

Repères identitaires dans la littérature de l'espace soviétique et postsoviétique

Est-ce que nous pouvons affirmer, plus de vingt ans après la chute du régime communiste, que l'espace socioculturel géorgien s'est entièrement libéré de l'idéologie totalitaire? Pour répondre à cette question, nous devons, en premier lieu, examiner brièvement le processus qui se déroule dans l'espace littéraire de l'époque soviétique, et évaluer les genres et les formes d'expression qui, malgré le réalisme social imposé (surtout à partir de 1932, suite à la création de l'Union des écrivains), sont utilisés par les poètes et artistes géorgiens, dans la mesure où l'usage de ces outils stylistiques, appelés «postmodernes» par la critique actuelle, s'est poursuivi après 1989, en aboutissant à son point culminant à la fin du XX^{ème} et début du XXI^{ème} siècle.

Si, en Géorgie de la période soviétique, la parole poétique s'est tournée vers l'expression nationaliste, pour, d'une part, s'opposer à l'annexion russe et, d'autre part, au régime totalitaire imposé, après la chute du régime soviétique, c'est notamment l'idéologie nationale-orthodoxe qui s'est transformée en censeur fondamental en essayant de réprimer la liberté d'expression.

Dans ce contexte, il devient apparent d'établir un parallèle avec la littérature estonienne, avec une seule différence qui est que, dans ce cas précis, le processus de «dénationalisation» et de «démystification» est lié à la réception positive au niveau national. Il est possible d'affirmer que, durant le régime communiste, la littérature estonienne, comme on le remarque également dans l'espace littéraire géorgien, se limitait uniquement à la thématique nationale, estonienne, ce qui pourrait s'expliquer par la peur de la perte de l'identité et, simultanément, par la réaction à cette peur qui consistait en la consolidation littéraire de la conscience de cette identité nationale.

[...] à l'époque soviétique (surtout à partir des années soixante et soixante-dix), elle [la littérature] a contribué de façon essentielle à la préservation de l'identité estonienne face aux menaces qui pesaient sur elle. À la fin des années quatre-vingt, elle a participé à la réappropriation de vastes pans de la mémoire collective qui avaient été masqués ou déformés par le pouvoir soviétique». (Chalvin 2002, en ligne)

Après le recouvrement de l'indépendance dans le monde estonien, la peur reliée à l'identité disparaît au fur et à mesure, ce qui modifie simultanément la relation entre la littérature et la notion de l'identité nationale. Déjà, au milieu des années 1990, il est possible de remarquer la rupture entre cette dernière (l'identité nationale) et l'art, ce qu'Antoine Chalvin nomme notamment la «dénationalisation».

Face au régime dictatorial, la littérature – estonienne, comme géorgienne – prend une position d'autodéfense et son rôle s'oriente vers la préservation de l'identité nationale. Pour contourner la censure, les procédés de codification utilisés par l'écrivain dévoilent le caractère national. Ceci se traduit en particulier par la glorification du passé – qui est caractéristique de la prose, ainsi que de la poésie géorgienne, alors que l'espace littéraire estonien s'y réfère fondamentalement en prose. Jaan Kross (1920-2007) exalte dans ses romans historiques le passé national; en même temps, il réécrit ce passé, en se servant des personnalités estoniennes connues mais vouées à l'oubli, et en les transformant en figures nouvelles, comme par exemple le peintre Michel Sittow (v.1469-1525), disciple de Memling, ou le chroniqueur Balthazar Russow (v. 1536-1600), qu'il considérait comme des précurseurs de l'éveil national, porteurs de l'identité nationale estonienne, avant même la constitution de cette identité. De manière analogue, la littérature géorgienne se caractérisait, elle aussi, par l'emploi très particulier du passé historique relatif au pays. Cette spécificité concernait en particulier l'insertion de représentations symboliques incarnant l'identité nationale et liées à la période de la Renaissance, ce qui d'emblée s'opposait au canon littéraire du réalisme socialiste focalisé sur la glorification, non pas du passé héroïque d'un espace national, mais sur la glorification du présent lumineux du macrocosme soviétique.

