

NOTES ET MÉLANGES

Une exposition de la culture russe *

par Bernard DUPUY

Le 31 mai 1979, en collaboration avec la Bibliothèque Lénine de Moscou et la Bibliothèque Saltykov-Chtchedrine de Leningrad, le Centre notional d'art et de culture Georges Pompidou de Paris inaugurerait une exposition de livres et de tableaux : « Paris-Moscou 1900-1930 ». Non sans éclat, cette entreprise se présentait comme une démonstration de la vitalité des échanges culturels entre deux Etats voulant contribuer activement à la détente prônée par les Accords d'Helsinki.

Pour cela, l'U.R.S.S. ne craignit pas de se livrer à une grande première : présenter au public occidental, en les mettant au compte de ses réalisations culturelles, toute une série d'œuvres qu'elle avait en leur temps interdites et qui restent toujours proscrites dans les pays d'obéissance communiste. Cela nous valut une étonnante exposition, accompagnée d'un beau volume luxueusement édité et pourvu d'un titre emprunté à un célèbre poème de N. Goumilev, *Le tramway égaré*¹. Il y avait de quoi être émerveillé par la richesse des œuvres présentées et par la découverte d'une époque d'une efflorescence artistique exceptionnelle. Mais, tout de suite, un constat s'impose : le visiteur ne saura rien ou presque de ce que fut le sort des auteurs de ces œuvres, le verbe « disparaître » étant employé systématiquement sur les vignettes pour désigner la date de leur mort : « Pilniak disparut en 1938 » (p. 450) ; « Livchits disparaît peu après son ami Mandelstam » (p. 442), etc. Ce monde-là est un monde que l'on quitte en « disparaissant »...

Compromis délibéré de la part des soviétiques, accepté par les organisateurs français, cette publication du Centre Pompidou compro-

* La Revue a souhaité publier cette Note de lecture, rédigée en 1980 au moment de l'Exposition « Paris-Moscou », cette Note n'ayant rien perdu de son actualité.

1. *Zablydivshiitsia Tramvai* (Le tramway égaré). Exposition « Paris-Moscou » : *Art et Poésies russes, 1900-1930*. Textes choisis, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 288 pp.

met la culture française par les innombrables omissions ou mensonges qui y sont répandus. Certes on trouve dans le catalogue *Art et poésie russes, 1900-1930* publié en traduction française quelques pièces remarquables, aujourd'hui presque introuvables : la réponse d'Alexandre Blok à Viatcheslav Ivanov sur le symbolisme russe éditée en 1910 dans la revue *Apollon* et son manifeste *L'intelligentsia et la révolution*, du 19 janvier 1918, qui précède de quelques jours la composition des *Douze*. Mandelstam est à l'honneur par plusieurs extraits (...déjà publiés en français chez Gallimard) de *Tristia*, recueil miraculeusement paru en Russie en 1922 et réédité en russe en Amérique et en France, mais dont on ne nous dira pas qu'il est, aujourd'hui encore, interdit d'en introduire un exemplaire en U.R.S.S. : c'est un produit de culture, donc, qui peut sortir de Russie mais pas y entrer et pour la détention duquel un soviétique peut être inculpé d'hostilité envers sa patrie. On peut lire aussi l'article du P. Paul Florenski « Le spectacle liturgique, synthèse des arts », écrit en 1918, qui nous révèle l'intérêt qu'il portait aux débats sur l'esthétique. De cette étude sortira sa recherche sur la « perspective inversée » dans l'art de l'icône, mais l'ensemble de son œuvre, si importante, n'a jamais pu paraître... Il a « disparu », lui aussi. On découvrira également le bel article de K. Tchoukovski, *Akhmatova et Maïakovski*, et la seconde version de l'étude de I. Tynianov sur Blok, parus en 1921. Tout ce recueil emprunte largement aux traductions, réalisées en France, par Nikita Struve, Armelle Groppo, François Kerel, Nadine Dubourvieux.

