

Leonid HELLER, Thomas LAHUSEN (Lausanne)

PALIMPSEXES.

LES MÉTAMORPHOSES DE LA THÉMATIQUE SEXUELLE DANS LE ROMAN
DE F. GLADKOV "LE CIMENT".

Notes pour une approche analytico-interprétative de la
littérature soviétique

1. Dans le domaine des études de la littérature soviétique, la situation est aujourd'hui d'une complexité à première vue réjouissante.

On y voit s'affronter des tendances très diverses qui vont du post-structuralisme ou du post-New Criticism jusqu'à la critique impressionniste la plus traditionnelle, en passant par l'analyse sociologique. Les travaux des "dissidents", la troisième vague d'émigration, avec son lot d'historiens et de critiques littéraires, ont produit un impact certain sur les russistes occidentaux qui, en même temps, se font un devoir de suivre tout mouvement amorcé en Union Soviétique; à l'influence de l'école de Tartu, au culte bakhtiniste actuellement de rigueur, s'ajoutent d'une manière paradoxale mais bien réelle les influences des conceptions élaborées par les tenants du réalisme socialiste "modernisé". Tout cela complique le tableau général.

Cependant, à y voir de plus près, cette complexité reflète non pas tant quelque élan créatif, mais bien plus l'état d'une confusion conceptuelle qui règne dans la Literaturwissenschaft occidentale.

Il est curieux et instructif d'observer comment les auteurs soviétiques adaptent à leur usage les nouvelles modes, comment, par exemple, la notion de "système" est utilisée dans la recherche typologique (Barabaš, Ovčarenko, etc.), ou comment les concepts bakhtiniens de "dialogue" et de "polyphonie" entrent dans le discours critique stéréotypé, sans rien enlever à la cohérence de la grande doctrine.

Il est non moins instructif de voir une bonne part des auteurs occidentaux en mal de dépasser la contradiction entre l'interprétation idéologique et l'analyse formelle, et qui s'enlisent dans une recherche de plus en plus ponctuelle, dans des descriptions pragmatiques à outrance, dans des schémas abstraits démentis au premier contact avec la réalité du texte.

Rares sont les travaux qui ne se limitent pas à étudier tel ou tel autre aspect isolé d'une oeuvre, tel ou tel autre écrivain détaché de son contexte. Plus rares encore sont ceux qui, à partir de l'analyse textuelle, ouvrent des voies vers une application plus générale des résultats obtenus ou, inversement, rendent compte de l'apparition et de la structure d'une oeuvre, en se basant sur une vision plus large de la situation et du développement littéraires.

Bref, il manque d'approches visant à saisir les processus mêmes qui fondent la littérature soviétique et à en dégager la spécificité. Notre travail s'inscrit dans la recherche d'une telle approche.

2. Le traitement réservé au roman de F. Gladkov, *Le Ciment*, dans l'historiographie littéraire occidentale illustre bien l'impuissance de cette dernière à offrir une véritable alternative à la conception officielle.

Il s'agit, comme on sait, d'un livre qui a obtenu lors de sa parution en 1925 un grand succès populaire, qui a provoqué des discussions houleuses et qui est entré, pour toutes les histoires officielles de la littérature soviétique, dans le panthéon de ses oeuvres majeures. Pratiquement tous les livres des années 20 qui ont pu être réédités par la suite, ont subi des remaniements plus ou moins importants. En ce sens, *Le Ciment* bat tous les records : pendant trente trois ans, il est remanié par son auteur presque à chaque nouvelle édition (36 durant la vie de l'écrivain). Il comptait et compte toujours parmi les livres les plus souvent publiés en URSS.

De nombreux chercheurs soviétiques se sont penchés sur le cas Gladkov et sur celui de *Ciment*. Dans leurs études, B. Brajnina ¹, L. Ul'rich ², I. Uchanov ³, A. Voloženin ⁴, V. Stachov ⁵ et d'autres évitent soigneusement de poser des questions gênantes : ils se bornent à répertorier d'une manière très sélective les modifications, relèvent élogieusement les ajouts d'ordre idéologique (comme les évocations enthousiastes de Lénine, de plus en plus nombreuses avec le temps) et surtout, ils insistent sur le perfectionnement constant du style et de la langue du roman, qui va des excès propres aux années 20 à une prose épique, limpide et virile. Gladkov, lui, est

présenté comme un exemple héroïque d'un écrivain toujours en lutte contre lui-même, toujours aspirant à l'absolu.

L'étude la moins conventionnelle, le commentaire de N. Smirnova à la dernière édition du roman (*Sobranie sočinenij v 5-ti tt.*, Moscou, 1983), qui fait le point des analyses textologiques, en arrive à mettre en doute le bien-fondé de certains changements et suggère même quelques problèmes de fond. Elle reste pourtant conventionnelle par sa méthodologie. Comme tous les autres commentaires, critiques et interprétations du roman, le travail de Smirnova se contente de citer un certain nombre de transformations auxquelles a été sujet le roman selon le double critère du sujet et de la langue (du style), mais ce d'une manière floue, jamais systématique : transformations d'un certain nombre de thèmes dans les premiers brouillons de *Ciment*, émergence du "thème principal", modifications de tel ou tel autre thème dans les éditions ultérieures, altération du caractère de certains personnages, observations lexicales, syntaxiques, stylistiques, tout cela est présenté de façon pêle-mêle. Il y a quelques remarques intéressantes concernant l'évolution parallèle du thème et du style et des modes narratifs dans les différentes versions du roman. Le remplacement, par exemple, au seuil des années 40, du présent par le passé des verbes "donne l'impression d'une distance entre l'auteur et le monde qu'il a créé et confère un caractère épique à la narration". Le commentaire ajoute : "mais ceci donne un aspect léché et monotone aux descriptions". Mais ce type d'audace, produit isolément et comme par hasard, n'engage à rien et ne remet rien en question. Il n'a pas de conséquences sur le système de valeurs ambiant, comme le prouve la conclusion de l'auteur : la langue du premier Gladkov, affirme Smirnova, n'est plus acceptable pour le lecteur contemporain, "élevé selon les canons de la littérature classique" et n'intéresse plus qu'un cercle étroit de spécialistes (dialectologues, linguistes et historiens de la littérature). Mais pour ces derniers (cette fois-ci nous acceptons) "le titanesque travail de F. Gladkov, mené par celui-ci pendant un tiers de siècle, est révélateur, dans une certaine mesure, des voies de développement linguistique et stylistique de la littérature soviétique, de la constitution idéo-artistique du réalisme socialiste" (N. Smirnova, op.cit., p.554).

F. Gladkov a lui-même abondamment commenté sa réécriture, à la fois pour répondre aux critiques et pour anticiper sur celles à venir. Nous citons ici deux commentaires de l'écrivain : le premier date de 1932, le deuxième des dernières années de sa vie.

"La cadence intempestive de notre vie, et, par conséquent, de la littérature prolétarienne, impose à l'écrivain non seulement la maîtrise de tout ce matériau compliqué venant de ses observations et de ses recherches, mais encore la nécessité de l'incarner dans des tableaux artistiques. Dans la tension et la hâte de ce travail de sérieuses fautes et des ratés ne manquent pas de se manifester, c'est tout naturel... En l'occurrence, une telle étude approfondie et autocritique a été réalisée par moi à l'égard de mon roman *Le Ciment* et d'autres livres lors de leurs rééditions, et ce travail avait un sens considérable". 6

"En travaillant sur la langue de *Ciment*, j'ai tendu vers une plus grande vérité artistique des caractères, mais je n'ai jamais changé, trahi ni le sujet, ni la tendance de l'idée maîtresse du roman. Dans le principe même, je n'ai rien altéré, et je suis d'avis que cela ne doit pas se faire". 7

Un mot sur le lecteur actuel : il va de soi qu'il n'a droit, en URSS, qu'à la version du roman, rédigée en pleine époque stalinienne, entre 1940 et 1950.

Il paraît évident qu'un livre à la destinée aussi exemplaire, enseveli sous autant de clichés, en appelle à une étude libre des contraintes idéologiques. Pourtant, il n'a guère intéressé les chercheurs occidentaux qui le considèrent, non entièrement sans raison, comme un ratage artistique. Par conséquent, le plus souvent il est exécuté en quelques lignes et sans preuves à l'appui, comme par exemple, dans le livre de Johannes Holthusen (*Russische Literatur im 20. Jahrhundert* ⁸), remarquable par son pragmatisme et l'absence d'une conception générale. Très typique aussi, l'attitude adoptée par un historien aussi subtil que Gleb Struve (*Russian Literature under Lenin and Stalin* ⁹). Ce dernier décrit d'abord les grands conflits du roman, en laissant entrevoir sa richesse thématique, puis critique, lui aussi, les outrances langagières et stylistiques de la première version pour conclure, en une phrase, que dans les éditions ultérieures, Gladkov tente d'éliminer ces défauts.

Une telle constatation pousse à croire 1° que la réécriture de *Ciment* touche principalement son niveau stylistique; 2° que la manipulation stylistique ne modifie pas essentiellement un texte litté-

raire; 3° que le texte de *Ciment*, graduellement débarrassé de ses failles stylistiques, ne peut que "s'améliorer" avec chaque manipulation. Ainsi, volontairement ou non, Struve rejoint sur tous les plans la thèse officielle.

Nous nous proposons de nous livrer ici à une réflexion sur *Le Ciment* que nous considérons comme un des livres-clé du réalisme socialiste; le travail de réécriture qu'il a subi est, à nos yeux, révélateur de la structure du roman, mais aussi des structures qui fonctionnent à l'intérieur de la littérature soviétique.

3. Afin de ne pas nous perdre dans les détails, et pour ne pas entièrement reprendre la recherche textologique déjà faite, nous avons choisi de limiter notre corpus de travail. Nous allons comparer deux versions essentielles du roman. Celle de *Zemlja i Fabrika 1928*, vérifiée d'après l'édition de *GICHL 1931*, clôt la première étape de la réécriture dont Gladkov lui-même fera le point dans son article *Moja rabota nad "Cementom"* (*Literaturnaja ušĕba*, 1931, n°9) : nous appelons ce texte la *version A*. L'autre version est celle qui est considérée aujourd'hui comme canonique : elle se base sur la rédaction de 1939-40 que Gladkov a modifiée pour l'édition de ses *Oeuvres* en 1950 (Goslitizdat) et repris, avec quelques changements mineurs, dans l'édition des *Oeuvres en 8 volumes* (Goslitizdat, 1958). Nous citons ce texte d'après les *Oeuvres en 5 volumes* (*Sobranie soĕinenij v 5-ti tt.*, Moscou, ICHL, 1983), après vérification avec Goslitizdat 1950. Nous appellerons ce texte la *version B*.

4. Dans notre analyse nous partons du principe des interrelations de tous les éléments du texte littéraire. Notre modèle de travail postule un certain nombre de catégories ou niveaux qu'il croit constitutifs d'un pareil texte et qui sont les suivants : le *niveau thématique* (hiérarchie des thèmes); *caractérologique* (personnages, dynamique de leurs caractères, espace de leurs rapports); *compositionnel* (les macro-structures de la narration); *narratif* (les micro-structures de la narration : distance, perspective, etc.); *stylistique* (le système rhétorique : tropes, figures de style, etc.); *linguistique* (les registres de la langue utilisés en référence à la langue litté-

raire standard.

Le plan sémantique (l'interprétation) est, pour ainsi dire, vertical : il traverse, en les intégrant, tous les niveaux mentionnés. Notre "modèle" tend à une systématisation et une hiérarchisation des problèmes-clé de l'oeuvre (à plus long terme, d'un ensemble d'oeuvres) tout en cherchant à éviter les simplifications abusives et une trop grande complication. Il n'a donc pas l'ambition des "parcours génératifs" ou autres systèmes narratologiques du même type qui, aussi savants et séduisants qu'ils puissent être, obscurcissent plus souvent ce qui était assez clair avant de passer par leur filtre théorique ou, ce qui est pire, construisent des artefacts.

Concernant la réécriture, nous postulons que chaque modification se répercute sur d'autres niveaux du texte. Prenons un premier exemple.