Dans la période qui suit les années 90, la littérature orientée vers l'historicité, la mémoire et l'éveil identitaire, perdue en occupant une position centrale dans le paysage littéraire, notamment en Estonie.

Pour caractériser la littérature de la période soviétique, nous pouvons adopter le terme d'«intraréférentialité», dénomination empruntée à Antoine Chalvin, et signifiant la pratique «de références internes à l'espace culturel estonien et compréhensibles par les seuls Estoniens» (Chalvin 2001, en ligne). Cette «intraréférentialité» représente un moyen supplémentaire pour la solidification identitaire nationale. Le lecteur étranger, qui n'a pas d'outils pour la déchiffrer, n'arrive absolument pas à comprendre en quoi consiste l'intérêt ou l'essence d'une telle œuvre. L'exemple le plus révélateur de ce type d'écriture est *La Pierre céleste* (1975) de Jaan Kross.

Le processus de «dénationalisation» dans la littérature et sa réception

Le processus de «dénationalisation», qui commence après les années 1990 dans l'espace postsoviétique, se traduit en Estonie par la réduction de l'«intraréférentialité» ou, autrement dit, de la codification interculturelle. Ce processus se révèle dans le roman d'Andrus Kivirähk, *Le Gardien de la grange* (2001), où l'auteur se sert des figures folkloriques légendaires estoniennes, mais de manière à ce que cet espace autonome, construit par le récit, devienne tout autant compréhensible pour le lecteur non-estonien.

Dans le roman d'Emil Tode, *La Radio* (2001), la démarche de l'auteur est telle qu'on a l'impression qu'il s'adresse au lecteur étranger. Non seulement il refuse les allusions, mais décrit en détails et explique les événements qui sont *a priori* connus des estoniens. Parfois l'auteur met entre parenthèses la version française du mot estonien. De telle sorte, il donne la possibilité aux estoniens d'avoir un regard extérieur, un point de vue extranational et les fait réfléchir à des questions qui sont considérées d'emblée comme évidentes.

La «dénationalisation» se traduit simultanément par une «désacralisation» où les mythes identitaires et les valeurs nationales sont remis en question. C'est notamment cette fonction de «dénationalisation» utilisée par l'écriture et la fiction qui caractérise paradoxalement l'espace estonien, tout comme l'espace géorgien où la différence consiste uniquement dans la réception de textes littéraires.

Si la prose et la poésie géorgienne reviennent, après les années 1990, à la thématique du passé et à la période de la Renaissance (extrêmement présente dans la poésie antisoviétique à l'époque du régime communiste et s'opposant au canon littéraire dicté), comme par exemple, dans *L'Anti-*

à-la Peau (2007) de Paata Chamugia (né en 1983), ou dans *Le Premier russe* (2001) de Lacha Bughadzé (né en 1977), ce n'est pas dans le but de glorification (à la différence, nous le réitérons, des écrivains de l'époque soviétique), mais pour repenser ce passé, et parallèlement le présent – la contemporanéité dont cette littérature fait partie intégrante.

Tu me dis
Que le passé commence maintenant,
Alors que le futur est depuis longtemps fini.
N'aie pas peur,
Car si on n'a pu le réaliser dans le futur,
On pourra sans doute devenir héros dans le passé.
Oui, devenons héros, superstars dans le passé,
Comme le seront dans huit cents ans Nicholson et
Tarantino. (*L'Anti-à-la Peau* 5-6)