Mais que de silences, que de non-dits, que de trompe-l'œil dans cette rétrospective et dans cette publication sponsorisée, surveillée, aseptisée. Que de textes abstraits, sans chaleur ni âme, étalés comme des masques mortuaires. Inutile de s'étendre sur les erreurs de dates, les contre-vérités, les déformations qui parsèment l'ouvrage². Le plus grave est ce que cette exposition-mystification tend à nous faire croire : que c'est la révolution qui a provoqué cette floraison inattendue de la littérature, que l'art soviétique est un art d'avant-guerre, que l'Union soviétique est le pays du pluralisme artistique. Soutenue par un appui publicitaire énorme, l'exposition du Centre Pompidou aurait reçu plusieurs millions de visiteurs. Ceux-ci ont vu ainsi chez nous ce qu'à Moscou on ne peut pas voir. Le lecteur soviétique, qui ignore que les écrits de Malévitch, Mandelstam, Pilniak font partie du patrimoine russe, devra, s'il veut se les procurer, courir les risques que l'on sait. Quant aux lecteurs occidentaux des œuvres russes, ils auront eu sous leurs

2. Un seul exemple. On lit : « Akhmatova connut une nouvelle période de disgrâce, qui ne prit fin qu'en 1960. Son *Poème sans héros* parut en 1962 ; elle fut dorénavant célèbre et applaudie » (pp. 442). Or, en 1962, seule avait pu paraître la première partie du poème. Le *Poème sans héros* ne parut qu'en 1974, huit ans après sa mort. La disgrâce d'Akhmatova n'a pris fin ni en 1960 ni en 1966. Son *Requiem* est toujours interdit. Serait-elle donc devenue « célèbre et applaudie » pour des œuvres que nul n'a jamais pu lire ?

yeux un remarquable tableau, composé en commun par des « officiels de la culture » français et soviétiques, de ce à quoi peut conduire l'emploi systématique et stéréotypé de la « langue de bois ».

C'est pour dénoncer cette collaboration, pour refuser cette relecture de l'histoire, pour éviter que notre conception de l'art devienne celle des soviétiques, que des intellectuels français et des exilés des pays socialistes se sont réunis, les 5 et 6 juin 1979, à l'Université Paris-Sorbonne, dans le cadre du colloque « Culture et pouvoir communiste »³.

Sous le titre « Langue russe et langue soviétique », Michel Heller, qui vit en France depuis 1969, auteur de l'ouvrage *Le monde concentrationnaire et la littérature soviétique* (Paris, éd. L'Age d'Homme, 1974), procède à une analyse des mécanismes du langage en Union soviétique. Comme l'a fait Victor Klemperer pour la langue allemande dans un livre étonnant *Lingua Tertii Imperii* (paru en 1974), Heller montre que les mutations de la langue dans la Russie actuelle ne sont pas, comme on le croit souvent, un phénomène spontané, populaire, mais l'effet d'une « politique linguistique » voulue par le pouvoir. Staline fut à la fois initiateur et orfèvre en la matière. Vers 1950, il se plongea lui-même dans la linguistique en vue de diriger cette mutation. Il se servait des ravaux de Pavlov sur les réflexes conditionnés. La « langue soviétique », ainsi forgée, est devenue comme une seconde langue qui se surimpose à la langue russe. Cela est devenu si évident qu'un romancier, Alexandre Iachine, a pu faire de cette transformation l'objet d'un roman, *Les leviers* (paru en 1956). Quelques kolkhoziens, membres du parti, attendent une de leurs camarades pour commencer leur réunion de cellule. Ils parlent et leur conversation est humaine, ils parlent russe. Mais lorsque tous sont réunis, le secrétaire se met au bureau et ouvre la séance. Et c'est comme si on éteignait brusquement