Gleb Čumalov, après trois années d'absence pendant lesquelles il a combattu dans les rangs de l'Armée Rouge, rentre dans sa ville natale pour y retrouver son travail à l'usine de ciment et sa famille, Daša, son épouse, et Njurka, sa petite fille. Mais la joie de revoir celles qu'il avait quittées "pour partir dans la nuit hostile", et dont il était, depuis, sans nouvelles, est rapidement altérée. La femme qu'il retrouve sur le pas de sa porte est bel et bien Daša, mais il y a quelque chose de changé en elle, quelque chose qu'il est difficile de définir, de jamais vu auparavant, et dans les yeux de cette dernière la surprise et la joie se mêlent à l'effroi. Gleb prend sa femme dans les bras, les deux époux sont en proie à une émotion aussi intense d'un côté que de l'autre, mais lorsque Gleb se propose d'emporter sa femme dans la chambre, "как бывало в первые дни женитьбы", Daša se dérobe, se refuse à lui. Elle fait partie de la section féminine du parti (*ženotdel*) et une mission importante l'appelle à la campagne. Après lui avoir appris que leur fille Njurka est élevée à l'orphelinat (*detdom*) et lui avoir prodigué quelques conseils pratiques, la voilà partie. Gleb, sur le seuil de sa porte, reste pantois. Autour de lui, un silence inhabituel, au loin l'usine dont les cheminées ne fument plus; rien n'est comme avant, c'est l'abandon, seul un coq semble le narguer, de derrière la palissade, et lui demander : "Эт-то кто такой?" et "des chèvres, curieuses, clignent

de leurs yeux de serpent et marmonnent, de leurs lèvres de jeunes filles, de silencieux galimatias" (И козы с любопытством мигали змеиными глазами и лопотали девичьими губами беззвучную чепуху).

Laissons-nous un peu porter par l'interprétation. La symbolique de ce bestiaire est frappante : un coq, des bêtes à cornes aux regards de serpents...

Le contenu de ce premier chapitre est le même d'une version à l'autre, du moins dans les grandes lignes, car les deux textes révèlent des différences qui, aussi subtiles qu'elles paraissent à première vue, engagent la narration sur des voies bien différentes. Les altérations, fort nombreuses entre la *version A* et la *version B*, sont tout aussi lexicales que syntaxiques. Certains mots disparaissent, d'autres apparaissent à leur place, certaines phrases, voire des passages entiers sont épurés ou altérés, et il y a des innovations.

Commençons par l'apparition soudaine de Daša et sa description, suggestivement introduites par une phrase incomplète suivie d'un discours direct, repris rythmiquement 6 lignes plus bas :

(...) - заулюлюкала дверь и -
Дашка это, или не Дашка?
Баба в красной повязке (...) /A:9/

L'écriture de la même scène est plus "classique" dans la *version B* :

И только что хотел подняться на крыльцо - дверь
распахнулась.
Женщина в красной повязке (...) /B:279/

Disparaît également le deuxième discours direct. A noter le passage, d'une version à l'autre, de баба à женщина. Le premier mot est absent des réflexions de Gleb conduites au style indirect libre, à propos du changement auquel sa femme est l'objet. Daša est bien la même qu'auparavant, mais "tout le reste" est "étranger, pas féminin" : le dernier épithète не баба est supprimé dans la *version B*. Hasard de l'écriture et de la réécriture? Ou la connotation familière-dépréciative de ce mot a-t-elle été considérée comme gênante à l'encontre de celle qui sera l'héroïne, à côté de Gleb, du roman, la Femme Nouvelle par excellence, dans toute sa pureté? Cet exemple indiquerait-il que la langue populaire a perdu de son prestige dans le système des valeurs linguistiques de l'"Etat Ouvrier et Paysan" entre la fin des

années 20 et les années 30? Ou s'agit-il d'un procédé de défocalisation (au sens de Genette)? Il reste que ledit passage de баба à женщина à l'encontre d'un "personnage positif", et "prononcé par l'auteur" (*avtorskaja red'*), la suppression de не баба dans les mêmes circonstances, la suppression des deux discours directs qui embrayaient la description sur le point de vue du personnage Gleb, tout comme celle de la phrase incomplète précédant le premier discours direct, peuvent être considérés comme autant d'éléments récurrents d'un même procédé général : celui de la prise en main par le narrateur "omniscient" de la narration. Une de nos tâches sera de montrer dans quelle mesure ce procédé se vérifie pour l'ensemble du roman et quel est son sens.

Mais poursuivons notre analyse. Disparaissent ou sont altérés dans la *version B* les éléments par trop "physiques" et quelque peu naturalistes de la scène des retrouvailles. Dans la *version A*, lorsque Gleb s'empare (crpeť) de sa femme, la serre sur sa poitrine jusqu'à lui couper le souffle (придушил на груди), puis - nous renonçons à traduire - колючим бритьем всосался в ее губы - Даба défaille (замерла) et "se donne toute à lui jusqu'à perdre connaissance" (отдалась ему вся до потери сознания). La description de la *version B*, relative aux mêmes événements, est, pourrait-on dire, passablement assagie :

И как только обнял ее Глеб и впился в ее губы - сразу ослабела она и замерла до потери сознания. /B:279/

Apparaissent, dans la *version A*, les premiers indices de ce qu'on pourrait appeler les "revendications légitimes de l'époux", voire ceux de la jalousie :

Ну, как - ждала меня, или гуляла вдовой?.. /A:10/

Et plus loin, parmi les amères réflexions du soldat privé de son repos bien mérité :

Три года. Что такое было с бабой (sic!) без мужа три года?

/A:12/

Tout cela disparaît dans la *version canonique* et la conclusion de ces réflexions est bien altérée :

А гнездо - пусто, и жена Даша, которую нельзя было оторвать от себя при разлуке, встретила его как не жена и прошла мимо него холодным, непризветливым призраком дурного сна. /A:12/ (nous soulignons)

А гнездо - пусто, и Даша встретила не так, как он мечтал. /B:281/ (nous soulignons)

Ces exemples suffisent, croyons-nous, pour montrer l'incontestable changement de tonalité et de sens qui s'effectue d'un texte à l'autre. Les événements sont racontés, dans la *version B*, d'une façon moins directe, moins "vécue". Le lecteur est moins sollicité à "participer à l'action". Parallèlement, le thème à proprement parler érotique (le désir physique qu'éprouve Gleb à l'encontre de sa femme, sa jalousie naissante), s'il ne disparaît pas, est euphémisé et banalisé dans son expression.

Prenons, toujours dans la première scène des retrouvailles, un exemple encore plus restreint et n'appartenant, en apparence, qu'au niveau stylistique. A l'approche de sa maison, Gleb est en état d'euphorie et tout ce qu'il perçoit autour de lui correspond à cet état. Dans la *version A* nous lisons :

Шел Глеб в густом винном блеске по дорожке, по склону горы, через охапки еще зимних кустарников и кизила в желтых искрах цветения, и чудилось : поет и стрекочет воздух, и воздух ~ в перламутровых крыльях. /A:6/

Cette phrase disparaît dans la *version B*, sans doute jugée trop métaphorique. Or, dans la *version A*, plusieurs pages plus loin, vers la fin du même chapitre, la même métaphore de l'air stridulant et ailé revient dans le discours indirect libre focalisé sur le héros, déçu et troublé par la rencontre qui s'est passée d'une manière inattendue :

Глеб (...) почувствовал, что он очень устал (...) от этой непонятной, неожиданной болью ранившей его, встречи с Дашей. Почему эта необычная грузная тишина? Почему воздух стрекочет крылато, и куриный шелест ползет по Уютной Колонии?

/A:12/

Cette fois-ci le passage est conservé dans la *version B* et se lit ainsi :

Он (...) почувствовал, что очень устал (...) от этой странной встречи с Дашей. Почему эта необычная тишина? Почему стреко-

чет воздух и куриный шелест ползет по Ужтной Колонии? /В:281/

Nous voyons que la modification stylistique se traduit ici aussi bien par la réduction du nombre des métaphores que par le glissement du sens de la métaphore conservée ("air strident") : n'étant plus soutenue par celle qui la développe ("air ailé") et se retrouvant dans la proximité immédiate d'une toute autre métaphore ("bruissement de poules"), elle est contaminée par la sémantique toute différente de cette dernière.

Les changements sur l'axe paradigmatique (présence-absence-changement de valeur de la métaphore) s'accompagnent de changements sur l'axe syntagmatique. Dans la *version B*, la métaphore qui nous intéresse est employée une seule fois, *ad hoc*. Elle décrit l'ambiance extérieure et participe, d'une façon peu cohérente, à la description de l'état psychologique du héros. Dans la *version A*, la métaphore en question, apparaissant à deux reprises, tantôt à l'unisson, tantôt en contraste avec l'état du héros, fonctionne beaucoup plus activement au niveau caractérologique. Elle prend l'aspect d'une métaphore "permanente" (*prochodnaja metafora*), chargée d'un contenu symbolique, et entre dans la grande catégorie de ces métaphores-symboles si typiques de l'écriture gladkovienne. De plus, employée au début et à la fin d'une scène, elle remplit une fonction compositionnelle très accusée, créant une boucle narrative qui se trouve détruite dans la *version B*.

Nous pouvons donc dire qu'une opération stylistique provoque une vague de conséquences qui affectent la structure toute entière du texte.

Il nous semble important non seulement d'observer les changements, mais aussi d'essayer de formuler la direction que prennent ces derniers. Dans le cas décrit, il s'agirait 1° d'un mouvement qui tend vers un *discours stylistiquement plus neutre* et 2° d'un mouvement qui vise à *simplifier les relations entre les différents niveaux du texte*.

Mais voici un autre aspect du même problème. Amoindrie, à peine compréhensible dans le nouveau contexte, la métaphore dont nous parlons est comme une trace de la version précédente. De telles traces parsèment le roman : elles constituent ce que l'on pourrait

appeler métaphoriquement *la mémoire du texte*. Une nouvelle question se pose alors : comment fonctionne cette mémoire? Quels niveaux du texte résistent moins, quels autres plus à la manipulation?

C'est par cet aspect-là que notre travail se rapproche du "sujet imposé" de ce colloque.

5. A l'évidence, nous ne pouvons analyser ici tous les changements : pour cela, il nous aurait fallu écrire un volume plus gros que le livre de Gladkov. Il est très commode de délimiter, à l'aide de repères thématiques, une tranche du texte où se manifestent tous ses niveaux. C'est ce que nous avons fait, en choisissant un des thèmes importants de *Ciment*, abordé souvent, mais jamais à fond, par les chercheurs soviétiques : le *thème du sexe*. Comme nous le verrons, ce thème n'est pas choisi au hasard.

Rappelons brièvement l'argument du roman.

L'action se passe pendant 8 mois de l'année 1921. Rentré chez lui, Gleb Čumalov retrouve son usine en ruine, son nid familial abandonné par Daša (sa femme devenue une activiste du parti) et ses amis ouvriers démoralisés par le manque de travail. Gleb lance un projet de remise en marche de l'usine et, malgré les obstacles, dont l'opposition de l'administration locale, impose ce projet. Gleb insuffle l'enthousiasme aux masses, s'assure l'aide des vrais communistes et de la Tchéka, fait éliminer les gêneurs, rééduque son ennemi personnel et ennemi du régime qui s'avère être indispensable à l'organisation des travaux. L'usine de ciment sera reconstruite, Gleb triomphera sur le front de la production mais échouera dans ses tentatives de reconstituer avec Daša un foyer. Le roman ambitionne de montrer la consolidation de la société révolutionnaire, la formation par le travail libéré de l'Homme Nouveau et la naissance d'une nouvelle morale.

Ces trois grands thèmes (appelons-les "macro-thèmes") prennent corps à travers ces trois récits étroitement entremêlés, mais distincts parce que dotés chacun de sa propre organisation spatio-temporelle et narrative.

