne], *Haigazian Armenological Review* 36 : 11-42.

Open Access Publications - Bibliothèque de l'Université de Genève
Creative Commons Licence 4.0