3. *Culture et pouvoir communistes 1900-1979. L'autre face de « Paris-Moscou »* (Colloque de la Sorbonne, 5-6 juin 1979). Textes réunis et présentés par Natacha Dioujeva et Thierry Wolton, avec la participation de Michel Aucouturier, Alain Besançon, François Champarnaud, Pierre Daix, Dominique Desanti, Pierre Emmanuel, Efim Etkind, Igor Golomstok, Natalya Gorbanevskaya, Armelle Groppo, Miklos Haraszti, Michel Heller, Anatole Kopp, Alexandre Piatigorsky, David Rousset, Guy Scarpetta, Andrei Siniavski, Alexandre Smolar, Paris, Collection « Recherches » (9, rue Pleyel, 75012 Paris), Revue du Cerfi, n° 39 (octobre 1979), 168 pp. Notons que Pierre Emmanuel avait fait une démarche auprès du président du Centre Georges Pompidou pour obtenir une salle, qui fut refusée. Cornélius Castoriadis, Louis Leprince-Ringuet et Jean Elleinstein l'avaient soutenu dans cette demande. La Sorbonne accepta d'accueillir le colloque. Les organisateurs écrivent : « Nous remercions également le comité *Entraide et action*, la revue *Témoignages*, le *Comité de soutien à la Charte 77*, la revue *Continent* et plus particulièrement Ivana et Pavel Tigrid, France de Nicolay, Natalia Gorbanevskaya, qui ont contribué à la réalisation de cette entreprise de salubrité intellectuelle. Nous exprimons aussi notre profonde reconnaissance à Jean-Marie Domenach, Emmanuel Leroy-Ladurie, David Rousset et Manès Sperber qui ont bien voulu accepter de présider les différentes séances de ce colloque. » Les textes lus au cours de ces deux journées, passés quelque peu inaperçus bien qu'ils aient paru dans l'excellente collection « Recherches », constituent un ensemble remarquable.

la lumière ; tous se mettent à parler en langue soviétique, tous cessent d'être des humains pour devenir des leviers dans la machine du parti. La réunion prend fin, la lumière se rallume : les leviers redeviennent des hommes et retrouvent la langue russe.

Et force est de constater que la langue soviétique est en passe de devenir une langue universelle, une seconde langue qui, par le truchement des media, se glisse dans nos propres langues sans que nous y prenions garde. La République démocratique d'Allemagne a son *Sed-deutsch* : l'allemand du parti. Les deux Allemagnes sont ainsi séparées, plus que par le mur de Berlin, par cet usage de l'allemand qui les façonne différemment. Mais cette langue gagne chez nous aussi. On dit ainsi : « le bilan des pays socialistes (lisez : communistes) est globalement positif » (lisez : négatif). Pour être compris, le mot devrait être retourné ; comme dit Heller, « le combat pour la liberté a commencé, en Union soviétique, par une révolte contre le monopole du Mot. Tous les vrais écrivains, de Soljenitsyne à Erofeev, ont, chacun à sa façon — ce qui, en soi, est déjà un sacrilège —, fait exploser la langue soviétique. Et c'est cela qui nous permet d'espérer »⁴.

Efim Etkind, qu'on n'accusera pas d'être un ignorant en matière de littérature, dénonce les mécanismes de ce qu'il appelle « l'anti-culture » installée. Il montre que ce qui fut l'instant révélateur — le suicide de Maïakovski le 14 avril 1930 — joue curieusement le rôle de point d'arrivée dans l'Exposition Paris-Moscou. Ce jour-là, pour les artistes, tout a commencé à craquer : « Le signal de la fin. La débâcle est rapide : tout s'écroule. Les révolutionnaires de l'art sont arrêtés et déportés dans les camps ou tout simplement fusillés dans les caves de la Loubianka ou bien, en cédant à la violence, ils abdiquent leur foi et se convertissent à l'art vieillot des grands-pères. Le parti forme une seule Union des écrivains, une autre des peintres, une troisième des compositeurs, dont la tâche est d'unifier les efforts esthétiques et d'empêcher la pluralité, chose dangereuse pour un parti se voulant dictateur. C'est dorénavant le Parti qui dicte aux artistes les règles de la création ; lui sait mieux que les poètes la valeur comparative des vers réguliers ou libres, mieux que les peintres les problèmes de la composition et des formes géométriques, mieux que les architectes la perspective et l'avenir de l'urbanisme moderne. Le Parti sait tout, il est le gardien de la sagesse, le tuteur des pauvres malades qui s'appellent artistes et le juge implacable des contestataires. Ceux qui ne veulent pas se soumettre aux ordres et s'obstinent à faire des vers non-réguliers ou des tableaux non-figuratifs méritent le châtiment social : la prison, l'exil, la mort, l'oubli »⁵. Il n'y a plus d'art véritable. Nul ne peut plus être lui-même. Cela explique le mot de Mandelstam, tiré de *Au matin de l'acméisme* (1919) et placé au fronton de l'Exposition « Paris-Moscou » (mais non du catalogue) : « Exister est l'ambition la