Le premier récit montre, à l'échelle d'une ville, les moments les plus marquants dans la vie du pays, depuis la fin du communisme

de guerre jusqu'à l'instauration de la NEP. Ce sont les dernières mesures révolutionnaires : la réquisition des denrées (*prodraavératka*), la pacification de la campagne révoltée, l'expropriation des bourgeois; le nouveau climat politique après la guerre civile : le retour des Blancs "repentis" (cf. le mouvement du *Changement des jalons*), la reprise du secteur privé; la vie du parti après le Xe congrès : la grande séquence consacrée à la purge dans le parti. Ces épisodes sont construits comme des nouvelles relativement autonomes et leur suite correspond, en condensé, au développement historique réel.

Le deuxième sujet délimite le temps narré du roman et se déroule dans l'espace-temps de l'usine. Il est composé des descriptions des réunions, des meetings, des masses au travail sur le fond d'un paysage industriel (et "administratif"). Nous avons là un des tout premiers modèles de la narration "productiviste". Le sujet retrace, en mouvement rectiligne, les étapes de la reconstruction de l'usine avec, en apothéose finale, sa mise en marche.

Les épisodes "productivistes" alternent avec les nouvelles "historiques" et entrent avec elles en interaction : l'ennemi ouvert (les "bandits") ou caché (les "saboteurs") provoquent le ralentissement ou l'interruption de la construction. Les deux sujets se rejoignent sur le plan symbolique. L'usine va produire le ciment qui servira à bâtir la République; le ciment symbolise aussi la classe ouvrière. La victoire de Gleb et de ses amis est symbolique du triomphe imminent de l'utopie prolétarienne. En fait, le sujet "productiviste" représente l'aboutissement (non encore effectif) de la chaîne des événements historiques. Les liens entre les deux sujets sont encore renforcés par la présence d'un certain nombre de motifs contribuant au "message" du livre. C'est ainsi que la construction du monde meilleur est déclarée et mise en scène comme un chemin des tourments (cf. le roman d'A. Tolstoï). La République est née dans le feu et le sang de la guerre civile :

Нет в Республике троп и дорог, не смоченных человеческой кровью (...)/A:6/

Viennent la paix et le retour au travail :

Опять - машины и труд. Новый труд - свободный труд, завоеванный борьбой - огнем и кровью. /A:7/

Mais nous apprenons vite que ce travail exige de l'héroïsme et de l'abnégation, comme à la guerre (Gladkov est le premier à avoir montré le travail en temps de paix comme un exploit héroïque permanent : idée devenue lieu commun du réalisme socialiste). C'est ainsi que Gleb l'annonce aux ouvriers :

Завод... то дело - за нами... загорит огнем и машинами... великое строительство рабочей Республики... сами... своим животом и мозгами... кровь и страдание борьбы... то наше оружие в победе над миром... /A:191/

Et même la réalisation de l'usine ne met pas un terme à la lutte : à la fin du roman, en regardant les ouvriers rassemblés pour la fête, Gleb a cette réflexion prémonitoire :

Сколько крови в этой великой рабочей армии! Ее, этой крови, хватит надолго. /A:381-382/

Les mots *sang* et *feu* témoignent d'une extraordinaire fréquence dans la *version A* du roman, en sont le véritable leitmotiv. La souffrance est inévitable et même indispensable : le rite historique du passage vers le monde meilleur est un *rite purificateur, expiatoire, sacrificiel*.

6. Le troisième récit raconte les rapports affectifs entre les personnages principaux. Deux aspects du même thème intéressent l'auteur : la sexualité et la famille (il en parle souvent en un seul souffle). Mais le récit ne se développe pas ici, comme dans les deux premiers, d'une manière rectiligne; il n'a pas de dénouement. Notons une autre particularité : conformément à la logique de la situation de guerre, les personnages actifs dans les deux premiers sujets s'affrontent à partir de deux camps ennemis. Dans le troisième, Gladkov n'exploite pas la situation devenue populaire dans la littérature des années 20 où l'amour réunit (et détruit éventuellement) les héros appartenant à des camps opposés (cf. *La vie et la mort de Nikolaï Kurbov*, d'Erenburg, *Le vent* et *Le quarante unième* de Lavrenev, etc.) Ici, il s'agit de l'amour entre communistes. Mais peut-on parler, dans le cas de *Ciment*, d'histoire d'amour à proprement

parler? En fait, l'auteur se préoccupe moins des mécanismes de l'amour, que du rôle que ce sentiment et, plus généralement, la famille, sont susceptibles de jouer dans la nouvelle société des Hommes Nouveaux. Le roman présente donc une série de situations conflictuelles qui illustrent les différentes attitudes adoptées par ses héros vis-à-vis de ce problème.

La réalisation du thème érotique au niveau compositionnel le distingue des autres, et certains critiques (par exemple V. Poljanskiĭ "Cement" i ego kritiki", in : *Na literaturnom postu*, 1926, n° 5-6) y voyaient un défaut de la composition; nous pensons que ce thème, tel qu'il se manifeste dans les premières versions de *Ciment*, s'intègre au texte à d'autres niveaux et nous allons en parler. Le caractère particulier du thème érotique, sa place dans la composition du roman sont en tout cas une raison suffisante pour que nous nous y intéressions de plus près.

Afin de construire les situations du sujet "érotique" et afin de les traiter, Gladkov fait appel aux procédés du mélodrame de boulevard. Trois hommes et deux femmes entrent en relation, trois triangles se constituent. Les tensions à l'intérieur de ces triangles sont exagérément fortes; l'état d'âme des héros passe, sans transition, de la tendresse à la rage, de la joie à la dépression; un enfant meurt, une femme est violée, elle sombre dans la folie, etc. Nous pouvons dire d'ores et déjà que les gros effets mélodramatiques subsistent après la réécriture, même s'ils se trouveront légèrement atténués. Le niveau compositionnel s'avère être le plus résistant à la manipulation : les trois sujets dont nous avons parlé, la topographie, la chronologie du roman; la division du texte en chapitres, le nombre de ces derniers, leurs titres (à quelques exceptions près dont nous parlerons plus loin); les événements et leur suite; le nombre de personnages, leur différenciation selon l'importance (personnages principaux, secondaires, etc.) et leurs fonctions essentielles dans le déroulement de l'intrigue, tout cela reste inchangé. Restent inchangés aussi deux grands principes de la composition, l'alternance et le contraste (scène intime - scène de masse; conversation - paysage, espace clos - espace ouvert, etc.). Les changements qui interviennent dans la *version B* - altération de

certaines scènes, élimination d'autres - n'aboutissent jamais à une restructuration compositionnelle. Leurs motifs se dévoilent à d'autres niveaux du texte.

7. Afin d'alléger l'exposé, nous avons choisi d'aborder en même temps les niveaux thématique et caractérologique, le dernier servant essentiellement, comme nous venons de le dire, à illustrer le premier.

Le conflit central du récit érotique oppose Daša et Gleb. Celui-ci aime sa femme, mais d'un amour violent et despotique; il rêve d'un foyer où Daša l'attendrait, prête à le servir et lui obéir. Or Daša, passée, elle aussi, par le feu et le sang de la guerre, rejette une telle situation. Elle est en tous points l'égale de l'homme. En plus, elle est *partijka*. Elle se refuse donc à Gleb, tant que celui-ci ne change pas d'attitude. Il interprète sa froideur comme un signe de son infidélité, un soupçon qui n'est pas sans fondement. Si Gleb, pendant la guerre, avait des aventures qu'il croit admissibles pour un homme, Daša lui rend la pareille, mais d'une manière beaucoup plus consciente. Lorsqu'elle aidait les partisans rouges, elle se laissait aimer par ceux qui avaient besoin de la chaleur féminine avant d'aller à la bataille. Après le retour de Gleb, elle a une liaison brève, mais passionnelle, avec l'homme fort du parti local, le *perdispolkom* Bad'in, qui éprouve pour elle un désir "animal". Daša se donne à lui après que, tombés dans une embuscade, ils aient échappé par miracle aux "bandits" (et c'est Daša qui a sauvé la vie à Bad'in). Remarquons que l'amour extraconjugal est intimement lié aux situations de combat. Certains critiques s'expliquent mal pourquoi Daša, refusant les avances somme toute assez légitimes de son mari, a pu se commettre avec cette incarnation du mâle sauvage qu'est le *perdispolkom*. Il y a là cependant une certaine logique. Daša aspire à l'amour nouveau, libre, qu'elle comprend, entre autres, comme une liberté de disposer de son propre corps. Si elle se donne à Bad'in, ce n'est qu'après l'avoir maté : elle peut céder à la passion charnelle, mais refuse d'institutionnaliser les rapports de force et de soumission de la famille traditionnelle. Gleb, lui, n'acceptera pas cette attitude. Sa jalousie explose dans

des crises de violence, d'ailleurs facilement maîtrisées par Daša.

Dans la *version B*, Daša perd beaucoup de son intransigeance et aussi, de sa liberté. Elle devient chaste : ses amours partisans sont supprimées, tout comme la description de la nuit d'amour avec Bad'in et d'autres signes explicitant leur liaison : reste une scène où Bad'in tente, sans résultat, de violer Daša, qui lui offre une farouche résistance. D'autre part Daša devient plus tolérante vis-à-vis de Gleb. Apparaissent de touchantes scènes où elle se comporte en bonne épouse, s'occupe de Gleb, l'appelle "Глебунка" (ce qu'elle ne fait jamais dans la *version A*). Voici un exemple qui montre avec quels menus changements peut s'opérer la métamorphose. Gleb s'adresse à Daša :

Не сплю по ночам - жду тебя.
За эти дни ты еще ни разу не
ночевала дома. /A:37-38/
(nous soulignons)

Не сплю по ночам - жду тебя.
Живу я здесь неделю, а дома
ночевала ты только три раза.
/B:297/ (nous soulignons)

Tout cela fait que les crises de jalousie de Gleb perdent une grande partie de leur raison d'être; elles sont néanmoins reprises dans la *version B*. Le niveau caractérologique s'en trouve déformé, car le lien entre le comportement et sa motivation est rompu. En ce qui concerne Bad'in, la haine instinctive que Gleb ressent envers lui est accrue dans la *version B*, où tout est fait pour rendre le *predispolkom* plus antipathique. A cela, il y a une raison. Dans cet homme, "l'un de ceux avec lesquels la révolution se fraie le chemin", comme écrivait, enthousiaste, A. Serafimovič ("*Pravda*", 1926, 16 février) nous devinons maintenant un trotskiste face au léniniste Gleb. C'est là du moins l'interprétation des critiques soviétiques actuels qui voient en lui un ennemi caché de la révolution (cf. Brajnina, Voloženin). Voilà un exemple parmi d'autres des nombreuses modifications idéologiques qui affectent le texte. Le cliché du triangle y est conservé parce qu'il entre au service d'un autre thème, politique cette fois-ci.