Dans *L'Anti-à-la Peau*, l'auteur réalise notamment une «désacralisation» («devenir héros dans le passé» fait référence à la fétichisation par la société du passé dans le présent), par le biais d'un poème qui incarne déjà en soi l'identité religieuse et nationale du peuple géorgien. Pour mieux expliciter ce contexte, notons brièvement que la période de la fin du XII^{ème} et du début du XIII^{ème} siècle est considérée comme l'Âge d'or de la Géorgie, l'époque de la Renaissance, et correspond au règne de la Reine Tamar, surnommée Roi Tamar (née approx. en 1160 – morte en 1210, en 1207 ou en 1213). C'est notamment à la reine Tamar – canonisée récemment par l'Église, que le célèbre poème, *Chevalier à la peau du tigre* de Chota Rustavéli (né vers 1160 ou 1165, la date de sa mort n'est pas connue), poète humaniste de l'époque de la Renaissance géorgienne, est dédié. *L'Anti-à-la Peau* fait notamment référence, d'une part, à cette période auréolée de la Géorgie, et d'autre part, au poème incarnant l'identité nationale géorgienne.

«Les gens ne savent pas que *L'Anti-à-la peau* se présente comme une parodie des interpolateurs et non de l'original», écrit Paata Chamugua dans son article «Pourquoi j'ai écrit *L'Anti-à la peau*». En effet, la réception critique a été très acerbe et l'auteur a été dépeint comme un «traître à la nation», un personnage «satanique» et un «Géorgien dégénéré» (Chamugua «Pourquoi j'ai écrit *L'Anti-à la peau*»).

En 2002, un autre auteur géorgien de vingt-quatre ans, Lacha Bughadzé, a été persécuté pendant un certain temps pour *Le Premier russe*. Il s'agit d'un texte de fiction dont la trame principale se focalise sur la figure de la reine

Tamar. Comme l'écrivain l'explique lui-même dans son article «L'histoire du "Premier russe"», la persécution ne s'arrête pas à des insultes privées (coups de téléphone) ou publiques (campagnes de presse contre l'auteur ou émissions télévisées), mais prend l'envergure d'un véritable «procès» au sein du patriarcat de l'Église orthodoxe géorgienne: celle-ci accuse l'auteur d'être «anti-géorgien» et exige de lui des «excuses publiques» sous peine de «châtiment» et d'«excommunication» (Bughadzé «L'histoire du "Premier russe"»). Pourquoi cette mobilisation de «censeurs» cléricaux et laïques? En quoi ce récit fictionnel présentait-il un danger public?

Le Premier russe attaquait l'image sacralisée de la Géorgie en touchant à un tabou – imaginer et mettre en scène la vie privée de la figure historique emblématique – devenue sainte – était perçu comme une offense à l'identité nationale et religieuse.

Si pendant la période soviétique la sacralisation des images se réalisait sur base des figures historiques du passé, ce qui contribuait, d'une part, à la consolidation de l'identité collective et s'opposait, d'autre part, au régime en place, après les années 1990, la dénationalisation de ces images sacralisées (la figure de Chota Rustavéli, la reine Tamar, David le Constructeur – surtout que ces deux derniers ont été canonisés par l'Église orthodoxe) s'effectue par le biais de la désacralisation de ces marqueurs emblématiques de l'identité nationale, religieuse et collective.

Le processus analogique de désacralisation, de réévaluation des mythes et des valeurs identitaires s'effectue dans l'espace littéraire contemporain estonien, ce qui se révèle dans la création d'une image négative, très critique, du pays, par l'utilisation de l'ironie et du burlesque. Dans ce contexte, l'écrivain Andrus Kivirähk, que nous avons déjà mentionné, acquiert un rôle important. Ses *Memoires d'Ivan Orav* (1995), représentent une «parodie des ouvrages de souvenirs qui réinvente de façon complètement loufoque l'histoire estonienne depuis la fin des années trente, en tournant en ridicule la rhétorique patriotique et en démythifiant la période d'indépendance de l'entre-deux-guerres» (Chalvin 2001, en ligne). Dans le roman *Le Gardien de la grange*, l'auteur revisite «sous l'angle de l'humour et du fantastique le mythe des sept cents ans d'esclavage» (Chalvin 2002, en ligne), et inverse les relations entre les serfs estoniens et les seigneurs allemands qui se font voler par les Estoniens, aidés par des créatures fantastiques, les kratts (sortes de golems). Les Estoniens apparaissent comme des êtres mesquins, cupides, superstitieux, rusés et même cruels. La déconstruction des stéréotypes antérieurs est également visible dans *Kalevipoeg 2.0* (2010) écrit par Kristian

Kirsfeldt qui se réfère à l'épopée nationale estonienne, *Kalevipoeg*, rédigée par Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882) et inspirée en partie de légendes et de motifs folkloriques authentiques.