4. *Ibid.*, p. 21.

5. *Ibid.*, pp. 23-24.

plus haute de l'artiste. Il ne désire aucun paradis, sinon celui de l'être ». « Mais qui donc, écrit Etkind, a trouvé cette citation pour la placer en exergue de l'exposition et pour racheter de cette façon une partie des compromis ? Si c'est un Soviétique, son acte est presque héroïque ; s'il est Français, il a sauvé l'honneur de ses compatriotes souillés par des concessions honteuses »⁶.

Dans une analyse très pénétrante de l'évolution de l'art russe, Alain Besançon dénonce ensuite ce qu'il appelle « l'art de l'irréalisme » soviétique. C'est un art qui aboutit au néant. « Le néant détruit l'art et c'est pourquoi tout ce qui est art en U.R.S.S. est un art dissident, est un témoignage de la réalité contre l'irréalité, de la lumière contre ce qui n'est même pas ténèbre, du courage, au moins, de l'artiste si cet artiste n'a pas de talent. De toute façon, il reflète quelque chose. Il reflète une vérité. Il est donc par essence une subversion de l'art du mensonge, de l'art du faux. L'art du faux n'est pas seulement une destruction de l'art mais une destruction de l'artiste lui-même qui, s'il se convertit, introduit en lui-même non seulement le déshonneur mais le néant »⁷. Mais Besançon dénonce l'exposition « Paris-Moscou » bien plus pour l'innovation qu'elle constitue du côté de la France que pour ce qu'elle représente pour l'U.R.S.S. : « Cette exposition m'a paru un scandale intellectuel parce qu'elle fait une concession au mensonge. Il y a un proverbe russe qui dit qu'un tonneau de miel peut être gâché par une cuillerée de goudron. Un tonneau de vérité devient mensonge au contact d'une cuillerée de mensonge. Cette exposition fausse l'articulation et la chronologie véritable de l'art russe. Elle donne, comme date fondamentale à l'art russe, 1917. A telle enseigne que dans certaines pages, ce qui est avant 1917 est imprimé en noir, ce qui est après 1917 en rouge. Comme si 1917 était présenté comme une libération de l'art alors que cela a été le début de son anéantissement, malgré la courte période de fièvre qui a été une fièvre léthale. Cette exposition gomme tout ce qui a été répression de l'art véritable, c'est-à-dire tout ce qui a été la réalité historique, le fond historique de l'art soviétique »⁸.

Michel Aucouturier nous parle ensuite du vrai Pasternak. Natalya Gorbanevskaya, qui avait déjà présenté les dissidents soviétiques dans un cahier antérieur des « Recherches », rappelle l'œuvre du *samizdat* — dont elle fut une animatrice — et celle du *tamizdat*⁹. Alexandre Piatigorsky montre la place acquise par « l'homme-machine » dans la littérature soviétique. Alexandre Smolar démontre l'entreprise d'extension de l'expérience russe aux services polonais de la culture et de la censure. Dominique Desanti, qui s'y connaît, montre comment se déploie « le champ d'attraction de la culture communiste en France »¹⁰.