En plein désarroi affectif, Gleb trouve quelque consolation en la personne de Polja, une amie de Daša et sa camarade du parti. Apparaît ainsi un autre triangle qui se dessine très nettement dans la *version A*. Cette dernière comporte plusieurs passages où Polja

engage un jeu de séduction sans équivoque avec Gleb. Un "noeud" finit par se nouer entre eux quand ils combattent côte à côte, lors d'une attaque surprise des "bandits". Le parallélisme avec le premier triangle s'impose : le désir se libère au son des fusils, le thème de l'amour se trouve clairement lié à celui du combat permanent. Remarquons déjà l'insistance avec laquelle le mot *vang* - souvent jumelé avec la notion d'ivresse - revient dans les descriptions du désir :

Кто-то опьянял ее свои ночи, и она опьяняла свою кровь
пьяною кровью другого... /A:41/; Вибаламученный дурманом
крови /A:43/; кровь его (...) переливается в ее тело /A:159/;
пережила от его бурной крови незабываемую бабью страсть
/A:172/; там на вершине (...), под пулями, между ним и
Полей кровью завязан, помимо их воли, новый волнующий
узел. /A:195/

Polja est de plus en plus proche de Gleb (qui en arrive à la voir dans ses rêves); cependant, si Daša éprouve de la jalousie, elle n'en souffle pas mot. Au contraire, elle semble comprendre, voire accepter la situation. Dans une scène qui réunit les trois amis, on entrevoit comme une image idéale du ménage à trois, un parfait modèle de l'amour-amitié :

Он раскинул руки, пригнулся и подхватил и Дашу и Полю под
бедра. Обе в один мах с криком и смехом обняли его за шею,
и их руки переплелись локтями и пальцами... /A:194/

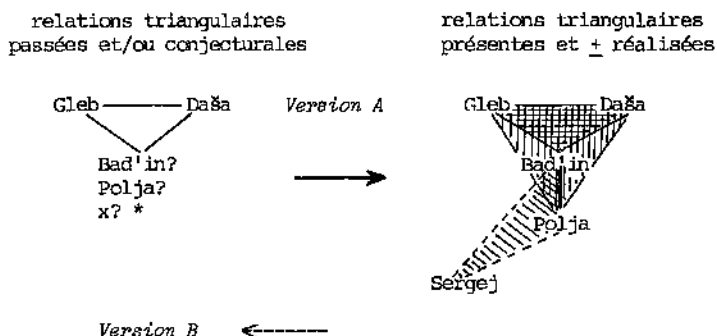
Dans la *version B*, tous les passages décrivant le rapprochement graduel entre Gleb et Polja sont soigneusement censurés, il n'en reste que quelques allusions obscures; le rêve de Gleb, comme la scène à trois citée plus haut sont éliminés. Le triangle Gleb-Daša-Polja, qui est contrairement au triangle des passions morbides Daša-Gleb-Bad'in, décrit dans une tonalité joyeuse, disparaît comme modèle probable d'un amour libre entre camarades. Une scène, pourtant, est préservée où Gleb et Polja sont sur le point de s'unir charnellement. Le lecteur reste perplexe, cette scène arrivant sans aucune préparation. Encore une fois, le déroulement de l'histoire d'amour est entravé, il n'en reste que des bribes : la mémoire du texte garde le souvenir d'un cliché, tandis que le thème de l'amour libre disparaît entièrement.

Mais dans la *version A* aussi l'amour entre Gleb et Polja n'est pas consommé, le ménage idéal ne se réalise pas, la solution reste trop idéale et Polja en subit les conséquences. Elle éveille, elle aussi, le désir de Bad'in. Pourtant, si Daša sait toujours contrôler la situation, Polja, plus fragile, n'en est pas capable, d'autant plus qu'elle appartient à la catégorie des révolutionnaires déçus par la NEP (cf. *Les villes bleues* d'A. Tolstoï, *Le voleur* de L. Léonov et beaucoup d'autres livres des années 20) : le triomphe apparent de la bourgeoisie la jette dans un trouble profond. Le terrible *perdistopolkom* la viole et l'oblige de continuer cette liaison qu'elle perçoit comme une catastrophe inéluctable. Elle se retrouvera au bord de la folie.

Dans ses malheurs, elle est faiblement soutenue par une version pâle de l'amour amical, entièrement platonique, que lui porte Sergej, l'intellectuel du roman. Malgré la suppression de plusieurs passages trop physiologiques, ce triangle reste entier dans la *version B*. Sans doute pour que soit souligné le caractère démoniaque de Bad'in.

Résumons les relations triangulaires que nous avons décelées dans le roman, d'une manière plus abstraite, afin d'en repérer la dynamique.

8. Dans la *version A* on relève deux types de relations triangulaires : d'une part celles que nous qualifierons de "passées et/ou conjecturales" et celles, d'autre part, qui s'avèrent "présentes et plus ou moins réalisées". Les premières se rapportent au temps qui précède l'arrivée de Gleb Čumalov à l'usine de ciment, ou sont issues des conjectures de l'un ou de l'autre personnage (de Gleb avant tout), ou les deux à la fois : conjectures concernant le passé. Quant aux relations "présentes et plus ou moins réalisées", elles se rapportent, bien sûr, aux événements contemporains et postérieurs au retour de Gleb, à l'"action" proprement dite du roman. En voici la représentation schématique :



Les triangles et les personnages sont représentés sur un axe vertical, allant de haut en bas par ordre décroissant d'importance. La flèche qui se dirige de gauche à droite symbolise le temps propre de la narration, temps au cours duquel un certain nombre de relations triangulaires conjecturales concernant le présent se révèlent non conjecturales (elles ont lieu) et se réalisent à des degrés divers. Quant à la flèche qui se dirige de droite à gauche, elle symbolise les altérations subies par les relations triangulaires "présentes et plus ou moins réalisées" lors de la réécriture. Les triangles de la *version B* sont à la fois moins présents (moins effectifs) et moins réalisés et tendent - d'où le sens de la flèche - à rester conjecturaux, tant pour les personnages en cause que pour ce personnage caché mais malgré tout présent qu'est le "narrataire", ou le lecteur du roman. Le pâlisement des relations triangulaires de la partie droite du schéma est obtenu, dans la *version B*, par les suppressions, atténuations, ajouts et autres manipulations du texte qui ont été décrits plus haut.

La dynamique des relations triangulaires, symbolisée par le passage, dans la *version A*, de la conjecture à la présence et à la réalisation, tend à se refermer, dans la *version B*, sur un modèle unique et figé où les conflits, les passions et autres paramètres s'uniformisent.

* x représente un nombre indéfini de personnages, plus ou moins identifiés, qui sont l'objet des soupçons de Gleb (et de Daša, dans une moindre mesure). Pour certains d'entre eux, les soupçons se confirment : ils appartiennent au passé.

9. La thématique sexuelle ne s'épuise évidemment pas dans la seule dynamique des relations triangulaires. Nous avons vu que le sujet érotique était lié à d'autres thèmes importants du roman : amour s'y conjugue avec combat, travail et politique. Poursuivons et approfondissons cette analyse.

Apparaissent, dans *Ciment*, deux types fondamentaux de relations amoureuses : le premier peut être qualifié d'amour instinctif (les mots *нүтро*, *нүтряной* en ponctuent les descriptions), contraignant, "animal", rétrograde, bref, appartenant au passé et souvent destructeur. Il s'oppose à l'union libre de l'amour amical, où la passion cède le pas aux sentiments de complicité, de camaraderie, d'entraide. Comme nous l'avons déjà dit, cette union libre n'est jamais réalisée. Elle semble plus difficile à atteindre que l'utopie productiviste et nous la reconnaissons : c'est l'utopie de l'amour-camaraderie, prônée dans les années 20 par Aleksandra Kollontaj et ses très nombreux supporters. Chez Gladkov, elle est un échec parce que les hommes n'y sont pas préparés : Gleb pêche par sa jalousie et son traditionalisme, Bad'in par sa brutalité amoral, Sergej par sa passivité. Pour accéder au royaume de l'utopie amoureuse, il faut en fait renaître et pour cela, il faut souffrir autant qu'à la guerre, traverser autant d'épreuves. Ceci explique l'apparition dans le sujet érotique des motifs du sang et de combat et son équivalence, au niveau symbolique, avec les thèmes de la guerre et du travail.

Nous ne sommes donc pas surpris de voir combien importante pour le thème de l'amour et de la famille est la notion du *sacrifice*.

En l'absence de Gleb, Daša envoie leur fille Njurka à l'orphelinat. La *version B* (et dans son prolongement, l'interprétation des critiques soviétiques actuels) donne une justification à cet acte : parmi d'autres enfants, Njurka se sentirait mieux, elle aurait même plus de chances de survivre aux temps de la famine. La *version A*, quant à elle, insiste sur une autre raison : la mère, entièrement absorbée par ses activités de militante, ne peut ni ne veut s'occuper des enfants. C'est une attitude de principe. En voici un exemple bien éloquent qui manque dans la *version B* : Daša fait une proposition à une réunion de sa cellule...

Товарищи! У нас есть пустые дома беглых инженеров. Предлагаю

открыть детские ясли. Эта подлая, будь она неладна, кухня...
Свободная пролетарская женщина... /A:88/

Il apparaît très clairement dans cette tirade que la crèche doit être organisée non pas pour le bien des enfants, mais pour libérer les femmes de leurs servitudes familiales. Cette attitude correspond parfaitement à l'idée défendue souvent en ces années-là, de la prise en main par l'Etat de l'éducation des enfants et le dépérissement de la famille (cf. Bucharin et Preobraženskij, *Azbuka kommunizma* : ce livre est d'ailleurs implicitement cité dans le roman et justement par la bouche de Daša). Rappelons aussi que Lénine lui-même pensait en 1918 que les femmes devaient être libérées de toute contrainte familiale et que tous les citoyens se nourriraient dans les cantines collectives.

Un drame se produit dans l'une et l'autre version de *Ciment* : Njurka meurt dans l'orphelinat à cause du manque d'amour maternel. Daša voit comme s'éteint l'enfant, mais au lieu de s'en occuper, elle s'abandonne (pendant un bref instant) à une douleur qui prend des accents de mélodrame. Sublimation ou excuse, elle se sent portée par une force supérieure :

необъятное, неотвратимое, что она несла в себе (...) все
где не было смерти, где сама она была невидимой пылинкой.

/A:307/

другая, более могучая любовь, чем любовь к ребенку /B:463/

Dans la *version A*, cette force est explicitée : "la révolution, la lutte, le travail, le parti" (A:307). L'adoration de Daša prend une autre teinte dans la *version B* : de profession de foi elle devient slogan. La différence est capitale et nous y reviendrons. Il reste que dans les deux versions :

Нюрка, это - жертва ее жизни. /A:308; B:463/

C'est un exemple accompli du rite sacrificiel : une victime innocente est offerte à Moloch.

Le thème est si important pour Gladkov qu'il le développe ailleurs. Sergej, "intelligent" et ancien menchévique tente de toutes ses forces de devenir un vrai communiste, de se dissoudre dans

le mouvement (comme Daša dans la *version A* où elle se sent "un grain de poussière invisible", comme Gleb dans plusieurs de ses réflexions). Pour Sergej aussi, il n'y a d'issue que par la voie du sacrifice. Il contribue à l'arrestation de son propre frère, officier blanc qui sera fusillé dans les caves de la Tchéka (détail omis dans la *version B*); il participe à l'expropriation dont son père est l'une des victimes et il abandonnera ce dernier, ne s'intéressera plus à lui et, dans une des scènes finales du livre, se livre aux réflexions suivantes :

Не все ли равно, что будет с его отцом? Жизнь производит безошибочный отбор, и процесс этого отбора - неотвратим. (...) Работать - только работать. Пусть - будни, но будни - ведь это мечта, переложенная на упорную трудовую повинность.

/A:377-378; B:508-509/

Il va de soi que Sergej est prêt à se sacrifier lui-même. Ces réflexions ont lieu au moment où il se promène au bord de la mer. Soudain, il voit près du quai, flottant sur l'eau, un cadavre de bébé. L'apparition est la même dans les deux versions, change seulement la couleur du fichu qui recouvre la tête du bébé mort : de rouge, il devient blanc (sans commentaire). Et cette apparition confirme Sergej dans sa pensée :

Ну, да... Так и должно быть...
Это самое и есть./A:379/

Так должно и быть... Трагедия
борьбы... Чтобы родиться
вновь, надо умереть./B:510/

Le nouveau ne peut naître qu'à travers la mort de l'ancien : une idée banale. Ce qui retient l'attention dans *Le Ciment* est que la mort sacrificielle est symbolique pour les Hommes Nouveaux, alors que pour ceux qui les entourent, elle est bien réelle.

La famille constitue donc un aspect fondamental de notre thème. Le seul personnage du livre qui ait une famille véritable, c'est précisément Sergej, dont on nous montre les efforts pour couper tous les liens familiaux. Nous ne savons rien des parents, proches ou lointains, de Gleb, Daša, Polja et autres communistes. Ce phénomène nous semble d'une importance capitale : l'Homme Nouveau n'a pas de liens génériques, il n'a pas ou ne doit pas avoir de *mémoire générique*.

Il n'est pas étonnant que le peu de souvenirs que nous dévoilent les communistes du roman sont ceux de leur lutte révolutionnaire.

Les liens génériques sont remplacés par les liens idéologiques.