Nous remarquons une démystification similaire kivistienne de la période de l'indépendance dans *Avelumi* (1995) d'Otar Chiladzé (1933-2009) ou dans le roman *Les deux premiers cercles et tous les autres* (2009) de Naïra Guélachvili (née en 1947), dans lesquels la réflexion sur le passé historique récent (la période de la deuxième moitié des années 1980, lorsque commence le mouvement de libération nationale en Géorgie) nous amène en fin de compte vers le pseudo-nationalisme. Dans *Avelumi*, l'étape du passage de l'espace soviétique vers l'espace postsoviétique est marquée par un changement brutal des procédés langagiers. Il transforme l'auteur lui-même en «nouveau Otar Chiladzé», et provoque en même temps une polémique. Pour dépeindre l'avènement du mouvement patriotique et l'étape historique des années 1988-1989, l'écrivain réalise un collage par le biais d'extraits d'articles tirés de divers journaux de l'époque en essayant, par l'intermédiaire du langage de la presse et des médias platement patriotiques et imprégnés de clichés, de démontrer le pseudo-patriotisme caractérisant le peuple géorgien. *Avelumi*, comme *Les deux premiers cercles et tous les autres*, représente une tentative, à l'instar des œuvres des écrivains estoniens, de réaliser une autoréflexion critique, dirigée de l'extérieur vers les processus socio-culturels intérieurs, pour évaluer les clichés patriotiques dans l'optique de la montée du nationalisme.

Dans le contexte du regard critique porté sur la société postsoviétique, sur la révélation de la mentalité gorgée des superstitions et de la pseudo-religiosité, le récit de Kivistien «Je suis dieu» est très intéressant. La trame principale est la suivante: dans un village, quelqu'un se met à tuer des gens à l'aide de flèches. Ces dernières portent l'inscription suivante – «je suis dieu». Personne ne sait qui est le meurtrier et tout le monde vit dans une peur permanente, car l'un des habitants du village – le charpentier – les persuade, qu'ils se font punir à cause de leurs péchés.

En effet – a acquiescé le charpentier – qu'il tue. Que les gens croient que dieu les punit à cause de leurs péchés; et quand quelques semaines vont passer et qu'ils vont s'assurer que rien ne peut sauver le pécheur, ils deviendront dociles comme des agneaux. As-tu vu le

cordonnier? Qui d'autre pouvait le forcer à se repentir et changer, si ce n'est la peur de dieu!¹ (40)

Le mécanisme pénitencier pseudo-divin s'avèrera encore plus efficace que le dictateur du régime dictatorial et les gens vont croire que c'est dieu qui les punit, même lorsqu'ils voient de leurs propres yeux que la flèche a été tirée par un homme précis se trouvant sur un toit. L'essentiel reste l'inscription «je suis dieu», tout comme il est fondamental de croire au prêcheur qui se déclare lui-même être prêcheur (dans ce cas précis – la figure du charpentier: «tout le monde répétait uniquement les mots du charpentier²»). Quoique la «prédication» de ce pseudo-prêcheur ne s'arrête pas aux simples mots, mais est suivie de rituels: «le copeau était le meilleur moyen d'éviter la colère de dieu» (42). Comme le copeau devient le moyen de se faire épargner une punition divine, il va contribuer, naturellement, à l'épanouissement des affaires du pseudo-prêcheur (le charpentier) qui entame le commerce de copeaux; de manière analogue, il sera suivi d'une autre alternative comme «la marque du boucher» (42) représentant le pseudo-rituel d'onction qui se fait par le biais des mains trempées dans le sang de l'animal. La peur rendra la masse docile et le village deviendra en effet un lieu parfait, quoique l'auteur ne clôt pas son récit à cette étape du développement narratif; il prévient, par le biais de procédés narratifs, du danger qui suit un tel asservissement – c'est-à-dire l'hystérie collective où «tout le monde est assis dans la rue, avec une flèche tendue et se croit dieu» (46), alors que le protagoniste, le seul à avoir du bon sens – le tailleur, sera à son tour victime d'une flèche portant l'inscription «je suis dieu».