6. *Ibid.*, p. 25

7. *Ibid.*, p. 36.

8. *Ibid.*, p. 36.

9. *Ibid.*, pp. 77-82.

10. *Ibid.*, pp. 149-156.

Pierre Daix voit les origines de cette destruction de l'art dans la formation d'un marxisme officiel qui commence avec Engels, du temps même de Marx. La dénaturation de l'art est le danger mortel de l'homme du xx^e siècle. « C'est typiquement le retour des vieilles idéologies de la décadence, de la dégénérescence. Précisément, l'enjeu de la culture humaine en notre fin du xx^e siècle est de savoir laisser un avenir à nos descendants, de leur laisser un équilibre entre la culture humaine et la nature, qui sauvegarde l'avenir de la nature, c'est-à-dire l'avenir aussi des développements de la culture humaine »¹¹. Les hommes ont acquis le pouvoir de mettre fin à la vie sur notre planète. Il leur reste à découvrir les moyens de maîtriser ce pouvoir. Ce n'est pas là simplement un problème imprévu par Marx, mais un problème qui met en cause toute sa démarche de pensée. Autrement dit, Marx est rentré dans l'histoire des idées. Il faut bien autre chose pour venir à bout d'une idéologie. Les croyances marxistes en l'existence d'un socialisme scientifique sont trop bien adaptées à notre époque de crise et de bouleversement pour qu'elles soient atteintes. L'important est de comprendre qu'elles ne sont plus indispensables à la culture humaine, qu'elles jouent et joueront même probablement de plus en plus, un rôle réactionnaire. « Le futur humain, le futur de la culture, le futur de l'art et de la science n'est pas un objet de science. Sinon le temps cosmique serait inversé. C'est justement la culture humaine qui a appris à faire de l'anticipation avec de la mémoire, avec de l'histoire. Elle continuera après le marxisme »¹².

Dans une étude dont l'importance n'échappera à personne, Guy Scarpetta qui dit « avoir trempé lui-même jusqu'au cou, autour de 1968, dans la mythologie d'avant-garde, distillée par la littérature soviétique », aborde la question du point de vue qui nous touche directement : « pourquoi cette vision truquée prend si bien chez nous, pourquoi nous sommes si peu, finalement, à réagir ; pourquoi un certain nombre de critiques d'art, dans la presse française, ont accepté Paris-Moscou sans rien dire. En bref, pourquoi les intellectuels français semblent finalement prêts à accepter tout cela. Ce que je voudrais indiquer, c'est que chez nous, en France, le terrain était en somme mûr pour qu'une telle escroquerie intellectuelle puisse avoir lieu »¹³.

La supercherie, accréditée par toute la littérature communiste, de la révolution comme source d'un art d'avant-garde s'est répandue en Occident après 1968. Un exemple typique est le recueil de *Manifestes futuristes russes* publié par Léon Robel et qui eut un effet sensationnel : « Textes édités sans aucune date, sans aucun repère historique, comme si ces manifestes (souvent des *compromis* avec le pouvoir soviétique) représentaient une sorte de vérité éternelle sur le lien de l'art moderne avec un pouvoir socialiste, présenté implicitement comme lien

11. *Ibid.*, p. 121.

12. *Ibid.*, p. 121.

13. *Ibid.*, p. 129.

naturel »¹⁴. Il a fallu beaucoup de temps pour « que ces illusions peu à peu s'effritent, que s'effectue (notamment à partir des témoignages irrécusables des dissidents) notre sortie de la réduction politique du monde, pour que l'on revienne un peu plus sérieusement sur cette période (...) Il nous fallut ensuite accepter de voir que la période des années vingt ne fut pas une période d'idylle et d'harmonie entre le mouvement révolutionnaire et l'art moderne, mais une phase complexe d'accords tactiques et de contradictions... »¹⁵. « Il nous fallut enfin commencer à nous demander s'il n'y avait pas à l'intérieur même des positions d'avant-garde un certain nombre d'éléments finalement complices de la logique totalitaire ; ce que nous avons commencé à apercevoir, c'est que les avant-gardes, dans cette histoire, ne furent pas seulement de pures et innocentes victimes. C'est qu'elles avaient parfois, en un geste de servitude volontaire, contribué à alimenter cette subordination de l'art à la stratégie politique qui finit par les englober. Problème crucial, sur lequel pèsent aujourd'hui encore en France toutes sortes de tabous, de préjugés et de dénégations »¹⁶.