Gleb, lui, a encore un autre souvenir : son enfance à l'usine. Et nous nous rappelons que dans la première scène du roman déjà, le foyer familial et l'usine sont mis sur le même plan. Ce parallèle traverse le texte en entier. Mais en regardant de plus près, nous nous apercevons qu'il subit une modification essentielle au cours de la réécriture.

Dans la *version A* toute une série de scènes, d'images, de réflexions rendent apparentes les fonctions que l'usine remplit en dehors de sa tâche première qui est la production de ciment. La voisine de Gleb, Motja, qui a perdu ses enfants et qui n'a d'autre ambition dans la vie que d'être mère (en cela, elle est l'antipode de la femme nouvelle), reste stérile tant que l'usine est en ruine. Elle se trouve enceinte au moment précis où commencent les travaux de la reconstruction. Son mari, ouvrier, retrouve sa vitalité en participant à ces travaux. Il dit de lui-même qu'il est sorti de l'oeuf (вылупился из яйца) dans l'usine, et au cours de la même conversation Motja déclare son désir d'avoir "des poussins". Le collectif de l'usine - c'est l'évidence même - est maintes fois comparé à une famille. Dans les premières pages du livre, l'image qui nous en est donnée est bien symbolique :

в разбитые стекла черной пустотой проваливается *утроба* /A:13/
утроба завода /A:22/; из тьмы необъятного *брюха* /A:22/

(nous soulignons)

L'usine apparaît donc comme une image de femme. Stérile d'abord, ensemencée par le travail de Gleb et de ses camarades, elle va à son tour donner la vie. D'ailleurs, l'amour et le travail à l'usine sont décrits dans les mêmes termes dans la *version A* :

Савчук (...) грохал молотом в *пьяном* припадке *взбешенного*
трудом человека. *Кровью* набухало лицо, *кровью* горели белки...
/A:179/

(nous soulignons; cf. citations p. 227)

Ce n'est pas pour rien qu'après chaque frustration conjugale Gleb se retrouve à l'usine. L'usine et le travail remplissent, pour les

héros du roman, les fonctions familiale et sexuelle.

Dans la *version B*, les phrases citées (et d'autres semblables) disparaissent ou sont réécrites de manière à éviter le rapprochement dont nous parlons :

в разбитых стеклах - черная пустота /В:281/; из далеких сумеречных перекрытий /В:287/; Савчук (...) взмахивал молотом с неистовством разъяренного трудом человека. /В:385/

L'homme nouveau, conçu dans l'usine et par le travail et élevé dans le collectif ouvrier : c'est ainsi que l'on pourrait résumer cette inclusion des thèmes de l'usine et des masses dans la thématique sexuelle que nous étudions.

C'est exactement de la même manière que se résume l'idéologie du plus grand mouvement culturel après la révolution, le *Proletkul't*.

Le proletkultisme a une influence énorme sur les premières versions de *Ciment*. Il y est en effet question de l'individu, grandeur infime face au collectif, de la révolution en tant que force cosmique (c'est ainsi que s'explique la réflexion de Daša sur le "grain de poussière"), de la voie de fer menant aux étoiles, de la musique des machines, de l'homme se confondant avec la machine, des masses qui sont un seul corps ou encore de ces ateliers de travail pareils à des églises avec des machines-outils en guise d'autels, et leur bruit semblable au son des cloches :

Раз я - с машиной, я сам машина /А:24/; машина и люди - это одно /А:380/; масса (...) - тысячи тел в чешуйчатом могучем движении одного тела... Живая человеческая машина /А:175/; В высь! Железный путь - к солнечным вершинам /А:175/; Глеб забегал в машинное отделение (...) самое важное, полное огромного смысла, было только здесь, в этом блистающем небесном перезвоне, во вздохах черных алтарей /А:359/, etc.

Le machinisme quasi religieux, le collectivisme, le cosmisme, tous les grands thèmes du Proletkul't se retrouvent dans *Le Ciment, version A*. Ils disparaissent tous dans la *version B*, d'où toute référence explicite au proletkultisme, comme les phrases que nous venons de citer, est bannie. Aborder ces changements thématico-idéologiques serait sortir du cadre auquel nous avons limité cette étude. Mais une remarque s'impose : cette disparition transforme l'espace

référentiel du roman, en y déplaçant les accents. La "machine-usine" et le "parti" étaient d'égale importance dans la structure thématique de la *version A*; dans la *version B*, le proletkultisme est éliminé et le "parti" prend la première place dans la hiérarchie des concepts-clé (des concepts structurogènes, pourrait-on dire). La force à laquelle Daša sacrifie son enfant s'appelait "la révolution, la lutte, le travail, le parti". L'ordre des mots doit être inversé pour nommer les dieux qui exigent le sacrifice dans la *version B*. Quand Gleb reproche à Daša d'avoir abandonné leur fille, en disant

Но ведь ты же - мать./B:298/ ("mais tu es une mère"),

elle change de sujet dans la *version A*; dans la *version B*, elle répond :

Я - партияка, Глеб. Не забывай этого./B:298/ ("Je suis membre du parti, Gleb, ne l'oublie pas").

Un commentaire est-il encore nécessaire?

Nous verrons ce qui advient, dans la *version B*, de la poétique proletkultiste qui ne manque pas, bien sûr, de se manifester dans le traitement du thème que nous étudions.

10. Quittons à présent les niveaux thématique et caractérologique de notre texte pour passer à ses niveaux linguistique et stylistique. Tout comme pour les premiers, nous n'allons pas séparer ces deux niveaux. Le texte littéraire, en effet, est un tout et le considérer à partir de la seule position du "linguiste" (au sens restreint de ce terme) serait l'appauvrir ou le déformer. La langue, avec ses strates grammaticales, sociales, ethniques etc. nous intéresse ici dans la mesure où elle est le véhicule du style.

Nous l'avons signalé au début de l'exposé : c'est l'aspect stylistico-linguistique de *Ciment* qui a attiré le plus de critiques à ce roman et a subi le plus de changements, selon les commentateurs et Gladkov lui-même. La *version A*, que nous étudions, est déjà très différente, en ce qui concerne sa langue, de la version de 1925, saturée, surtout dans les dialogues, de dialectismes. Ceci a valu à l'auteur une réprimande de Gor'kij. Dans une lettre citée

dans tous les travaux consacrés à la langue et littérature soviétiques, Gor'kij dit que la langue de *Ciment* n'est parfois compréhensible qu'aux Russes méridionaux, ce qui est hautement nuisible au moment où la Russie toute entière a besoin de bien se comprendre. La correspondance entre Gor'kij et Gladkov est l'un des premiers épisodes de la grande campagne de purification de la langue et du style dans la littérature russe que Gor'kij va mener, contre les expérimentateurs de tout bord, jusqu'à la fin de sa vie. Les conséquences de cette campagne triomphale se font encore sentir aujourd'hui.

Entre 1925 et 1928 Gladkov libère son texte de la plus grande partie des dialectismes, mais le travail va se poursuivre jusque dans les années 40. Entre nos deux versions, *komhara* vient remplacer *kamopa*, *6opa* (dans la parole de l'auteur) deviendra *canopa*, etc. Les dernières traces des dialectismes subsistent dans le discours direct des ouvriers, personnages de deuxième ou troisième plan. Il n'y a que plusieurs scènes dans le roman où les héros retrouvent soudain, et pour un bref moment, la langue dialectale : toujours en s'adressant aux ouvriers; entre eux ils ne la parlent plus jamais. Un fossé se creuse entre les ouvriers, d'une part, et les héros (les communistes) du roman : ils ne font plus partie de la même ethnie. Pourrait-on dire que la *mémoire ethnique* abandonne la langue des héros (et celle de l'auteur)?

Les chercheurs soviétiques qui se sont penchés sur les différentes versions de *Ciment* constatent des évidences qui peuvent être résumées en trois points : pour eux, la réécriture stylistico-linguistique effectuée par Gladkov consiste 1° dans la suppression des vulgarismes ainsi que du lexique "physiologique" à l'intérieur des descriptions jugées trop "naturalistes"; 2° dans le rapprochement du lexique et de la syntaxe, dans la langue des personnages principaux et dans celle de l'auteur, à la norme littéraire; 3° dans l'élimination, la rectification ou le remplacement des métaphores (et d'autres tropes) imprécises ou excessivement "flamboyantes". Tous ces changements sont considérés comme nécessaires, la seule critique concerne parfois (chez Smirnova, par ex., voir ci-dessus, point 2) des substitutions isolées. Nous tenterons de voir un peu

plus précisément la nature et surtout le sens des changements stylistico-linguistiques et nous procéderons à quelques généralisations qu'il serait vain de chercher dans les études existantes.

Avant de passer à cette analyse, une remarque concernant l'épuration des descriptions "naturalistes". Le résultat de cette démarche (les chercheurs ne nous l'explicitent jamais) est, en ce qui concerne notre thème, une *désérotisation* systématique : disparaissent massivement les *полно-налитые* et/ou *мягкие груди* de l'une ou l'autre héroïne (celles de Polja surtout) qui sautent littéralement aux yeux du lecteur, si l'on peut dire; il en va de même avec les autres signes de l'Eros, les "jupes qui remontent", la "mollesse d'une épaule", l'"âcre odeur de la sueur féminine" (reste l'épaule, mais disparaît la sueur), etc. Curieusement (ou logiquement?), la *version B* garde intacte une description basée sur le lexique "érotique" de Motja, femme d'ouvrier :

Она шла (...), с огромным животом и туго налитыми грудями. /B:502/ (nous soulignons).

A comparer avec :

Даша разделась, но не легла - прислонилась к стене, не стыдилась. Под рубашкой упругу кругились и дышали груди и живот. /A:41/ (nous soulignons)

La *version B* garde la première phrase et supprime la seconde; le rapprochement avec la description de Motja s'estompe : est-ce suggérer que, physiquement aussi, Daša est différente d'une баба? Ou qu'une camarade du parti, si elle reste sans pudeur devant son mari, doit en avoir davantage face au lecteur des années 40? Le fait est que là aussi, une suppression entraîne une rupture des liens qui se tissent, dans le texte, entre personnages, situations et thèmes.

Passons à l'analyse systématique. Les dialectismes ne sont qu'une partie de la vaste sphère de la langue populaire mobilisée par Gladkov lors de la première rédaction de *Ciment*. La langue des "héros" s'infiltré, par le biais du discours indirect libre, dans la parole de l'auteur. Parfois, elle y apparaît même quand les signes de ce procédé manquent. Toute la strate linguistique est remaniée de fond en comble.