Le roman de Zura Meskhi³, *Notre innocence, mon père* (2004), dévoile une idée analogue où une jeune femme, qui est l'incarnation même de la beauté, commence, au nom du Bien, à punir ceux qui personnifient le Mal. Cette fiction fonctionne comme un roman polyphonique dans lequel

1. Comme le récit n'est pas traduit en français, la traduction est réalisée à partir du texte géorgien.

2. «Le charpentier discourait sans relâche. Il expliquait aux gens rassemblés ce qui venait de se passer, comme une leçon. Et après un peu de temps tout le monde disait que c'est à cause de son adultère que l'épouse du marchand de soie a mérité cette mort atroce. Lorsque cette histoire a été rapportée au tailleur, il a essayé de savoir avec qui cette malheureuse avait commis l'adultère, mais personne n'a pu lui donner de réponse. Tout le monde répétait uniquement les paroles du charpentier». (41) Le personnage du tailleur est le seul à représenter le bon sens et se différencier du village à l'emprise de la «folie» pseudo-religieuse.

3. Il s'agit sans doute du pseudonyme de l'écrivaine Naïra Guélachvili.

la polyphonie représente un procédé spécialement utilisé par l'auteur qui lui permet de dévoiler des questions diverses caractérisant la société contemporaine, postsoviétique, dans son ensemble:

Ce roman s'est révélé de type polyphonique. Tous les concepts qui y sont traités, ou plutôt quatre-vingt pourcent de ces conceptions se présentent comme des leitmotivs qui ne suivent pas le texte de manière parallèle, mais s'entrecroisent les uns avec les autres et créent des contrepoints. Il est très difficile d'analyser ce type de récit, car impossible de décider par quel motif commencer. En tirant le fil d'un motif, les autres le suivent aussitôt. (Guélachvili *Interview*)

La structure du roman est policière, ce qui permet notamment de mettre en relief les questions qui s'avèrent taboues dans la société géorgienne, comme par exemple, le viol des enfants orphelins qui font la manche dans la rue, le problème lié aux prêtres (qui ressemblent eux-mêmes au Tartufe d'Arthur Rimbaud et au Tartuffe de Molière, et incarnent la pseudo-religiosité); l'auteur se réfère ainsi au passé récent et aux problématiques contemporaines, en insistant sur la figure de l'anachorète Datiko: ce dernier a quitté l'Église après s'être heurté au refus de ses confrères ayant collaboré avec le KGB de se confesser. Refusant de vivre dans l'imposture, il vit désormais en ermite dans la caverne. Ceci sous-entend, évidemment, l'idée que la vraie religiosité, à l'époque contemporaine, peut se trouver à l'extérieur de l'église et non dans l'église. Les thèmes auxquels l'auteur se réfère, concernent la société entière.

Pourtant, comme c'est le cas dans les textes de Kivirähk, le problème essentiel réside dans la société postsoviétique contemporaine créée par le régime totalitaire. «La confrontation de l'homme avec les épreuves de son époque et les institutions sociales est un phénomène constant dans les rapports entre l'individu et la communauté, qu'il s'agisse d'un système totalitaire ou libéral» (Kovač 49), écrit Nicolas Kovač dans *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*.