L'art soviétique a fait sien le thème de « l'homme nouveau ». Il fut la hantise profonde de Maïakovski, qui s'identifiait parfois à cette émergence démiurgique dans le rejet viscéral de la subjectivité ancienne, bornée, conformiste. Le thème est présent chez Vertov, qui pensait le cinéma (le « ciné-cœur ») comme un moyen privilégié pour « recomposer » un homme qui n'aurait plus rien à voir avec « celui qu'a créé Adam ». « Le drame (sur fond de dénégation d'un inconscient qui « ignore le temps » commence évidemment au moment où ce thème cesse d'être une mythologie symbolique pour prétendre prendre effet dans le réel (...) Le drame, c'est quand cela peut permettre de fermer les yeux sur l'envoi des « hommes anciens » dans les camps de concentration, ou sur ce qu'il en est de la résistance à ce « nouveau » là »¹⁷.

L'art soviétique a forgé aussi le thème du « culte de la machine » et celui de la « table-rase culturelle », du nécessaire départ à zéro. Il a lancé enfin, remarque très bien Guy Scarpetta, le thème de la « mort de Dieu » (ou, plus précisément, de la « haine du monothéisme ») qui circule un peu partout dans ces années-là et qui ouvre le monde au vertige meurtrier d'une politique sans éthique, d'un horizon sans autre transcendance que celle du sens de l'Histoire. « Qu'on songe à Maïakovski, à son étrange acharnement à « laïciser » la Résurrection. Qu'on songe à la jubilation avec laquelle Vertov, dans la *Symphonie du Dombass*, décrit une messe orthodoxe comme lieu d'engourdissement et d'ivresse et filme une transformation d'Eglise en Maison du Peuple. Qu'on songe à cette incessante hantise du paganisme dans la poésie de Khlebnikov, comme s'il lui fallait retrouver des forces « élémentaires », « barbares », dès lors qu'aucune Loi ne peut plus médatiser

14. *Ibid.*, p. 130.

15. *Ibid.*, p. 131.

16. *Ibid.*, pp. 131-132.

17. *Ibid.*, p. 132.

le rapport de l'Homme au Monde. Qu'on songe enfin à Eisenstein, à la surprenante dénégation de son propre judaïsme, à ces séquences d'*Octobre* où la thématique anti-religieuse lui donne l'occasion d'exhiber un fascinant cortège d'idoles, à ce qui, dans *Le Pré de Béjine*, articule l'apologie la plus stalinienne de la délation à un renversement de l'histoire d'Abraham. Qu'on songe à la ferveur et à la passion qu'il met dans son film mexicain à sonder les traces païennes, à faire resurgir les idoles pré-colombiennes. On commence à voir sur quoi a débouché cette fascination "barbare" du polythéisme : sur l'acceptation des destructions d'églises, des persécutions de fidèles, sur la collaboration à l'instauration de cet univers entièrement soumis à la nécessité historique. Ce que viendront plus tard couronner, logiquement, l'antisémitisme d'état, ou cet atroce Musée de l'Athéisme qui, à Moscou, glorifie allègrement toute l'histoire des persécutions anti-religieuses »¹⁸.