A ce niveau, la réécriture laisse discerner deux mouvements qui vont dans la même direction. Le premier consiste à remplacer la langue populaire par la langue littéraire standard. Les exemples qui suivent sont relevés dans le discours, respectivement, de Gleb, Daša et Polja :

Вот дьявольщина! Быть в бабьей переделке - хуже, чем драться на войне. /A:272/

- Ты разве не чувствуешь, как она в тебя въедается? Здорово взял девуку за *нутро*.../A:198/

- Ты хорошо сказала, Даша : мы - близки только в работе, а по-человечески, *по-нутру* - оторваны, чужды друг другу. /A:196/

(nous soulignons)

Нет уж... продолжайте сами разрешать свои проблемы... а я пойду../B:441/

- Ты ей очень по душе пришепся... Уж не *влюбилась* ли? /B:395/

- Ты хорошо сказала, Даша : мы-близки только в работе, а *интимно* - чужды друг другу. /B:393/

Les changements de ce type sont très nombreux. Ne manquons pas de remarquer l'improbabilité du mot *интимно*, venant du lexique "petit-bourgeois", dans la bouche d'un personnage tel que Polja. Remarquons aussi la correction qui intervient dans la syntaxe de sa réplique : du point de vue normatif, *оторваны*, exigeant la forme *друг от друга*, ne peut être apposé à *чужды друг другу*. Une erreur mineure, augmentant le mimétisme du discours parlé, est corrigée par la suppression. Le résultat : une phrase à intonation appuyée, grâce à sa structure en parallèles (*по-человечески - по-нутру / оторваны - чужды / друг - другу*), devient une phrase linéaire, sans aucun effet stylistique, sinon comique. Nous avons souligné, dans deux citations, l'élimination de *нутро*, un mot lié, comme nous l'avons dit, au lexique amoureux du roman; ce mot, exprimant le caractère profond, instinctif, du désir, disparaît presque entièrement de la *version B*, où il est souvent remplacé par *душа*. Retenons, dans la première citation, le contraste entre les deux versions, ainsi que l'ingérence dans la langue des relations affectives des expressions figées appartenant au registre journalistico-officiel (ici : *разрешать проблемы*). Ce phénomène, on s'en doute, est omniprésent dans les parties du texte qui développent les sujets historique et productiviste. Enfin, le deuxième exemple (le changement *она в тебя въедается - по душе пришепся*) annonce le deuxième mouvement de la réécriture. Prenons

d'autres exemples (ils sont relatifs au discours de Gleb) :

- Ну, Дашок... Ты уж очень ня-
ряешь по всяким заковыркам. А
удочки закидываешь на самое
глубокое место. /A:199/

- Но ведь ты же - мать. (...)
Бросила ребенка чорт его знает
куда - каким-то собакам, - а
сама - завей горе веревоч-
кой... /A:39/

Были мужья, да только - не я.
/A:40/

-Ну, Дашок... хоть ты против
тех, кто копаются в чужой
душе, а сама-то первая не
прочь нырнуть поглубже в чу-
жую душу. /B:395/

- Но ведь ты же - мать. (...)
Бросила ребенка черт его
знает куда, а сама носишься
высунув язык... /B:298/

Конечно, был муж, да только
не я. /B:298/

L'examen de ces répliques nous permet de préciser la nature du deuxième mouvement de la réécriture : les expressions populaires et colloquiales stylistiquement très marquées sont remplacées par des colloquialismes à usage général (копаться, носиться высунув язык), donc stylistiquement affaiblis. Nous avons cru utile de distinguer ce deuxième mouvement afin de souligner que même quand les "éléments de rechange" semblent appartenir au même registre que le texte du départ, ils sont perçus comme autant d'expressions figées et leur fonction stylistique se limite à les maintenir dans la sphère parlée, sans leur imprimer une quelconque marque sociale. A cet égard, le dernier exemple est particulièrement éloquent. La parole de Gleb dans la *version A* est souvent modelée selon l'économie folklorique (une syntaxe elliptique, une construction antithétique, une organisation rythmée, etc.). Ce parler folklorique constitue un des traits essentiels du discours de Gleb. Dans la réplique que nous citons, adressée à Daša, le changement entre les deux versions est spectaculaire. L'adjonction d'un adverbe, le changement du pluriel en singulier font disparaître aussi bien le rythme que la rime et une phrase en forme d'adage populaire devient une réplique banale. Nous pouvons imaginer les raisons de ce changement : ayant supprimé toute mention des multiples rapports extraconjugaux de Daša, transformée en militante vertueuse, l'auteur détruit tout indice susceptible d'éveiller les soupçons du lecteur; il supprime donc le soupçon naissant chez Gleb. A moins que ce ne soit le contraire et que l'auteur extirpe consciemment de son texte tout ce qui pourrait rappeler

l'essence et l'esprit de la langue populaire, se trouvant ensuite contraint de changer en conséquence le reste.

Si nous quittons la stylistique des registres et considérons nos exemples du point de vue de la stylistique "poétique", nous observons des phénomènes semblables (d'ailleurs, le dernier exemple nous en convainc déjà). Dans la *version A*, la parole de Gleb est toujours imagée et métaphorisée. Le plus souvent, dans la *version B*, les images, les métaphores, les comparaisons disparaissent purement et simplement (cf. le premier exemple de la série précédente). Dans le cas où le texte de rechange comporte des éléments figurés, leur nature est profondément différente. Dans la *version A*, Gleb, quand il ne parle pas en adages populaires (запей rope веревочкой), crée ses propres métaphores ou comparaisons qui appartiennent à son discours personnel et que le lecteur doit déchiffrer (parfois non sans difficultés). Dans la *version B*, les mots utilisés au sens figuré entrent dans la composition des locutions à usage général (копаться в душе, черт знает куда, высунув язык), ou sont immédiatement explicités par l'adjonction d'un mot utilisé au sens propre (à comparer : ныряешь по всяким заковыркам - нырнуть в чужую душу). Ce genre de manipulation conduit à la fois à la *neutralisation* du discours et à sa *dépersonnalisation*. Afin d'explicitier ce dernier point, observons un passage où la parole d'un personnage est reconnu comme signe de sa personnalité (première conversation entre Gleb et Polja) :

- Грохнула гора - покрыла чело-
века, как лягушку. Напрягись,
стань на карачки - поставь
гору на место (...)
- Да, да!.. Я хочу с вами го-
ворить, товарищ Чумалов (...).
Опять засмеялась, и ярче за-
сверкали искорки в бровях и
глазах.
- Стать на карачки, да?.. Хо-
рошо!.. Ну и слова у вас!..
(...) Я хочу с вами говорить,
товарищ Чумалов... /A:71/.

- Сдвинулась гора набрекенъ -
поставь ее на место (...)
- Да, да!.. Я хочу с вами
поговорить, товарищ Чумалов
(...).
Она опять засмеялась, и ярче
засверкали искорки в бровях
и глазах.
- Да, вы правы. Бороться,
побеждать... В этом все...
Заходите ко мне, товарищ
Чумалов./B:317/

Remarquons avec quel triste acharnement l'auteur enlève de son texte les images, les trouvailles stylistiques les plus innocentes. Ici, on censure une лягушка, là, on remet sagement à sa place un pronom

personnel omis (ce genre d'omissions était très à la mode dans la prose ornementale). Et combien significatifs sont les micro-changements syntaxiques. L'emploi de l'imperfectif dans я хочу с вами говорить, s'il va un peu à l'encontre des règles expliquées aux étrangers, introduit dans говорить un sens caché; la répétition, avec une insistance enthousiaste, de la même phrase montre à elle seule l'intérêt croissant de Polja pour Gleb. "Corrigées", les paroles de Polja ne sont plus que des formules de politesse. Mais le plus important dans le passage cité est, bien sûr, la reconnaissance de Gleb comme personnage doté de sa parole spécifique. Plus que cela, c'est cette parole spécifique qui séduit Polja et l'incite à chercher un rapprochement avec Gleb. La langue du personnage joue un rôle indéniable dans le déroulement de l'action, sans parler de son rôle caractérologique. Rien de tout cela dans la *version B* : les mots de Gleb perdent leur spécificité, Polja les "traduit" en slogans : les personnages se rencontrent uniquement sur le plan idéologique. Les différents niveaux du texte n'entrent plus en interaction.

Ce que nous disons du discours direct (dont il faut noter que le rôle diminue après la réécriture; les dialogues et les monologues intérieurs étant systématiquement abrégés : nous verrons le sens de ces changements en abordant le niveau narratif) est vrai aussi pour la parole de l'auteur. Elle aussi est neutralisée, ramenée au stéréotype, dépersonnalisée. Considérons ces deux descriptions de Даша :

Даша (...) - поджидала его и дышала широкими взмахами груди. /A:46/

Даша удивленно метнула на него круглыми глазами и дрогнула упругими крыльшками бровей. /A:47/

Даша (...) пристально улыбалась ему навстречу. /B:302/

Даша удивленно подняла брови, взглянула вниз, и подбородок у нее дрогнул от улыбки. /B:302/

Il faut admettre que les images de la *version A* ne pèchent pas par la précision, mais s'il est difficile en russe de махать грудью, il n'est pas beaucoup plus facile de пристально улыбаться.

La suppression des métaphores et des images est générale et frappe aussi les mots-symboles dont nous avons parlé et qui expri-

ment les grandes catégories de la poétique gladkovienne : le *feu*, les *tripes*, mais surtout le *sang* dégoulinant des pages de la *version A*. L'auteur ne propose rien pour remplacer le sang dans le système vasculaire de son texte :

Из набухших кровью лиц кровь
проливалась в глаза./A:84/

Последние слова Глеба взвол-
новали рабочих./A:325/

Даша чувствовала, как *воздра-
гивал от крови* Бадьин /A:156/

Даша чувствовала, как *волно-
вался* Бадьин /B:372/

(nous soulignons)

A notre avis (la démonstration fera l'objet d'une étude plus complète que celle-ci), l'écriture de Gladkov laisse deviner quelques traces de la méthode élaborée par Zamjatin et reprise, plus ou moins explicitement, dans la démarche constructiviste. L'une de ces traces est précisément l'utilisation du *prochodnoj obraz*, image récurrente dont la fonction est, entre autres, d'intégrer les différents niveaux du texte ou différents éléments de la composition (ce que nous avons qualifié de "boucle narrative", voir ci-dessus, point 4). L'abandon de cette méthode, qui se laisse percevoir surtout dans les sujets historique et productiviste de *Ciment*, a pour conséquence la rupture des interrelations textuelles. Se trouvent dissociés, en particulier, les thèmes du travail et de l'amour. Prenons encore un exemple : la description qui suit accompagne la scène où Gleb, repoussé par Daša, étouffe de jalousie :

Там, за заводом, у пирсов,
- море в фосфорическом дыме.
Оно поет электрическим зумом,
и будто не море это рокошет
низкой струной, а воздух, и
горы, и трубы завода./A:41/

Там, за заводом, у пирсов,
- море в фосфорическом дыме.
Оно поет и вздыхает прибором.
/B:299/

Ici, un cliché "poétique" (tout à fait dans le style du Gor'kij de la période romantique) vient remplacer une comparaison "machiniste" qui plus loin, dans la *version A*, sert de titre à l'un des chapitres centraux du roman. Ce dernier, en effet, mêlant le thème du combat à celui du travail et du désir, montre la mise en marche euphorique du premier élément de l'usine. Nous constaterons sans surprise que le titre du chapitre *Električeskij zum*, change en *Rubil'nik vključen* (encore une boucle narrative rompue) ¹⁰. Une métaphore à plusieurs

référents aboutit à une phrase qui semble être tirée d'un rapport (destiné à qui?) célébrant la réalisation d'un plan de production. Les phrases de ce genre fournissent les titres aux journaux soviétiques depuis plus d'un demi-siècle.