Conclusion

La déconstruction du mythe religieux-ethnique artificiellement créé dans l'espace postsoviétique signifie simultanément une déconstruction de la pseudo-identité. Ce processus est sans doute le mieux démontré dans le roman *Adibas* (2009) de Zaza Burchuladzé (né en 1973) dans lequel la

référence à l'Adidas représente une simulation de l'imitation, alors que l'«Adibas» n'est autre que l'objet falsifié, imité – dans le contexte de la société géorgienne, laquelle fonctionne justement par l'imitation et repose sur la fausseté. Ce qui est intéressant, c'est qu'il s'agit de sortir de l'espace géorgien (ce qui, à la différence de la prose estonienne, est moins caractéristique de la prose géorgienne): l'auteur recourt à la représentation de l'occident où le naturel et l'ordinaire sont remplacés par les concepts de marques; cette conception se développe en parallèle avec la figuration de la Géorgie qui, en tant que périphérie du Centre (occident), n'est qu'une imitation de ce qui est déjà imité, c'est-à-dire, repose sur une triple imitation, et par conséquent – sur une triple falsification.

Antoine Chalvin remarque par rapport à l'espace littéraire estonien:

Ces évolutions littéraires sont en accord avec l'évolution générale des mentalités en Estonie, où l'on constate un net affaiblissement du nationalisme, sensible par exemple dans l'attitude à l'égard du drapeau national. Elles sont le signe que l'Estonie est devenue un pays normal, que le peuple estonien se sent aujourd'hui suffisamment assuré de son existence pour ne plus avoir besoin de s'accrocher convulsivement à ses symboles nationaux et à ses mythes identitaires, ce qui est plutôt positif [...]. (2002, en ligne)

En ce qui concerne la Géorgie, à la différence de l'Estonie, où la réception du processus de dénationalisation et de désacralisation est positive, d'autant plus que les écrivains sont appréciés et se font attribuer des prix, ici, l'ampleur du rôle du censeur patriotique-orthodoxe devient apparent, et souvent la critique de l'œuvre se base principalement sur les définitions suivantes: «anti-géorgien», «anti-orthodoxe». Ceci concerne l'auteur. Mais se pose la question suivante: dans cette perspective, quelle appellation pourrait s'attribuer la fiction elle-même? Peut-être une fiction «anti-géorgienne» (ce qui aurait pu faire référence à un nouveau «genre» littéraire)? Il est possible d'affirmer que la littérature géorgienne, qui émerge des ruines soviétiques, s'affirme, dans un même temps, comme une littérature de désacralisation et dénationalisation.

Bibliographie

Bughadzé, Lacha: *L'histoire du 'Premier russe'*, <http://azrebi.ge/index.php?pid=1050>

- Chalvin, Antoine: «La littérature estonienne depuis le rétablissement de l'indépendance» (2001), <http://www.litterature-estonienne.com/annees90.html>
- Chalvin, Antoine: «Littérature et identité nationale en Estonie», Communication aux journées d'étude «Les pays baltes et leur passé culturel», Centre de recherche sur le monde germanique, Université de Paris X (Nanterre), 6-7 décembre 2002, <http://www.litterature-estonienne.com/chalvin-litterat-identite.html>
- Chamugua, Paata: «Pourquoi j'ai écrit *L'Anti-à-la peau*», http://lib.ge/body_text.php?8247
- Chamugua, Paata: ანტიკიკაოსანი [*L'Anti-à la peau*], Tbilissi, Édition de l'auteur, 2007.
- Guélachvili, Naïra: *Interview*, Radio Liberté, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1542290.html>.
- Kivirähk, Andrus: «Je suis dieu», *Apra – Revue littéraire, religieuse et philosophique*, N 14, 2008-2009, p. 36-47.
- Kovač, Nicolas: *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Éditions Michalon, 2002.
- Rimbaud, Arthur: «Le châtiment de Tartufe», *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, S. A., 1992.