Il est temps, termine Scarpetta, de sortir de notre servitude volontaire et des mythologies qui l'alimentent : « Faute de quoi nous serions déjà mûrs pour l'acceptation d'un totalitarisme désormais ouvertement arrogant, celui qui s'étale en ce moment sans complexe dans la principale institution culturelle française. Je dirai que s'il s'étale ainsi à Beau-bourg, c'est peut-être d'abord parce qu'il était déjà présent dans nos têtes. Ou du moins que rien en nous ne permettait d'y résister. Et c'est là que notre responsabilité à nous, intellectuels occidentaux, est considérable »¹⁹.

Andrei Siniavski conclut cet extraordinaire ouvrage en commentant le « coup de feu » du 14 avril 1930. Par ironie du sort, une part de responsabilité dans le suicide de Maïakovski revient au gouvernement soviétique qu'il avait tant chéri. Celui-ci lui interdit de partir à l'étranger pour revoir Paris. Maïakovski ne peut supporter ce refus de son visa.

Siniavski a fait lui-même des découvertes dans l'Exposition « Paris-Moscou » : « J'ai vu pour la première fois le merveilleux portrait de Meyerhold par Williams. Mais est-ce que quelqu'un a interrogé le gouvernement soviétique, est-ce qu'un seul des journalistes ou des peintres occidentaux a demandé : mais où est la tombe de Meyerhold ? Et de quelle façon est-il mort ? Sous la torture ? En camp de concentration ? Ou bien a-t-il été fusillé sur le champ ? Et où est le théâtre de Meyerhold ? Et pourquoi a-t-on fermé le théâtre Kamerny — qui est représenté à l'exposition par la très belle affiche d'Exter pour le « Joueur de cythare ». Et où donc est passé à Moscou ce musée de l'art nouveau occidental, qui réunissait les collections Chtchoukine... ? Chaque vitrine de l'exposition « Moscou-Paris », chaque objet exposé suscite des réflexions qui déchirent le cœur. Ouvrons le catalogue et lisons une phrase, page 442 : « Comme Anna Akhmatova était la meilleure poétesse de Léningrad, son amie Maria Tsvetaïeva était la meilleure

18. *Ibid.*, p. 133.

19. *Ibid.*, p. 135.

poétesse de Moscou ». Et pourtant on le sait bien, tout le monde sait bien comment Anna Akhmatova a été traitée par le Comité central du Parti communiste de son pays. On les connaît, les raisons et les conditions de la mort de Tsvetaïeva venue de Paris à Moscou ! » ²⁰. « J'ai traversé l'exposition Moscou-Paris en pleurant. J'y pleurais mes maîtres chéris. Je traversais un cimetière. Mais, de temps à autre, je riais. C'était comme une espèce d'hystérie, comme tout mon discours d'aujourd'hui. L'alliance du rire et des larmes. Imaginez un peu : dans ce cimetière on avait exposé des morts. Il suffit de prononcer les noms de ceux qui sont les cartes maîtresses de l'exposition : Meyerhold, Piliak, Babel, Mandelstam, Tsvetaïeva... et d'autres condamnés à mort. C'est comme si j'avais tué ma femme, mes enfants, mon père et ma mère et qu'ensuite j'avais exposé leur cadavres en disant : Admirez ! Mais regardez un peu comme ils sont beaux ! Et ils sont réellement beaux. On les croirait vivants, couchés ainsi dans leurs tombes. Ils ont même le sourire. Ce sont des gens que l'Etat soviétique a physiquement anéantis » ²¹.

« Après la Révolution, précise Siniavski, on n'a plus acheté de tableaux, on en a vendu. On a vendu les Raphaël et les Rembrandt des musées russes. On a fait commerce de bois et de blé. De caviar. D'icônes. Ces derniers temps, on marchande les juifs. Tout récemment, on a vendu avantageusement à l'Amérique cinq dissidents soviétiques. A l'exposition Moscou-Paris, c'est la nouvelle braderie. On y vent les cadavres de l'art de gauche. On les a tués, on les vend » ²².

20. *Ibid.*, p. 158.

21. *Ibid.*, p. 159.

22. *Ibid.*, p. 160.