L'évocation de cette métaphore "machiniste" nous permet de reprendre le fil de notre discussion, à propos du rôle que joue dans l'écriture de *Ciment* l'influence proletkultiste. Nous avons parlé des thèmes empruntés à ce mouvement. Nous pouvons à présent remarquer que c'est essentiellement au Proletkult que Gladkov doit sa symbolique du feu, du sang et du fer et à leur interpénétration. Le style de Gladkov, hyperbolique, emphatique, surchargé de métaphores et d'images, témoigne autant de l'influence des poètes "cosmistes" que de celle que l'on qualifie habituellement de "décadents". En fait, dans une grande mesure, la réécriture de *Ciment* est représentative, après 1934, de la lutte contre ce style proletkultiste et de la lutte contre l'ornementalisme (les deux étant souvent complémentaires à l'époque, cf. *Les machines et les loups* de Pil'njak). Si ce style transparait dans certains passages - il n'en reste que des traces dans la mémoire du texte - tout est fait afin d'en faire oublier l'origine. Lisons ce péan qui, dans les deux versions, appartient au monologue intérieur de Gleb et qui intervient au moment où celui-ci va avec Daša visiter leur fille à l'orphelinat. Le passage évoqué ci-dessous donne un sens symbolique au chapitre, nous pouvons donc nous en servir sans trop nous éloigner de notre thème :

... Вот оно - и горы, и море, и завод, и город, и дали, уходящие за горизонты, - вся Россия - мы... Все эти громады - и горы, и завод, и дали - поют в недрах своих о великом труде... Разве руки наши не дрожат от предчувствий упорной богатырской работы? Разве сердце не рвется от напора крови?... Это - рабочая Россия, это - мы, это - новая планета, о которой мечтало в веках человечество... /A:46 et B:301-302, à une demi-phrase près : от предчувствий упорной богатырской работы devient от предчувствия упорной работы/

C'est un pur exemple de style "cosmiste", avec son lexique particulier, ses grands concepts, *мы* (Nous autres, bien sûr), *труд*, *напор*, *недра*, *новая планета* (un célèbre tableau, portant ce titre, fut peint en 1921 par Konstantin Juon [Youon]), la même intonation

exclamative, les mêmes anaphores et questions rhétoriques. Le passage cité est pratiquement le même dans l'une et l'autre version. Mais dans la *version B*, il s'arrête là. Voici sa suite dans la *version A* :

Это - начало. Это - первый вздох перед первым ударом.
Есть. Будет. Прохоchet громами... /A:46/

Le doute n'est plus permis. Gladkov se livre ici à une parfaite imitation du style d'Aleksej Gastev, le plus important poète prolétarien, un des leaders du Proletkult. A ce propos, rappelons que, dans un des brouillons, *Le Ciment* s'intitulait *Udary* et que Gladkov aimait appeler son roman "poème" : cf. *Poëstija rabočego udara*, de Gastev. L'écriture de ce dernier, alliant le symbolisme à une sorte de futurisme machiniste, était connue de tous, copiée et parodiée maintes fois. Beaucoup de slogans proletkultistes sont restés dans la langue (et l'idéologie) soviétique, et la première partie du passage cité pourrait passer pour un de ces hymnes au travail composés dans les années 30 et 40. Mais les dernières phrases sont un signe qui ne trompe pas : elles concernent l'époque où elles ont été écrites. C'est ici que nous découvrons le véritable sens de la guerre que Gladkov mène contre son propre style, contre ses prétendus excès, les influences imaginistes, ornamentalistes, proletkultistes, contre tout ce qui aurait pu permettre de le qualifier de "formaliste". C'est une guerre contre ses propres origines poétiques. C'est une guerre aussi, dans le cas du proletkultisme, contre ses origines idéologiques et sociales.

Nous nous permettons de donner ici encore un exemple qui, sans être directement lié à la thématique érotique, illustre bien des choses; nous en avons déjà cité un extrait, dans sa seule *version A*, nous pouvons maintenant procéder à la comparaison. Le passage clôt le chapitre extatique *Električeskij žum - Rubil'nik vključen*, c'est une harangue que Gleb prononce devant les ouvriers :

- Товарищи, слушай!.. Жертва
труда... общим упором... не
плач и рыдание... победа ра-
бочих рук... завод... то дело
- за нами... загремит огнем и
машинами... великое строи-

- Товарищи, это - жертва труда
и борьбы... Не плач и рыдание,
а радость живых побед... Скоро
завод загремит огнем и машина-
ми. Мы с вами начинаем великое
строительство социализма. Да,

тельство рабочей Республики
... сами... своим животом и
мозгами... кровь и страдание
борьбы... то наше оружие в
победе над миром... Грянем,
товарищи! /A:191/

лилась кровь, много было стра-
даний... Много было и будет
трудностей на нашем пути... Но
этот путь борьбы ведет к сча-
стью, к окончательной победе
над миром насилия. Мы создаем
наш мир своими руками. С именем
Ленина на устах, с верой в без-
граничное счастье удесяттерим
наши силы для завоевания буду-
щего... /B:391/

Ne relevons qu'un seul aspect du changement. Les phrases hachées de Gleb, dans la *version A*, rendent l'atmosphère même d'un meeting (à comparer avec les descriptions analogues chez Pil'njak, A.Vesëlyj, etc.) où l'on ne peut pas tout entendre des discours prononcés, mais où l'on n'a nul besoin de tout entendre. C'est une situation dans laquelle celui qui parle sait qu'il est compris et "complété" par ceux qui l'écoutent. Il est, se sent ou croit se sentir l'un d'entre eux. La *version B* présente une situation dans laquelle il n'y a plus d'omission possible. Ceux qui écoutent sont passifs, ils ne peuvent plus participer; la communication est à sens unique. Gleb explique, sermonne, indique les buts à atteindre. Dans la *version A*, il parle comme un communiste ouvrier, dans la *version B*, comme un communiste dirigeant. La métamorphose s'opère dans la parole et par la parole, une parole qui oublie ses origines. Or la parole qui ne connaît plus ses origines n'a d'autre nom que poncif - poétique ou idéologique - peu importe. C'est cette métamorphose d'une parole enracinée dans son milieu, son temps, bref, d'une parole vivante en une parole figée, en un poncif, qui détermine l'évolution du style gladkovien.

Avant de passer aux conclusions, il nous reste à voir dans quelle mesure nos observations se vérifient au niveau narratif.

11. Nous avons vu au point 4 de ce travail que le changement de "tonalité" qui s'effectuait d'une version à l'autre pouvait se fonder sur un certain nombre de phénomènes que nous avons qualifié de "prise en main par le narrateur (omniscient) de la narration". Pré-cisons, pour commencer, cette notion. Nous nous référons (et nous nous y limitons pour ce qui est de cette étude) à ce que G. Genette a appelé le "mode narratif", à cette "régulation de l'information"

dont la narration est l'objet, en d'autres termes encore, à sa "perspective" et sa "distance". On peut en effet se poser la question "du personnage dont le point de vue oriente la perspective" ¹¹, chercher à savoir "où est le foyer de perception", s'il s'incarne dans le personnage (et lequel) ou non, si les événements sont observés de l'extérieur ou de l'intérieur. La distance, elle, concerne "les modes de (ré)production du discours et de la pensée des personnages dans le récit" ¹² qui sont au nombre de trois : le "discours rapporté" (discours direct), "où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage", c'est le plus mimétique d'entre eux; le "discours transposé" (discours indirect ou semi-indirect), où la présence du narrateur est encore très sensible dans la syntaxe même de la phrase et le "discours narrativisé", le plus distant et le moins mimétique des trois, où les paroles, ou pensées sont "racontées" ¹³.

Il s'avère que le passage d'une version à l'autre de *Ciment* fait état d'une double tendance de *défocalisation* et de *narrativisation*. Le foyer de perception, dans la *version A*, est très souvent situé dans les personnages, Gleb Čumalov notamment. En est un exemple frappant l'incipit du roman : c'est par les yeux de Gleb que le lecteur découvre le paysage, l'usine, la maison...

(...) Три года, а будто
вчера : ничто не измени-
лось. Эти дымные горы
(...) /A:5/

(...) Ничто не изменилось
за эти три года. Дымные
горы (...) /B:277/

La présence des déictiques *вчера*, *эти*, le tour "direct" de l'énoncé sont les signes de reconnaissance qui focalisent la narration sur le narrateur-personnage. Ils manquent dans l'énoncé de la *version B* et sont moins fréquents pour l'ensemble du chapitre. De plus, les événements sont davantage racontés dans la deuxième version, alors que dans la *version A*, ils semblent davantage "sortir de la bouche" de Gleb. Ils sont plus mimétiques. Le discours, rapporté dans la *version A*, est transposé dans la *version B*. Si cette tendance se vérifie pour l'ensemble du roman (et ce n'est pas qu'une tendance), elle ne concerne évidemment pas le seul thème qui nous intéresse. Mais l'un et l'autre phénomènes - *défocalisation* et *narrativisation* - peuvent

avoir des *effets de sens*, et c'est en cela qu'ils nous intéressent. Ci-dessous, nous en examinerons quelques manifestations.

Discours direct et description

L'extrait reproduit plus bas est tiré du chapitre *Potuchǎij oǎag*, consacré aux difficiles relations de Gleb et de Daša. Dans le passage qui précède, cette dernière a suggéré que pendant l'absence de Gleb "il y en avait d'autres". Mais elle refuse d'entrer dans les détails. Gleb, fou de rage, se jette sur elle :

Он в бешенстве, почти без сознания, схватил ее в охапку и сжал до хруста в позвонках.
- Говори же, наконец! Я исколечу тебя, а признаться заставляю...
- Брось руки, Глеб! Слышишь? Уходи прочь! Да ну же, свинья!..
Ее мускулы змеями извивались под руками Глеба, и вся она была в отчаянном порыве к прыжку.
- Я задушу тебя, сука... ребра расковыряю... а своего добьюсь... Говори!..
- Пусти, тебе говорят, Глеб!.. Пусти же, животное... гнус!.. Я не позволю насильничать над собой... дрянь!.. /A:42/
(suit une description de leur lutte)

Чувствовал он, что терзает почву под ногами, что становится смешным в ее глазах. Вбешенный своим бессилием, он схватил ее руки и сдавил их так, что затрещали косточки. Но она и виду не показала, что ей больно.
- Брось руки, Глеб! Слышишь? Уходи прочь!
Но он сгрэб ее в охапку (...)
/B:299/

(la description reprend dans les grandes lignes celle, annoncée ci-contre, à la fin du passage de la *version A*)

Si les deux versions relatent les "mêmes" événements, la *version B* le fait à une plus grande distance, raconte davantage. La narrativisation est un des moyens, parmi d'autres, d'atténuer la brutalité du mâle, le conflit conjugal...

Absence ou présence d'introduction au discours direct

- Ты говоришь, как нежная барышня, товарищ Мехова. Правда ; нам некогда заниматься душевными делами. Люди подождут, товарищ Мехова, а дело, когда

Даша остановилась и с ласковой строгостью заметила :
- Люди подождут, милая Поля, а дело требует постоянного внимания... Не забывай, что работа-то наша связана и с опаснос-

проворонишь, улетит из-под
носа, и его не поймашь.
- Ну, вот... так говорят
многие... А ведь (...)
/A:196/

тями и с жертвами... Сего-
дня ты и винтовку держала
в руках, а не только лопа-
ту...
- Это ничего не доказывает,
Даша... - загорячилась Поля,
- ты (...) /B:393/

Précisons que le triangle Gleb-Daša-Polja est à la fois moins présent et moins "réalisé" dans la *version B*, avec, comme corollaire, l'amélioration des relations entre les deux femmes. L'introduction, à deux reprises, au discours direct n'est rien d'autre que l'intervention du narrateur et du contrôle, de la part de ce dernier, de ce qui suit. L'échange verbal perd ainsi de sa spontanéité et, par tant, la confrontation est adoucie. A remarquer, en passant, le changement du pronom d'adresse, de "camarade Mechova" à "chère Polja", qui va dans le même sens.

Phrase elliptique et phrase pleine. Présent et passé

В комнатке - светло и пусто. Железная кровать, на кровати - серое одеяло, белая подушка. Над кроватью - Ленин. У окна - столик, а на нем - свалка из книг и бумаг. И только одно почувствовал Глеб : пахла комната Полей. Если бы не знал, что здесь живет она, - все равно почувствовал бы ее по запаху. /A:268/

В комнатке было светло и пусто. У стены стояла железная кровать, а на кровати - серое одеяло, белая подушка. Над кроватью - Ленин. У окна - столик, а на нем - свалка из книг и бумаг. Если бы Глеб случайно зашел сюда, не зная, что здесь живет она, все равно почувствовал бы ее по запаху. /B:438-439/

Le passage se rapporte au moment qui précède la scène opposant Gleb à Polja, où leur relation finira par... ne pas se consommer. Dans la *version A*, une série de prédicats nominaux (construction qui coïncide, en russe, avec l'usage du présent si le verbe n'est pas exprimé); dans la *version B*, une première phrase avec un complément, un attribut avec copule au passé, des adverbes, suivie d'une deuxième phrase avec un complément, un verbe au passé, un sujet : dans la *version A* les objets "viennent à l'esprit" du personnage au gré de ses regards; ils semblent plus proches, plus vivants; la *version B* "raconte" la même scène (au passé), et le

personnage qui perçoit s'efface devant le narrateur invisible.

Autres signes

Peuvent évidemment avoir une influence sur le mode narratif d'autres signes que l'articulation syntaxique. En est une manifestation l'usage du temps des verbes, dont nous venons de voir un exemple (à noter que cet usage varie d'une langue à l'autre : en français, le passé simple est un véritable indice de la narrativité). Nous avons déjà vu au point précédent (les niveaux stylistique et linguistique) que la parole, dans la *version B*, oublie ses origines. En effet, l'usage de tel ou tel registre (langue standard, populaire, vulgarismes, etc.), de tel ou tel système poétique, peuvent contribuer à la focalisation ou défocalisation du discours, peuvent rendre ce dernier plus ou moins mimétique. C'est bien ce type de phénomènes que nous retrouvons dans les deux fragments que voici :

Через ячейку и клуб сколотили две группы по ликвидации неграмотности, и когда открыли занятия - за столами оказались только одни бабы. Своей речью Даша ударила баб в самое сердце : знай, бабы, вы забили мужиков и здорово доказали свою пролетарскую сознательность... А бабы кричали и хлопали ладошками в девчачьем веселье и были похожи на галок. /А:305-306/

Через ячейку и клуб сколотили две группы по ликвидации неграмотности, и когда открыли занятия - за столами оказались только одни женщины. Своей речью Даша очень их растрогала : она отметила, что они, не в пример мужчинам, являются активными борцами за просвещение и тем самым доказали свою пролетарскую сознательность. Дело не в том, чтобы научиться писать и читать, а в том, что это - начало большой работы над собой. Это открывает перед ними двери к государственной деятельности. Знание - большая сила : без знаний нельзя управлять страной. Женщины хлопали в ладоши и чувствовали себя больше и лучше, чем дома, умнее и богаче, чем с детьми и на кухне... /В:461/

Le tour familier et imagé ударила в самое сердце est transformé en un verbe standard (et banal) растрогала; le discours direct à l'impératif (знай...) est transposé au discours indirect au passé (она отметила, что...). Notons le passage de баба à женщина (hautement récurrent pour l'ensemble du roman) et celui, conjointement, de мужик à мужчина. La *version A* relate un antagonisme et un combat (вы забили мужиков) entre sexes opposés (бабы - мужики). La *version B*

désamorce le conflit (ne в пример мужчинам) et rapproche les sexes, au moins au niveau formel de leur expression (женщины - мужчины). Notons aussi l'abandon de l'élément "ornithologique" (галки) par lequel le narrateur qualifie les mêmes бабы de notre texte. Présent à plusieurs reprises dans la *version A*, sous forme de comparaison ou de métaphore, il est systématiquement abandonné dans la *version B*. A ce propos, citons quelques autres exemples :

Бабы (...) тараторили воробьями (...) грудились в кучу, стучались головами и шептали все сразу, и все сразу давились от хохота /A:78/ - Женщины (...) тараторили (...) сбивались в кучу, перешептывались и давились от хохота /B:321/; бабы (...) разом пырснули вверх в ворохе одевок, застреляли руками, загорланили вперебой, вразнобой одно имя /A:81/ - женщины замахали руками и, перебивая друг друга, закричали /B:323/; А бабы, как бешеные, крыли горластыми криками /A:81/ - А бабы уже элились /B:323/; Бабы захлопали в ладоши, как куры крыльями /A:82/ - la phrase est supprimée dans la *version B*.

Dans la *version A*, point de vue du narrateur et point de vue des personnages se confondent : les femmes sont observées à partir de la position antagoniste des мужики : dans les yeux de ces derniers, elles sont бабы et - nous venons de le voir - leur caquetage ressemble à celui des poules ou autres volatiles. Dans la *version B*, le point de vue change : les femmes accèdent au rang de женщины dans et par la parole de l'auteur, à moins que celle-ci s'associe (par contexte immédiat, par exemple) au discours des ouvriers, personnages de second plan. Souvenons-nous que les ouvriers et les héros-communistes ne parlent plus la même langue, n'appartiennent plus à la même ethnie dans la *version B* de *Ciment*. Concernant les femmes de cette dernière, la parole de l'auteur les y rend "plus grandes et meilleures", "plus sages et plus riches", prêtes à servir et à "gouverner le pays". La métamorphose est impressionnante.

Nous arrêterons là notre analyse : ces quelques exemples suffisent pour montrer qu'il existe des correspondances indéniables entre les niveaux thématique, stylistique et narratif et leurs transformations respectives. Nous avons vu que le thème qui nous intéressait dans cette étude a été l'objet, au cours de la réécriture du roman, d'une profonde altération. L'appropriation, par le

narrateur de la *version B*, du "véritable" discours des personnages en est à la fois le moyen et l'expression.

Conclusions

Ayant fait le cheminement indiqué par notre modèle de travail, nous pouvons maintenant récapituler et tirer des conclusions. Selon nos observations, la réécriture de *Ciment* atteint tous les niveaux du texte. Le moins touché est son niveau compositionnel. En effet, nous n'avons pas trouvé de changements majeurs prouvant l'intention explicite de le remodeler. En revanche, nous avons observé des incohérences dans le déroulement de l'intrigue, ainsi que le manque de liens profonds entre les trois sujets du roman : ne subsistent que les liens mécaniques (alternance, contraste, personnages principaux).

À d'autres niveaux, nous avons pu observer des changements profonds : le niveau thématique est châtré (disparition du thème de l'amour libre et de celui de l'"usine-mère et femme"); les personnages deviennent plus schématiques, les caractères "positifs" se rapprochant de l'idéal et les caractères noirs étant noircis; les conflits entre personnages positifs s'atténuent, la structure de leurs relations se fige et tend à se refermer sur un modèle appauvri de ses variantes; le poids de la langue populaire et du discours figuré diminue d'une manière drastique; la parole des personnages est dépersonnalisée et privée des signes de son appartenance dialectale et sociale; la parole de l'auteur est soumise à la même opération; la matière linguistique du texte remanié est normalisée, elle est puisée dans les couches les plus stéréotypées du registre littéraire standard; le procédé de l'"image-clé" (*prochodnoj obraz*) intégrant les thèmes et les niveaux, est abandonnée; la défocalisation et narrativisation du discours aboutissent à son appropriation par l'auteur-narrateur omniscient.

Toutes ces manipulations visent à simplifier ce qui était complexe, rendre univoque ce qui était ambigu, rendre impersonnel ce qui était spécifique, à banaliser tout ce qui pouvait provoquer un effet de surprise et ce qui était, par conséquent, incontrôlable. Ce mouvement, que nous avons pressenti en analysant, au début de notre exposé, quelques fragments du texte, est perceptible à tous

les niveaux et transforme le texte tout entier. Nous n'avons pas trouvé de substitution qui serait plus expressive et sémantiquement plus chargée que le texte du départ. Par euphémisme, appelons ce mouvement la *neutralisation* du récit.

Il n'est pas étonnant que la "mémoire" du texte nouveau garde de l'ancien, comme nous l'avons constaté, ce qui était, au départ déjà, perçu comme cliché : triangles érotiques, gros effets psychologiques et situations mélodramatiques, paysage "romantique" comme moyen caractérologique, utilisation de la langue de bois (précisons que la réécriture opère un tri parmi les slogans).

La neutralisation du récit, telle que nous l'avons observée lors de la comparaison des deux versions de *Ciment*, est indissociable de deux phénomènes qui sont tout sauf secondaires.

Le premier, c'est la rupture qui se produit entre les composantes du texte; nous avons beaucoup parlé des moyens qui assurent l'unité du récit et nous avons essayé de montrer que chaque élément à l'intérieur du texte, signifiant en lui-même, l'est aussi dans le système des interrelations avec d'autres éléments et d'autres niveaux. Il nous a paru frappant d'observer comment, dans la *version B*, les sujets et les thèmes, juxtaposés de façon mécanique, se mettent à "flotter", comment le comportement des personnages perd ses motivations, comment la langue et le style oublient d'exprimer et la personnalité des héros et celle de l'auteur, comment le plan de l'expression se détache du contenu. Ce processus, que nous pouvons qualifier, par commodité, de *réduction des paramètres*, en détruisant les liens entre éléments constitutifs du texte, détruit son caractère organique.

Un phénomène tout aussi frappant est celui de la suppression systématique de tous les signes de l'époque où le roman a été écrit : l'utopie kollontaienne, l'idéologie et la poétique proletkultiste, l'influence de l'ornementalisme avec sa recherche linguistique et sa peinture brutale du *byt*, l'influence des procédés "constructivistes" de structuration du récit, autant de traces soigneusement effacées dans la mémoire du texte. Les communistes du roman, nous l'avons dit, font tout ce qu'ils peuvent afin de s'arracher à leurs origines ethniques, génériques, sociales. Or la réécriture

ture de *Ciment* n'est rien d'autre qu'une tentative (réussie) de la même nature. L'auteur manipule la mémoire du livre et celle-ci ne garde que des bribes incohérentes et des clichés (la parole sans origines). La manipulation de la mémoire, ne serait-elle pas la cause de tous les changements que nous avons constatés dans le livre? Nous le pensons.

Nous ne sommes pas des admirateurs de Gladkov écrivain, mais il nous semble nécessaire de souligner que *Le Ciment* des années 20, avec tous ses défauts, tous ses emprunts mal digérés, tout son didactisme de plomb, était une oeuvre personnelle, assez ouverte dans sa structure, ayant une place légitime dans le panorama des recherches littéraires de son époque. Les liens intratextuels rompus, les liens génériques reniés, *Le Ciment* de la version canonique est une oeuvre sans caractère organique, avec une structure à la fois disloquée et figée dont les éléments sont uniformisés et ramenés au stéréotype. Gladkov a dit qu'il n'a jamais trahi son livre en le réécrivant. Nous hésitons à le croire. Mais une chose est certaine : Gladkov n'a jamais trahi son idéologie. Depuis le début, il considère son oeuvre comme une offrande aux dieux de l'idéologie. Mais si, dans les années 20, il pouvait rendre aux dieux ses grandes idées et sa ferveur, et au César littéraire son écriture, les dieux des années 30 exigent davantage. Pareil à ses héros, afin de garder son droit de se nommer Homme Nouveau, Gladkov doit accomplir un rite purificateur et sacrificiel : il offre en sacrifice sa personnalité d'écrivain et la personnalité de son roman.

L'auteur-narrateur s'appropriant le discours des autres, se laisse (volontairement et sincèrement ou non, peu importe) approprier dans son propre discours : la situation est symbolique, pensons-nous, de toute la littérature du réalisme socialiste des années 30 à 50 où se manifestent, à un degré plus ou moins grand, les phénomènes que nous avons dégagés : la neutralisation du récit, la réduction des paramètres, la perte de l'organicité, et enfin, la suppression des liens génériques (poétiques et autres).

La situation a un sens symbolique encore plus général : la réécriture de *Ciment* est l'histoire de l'appropriation de l'Histoire par un poncif idéologique.

Notes

1. Brajnina B. *Fedor Gladkov*, Moskva, Goslitizdat, 1957; "*Cement*" F. Gladkova, Moskva, ICHL, 1965.
2. Ul'rich L. *Tvorčestvo Fedora Gladkova*, Taškent, FAN, 1968.
3. Uchanov I. *Tvorčeskij put' F. Gladkova*, Moskva, Učpedgiz, 1953.
4. Voloženin A. *Fedor Gladkov. Žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Prosveščenie, 1969.
5. Stachov V. "Tvorčeskaja istorija romana F. Gladkova "*Cement*", in : *Russkaja Literatura*, 1959,1.
6. Avant-propos de F. Gladkov au recueil *P'janoe solnce* (1932). Cité d'après Brajnina, "*Cement*" F. Gladkova, op.cit., p.81.
7. Propos de l'auteur, recueillis par Brajnina, ibid., p.86.
8. Holthusen J. *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München, A. Francke, 1978.
9. Struve G. *Russian Literature under Lenin and Stalin. 1917-1953*, University of Oklahoma Press, 1971.
10. Deux autres titres de chapitres sont altérés dans la version B : le chapitre III change de *Partkom* à *Okružkom* et l'appellation dialectale *Krasnaja Znamnja* (chapitre XIV.3.) est corrigée en *Krasnoe Znamja*. Cette dernière modification est à mettre au compte de la "dédialectisation" générale dont a été l'objet le roman lors de sa réécriture.
11. Genette G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.203.
12. Genette G. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.34.
13. Genette G. *Figures III*, op.cit., p.191-192.