

Le nomade de la musique d'une vie

Erzsébet HARMATH

Couronné du Grand Prix RTL¹ en 2001, le roman d'Andreï Makine, *La musique d'une vie*, a connu un vrai succès auprès du public français. Certains critiques le considèrent comme « un jalon important de l'œuvre de Makine² » car de nouvelles valeurs y apparaissent, telles la dignité humaine, la résurrection par l'amour ou encore « l'indomptable force intérieure d'un simple homme soviétique »³.

Mais en ce qui concerne la place et le rôle que la musique joue dans le roman, les critiques restent partagés. En parlant de celle-ci, Monique Grandjean évoque son « pouvoir incantatoire⁴ », susceptible de convoquer à la fois le visible et l'invisible. Elle compare la vie du héros à « une superbe partition de musique »⁵. Toby Garfitt trouve au contraire curieux que malgré le titre – *La musique d'une vie* – « la musique joue un rôle restreint⁶ » dans l'œuvre, car rien n'est révélé concernant les goûts musicaux ou le répertoire du personnage principal. De plus, seule la musique européenne⁷, considérée comme la plus accessible, se trouve privilégiée par les personnages du roman, la musique russe faisant pratiquement défaut.

Dans les premières pages du livre, nous sommes confrontés à un narrateur qui désire échapper à la dénomination d'« homo sovieticus ». Ce terme très à la mode dans les milieux occidentaux sert à désigner la masse humaine de l'Europe de l'Est, notamment les citoyens des anciens pays de l'Union Soviétique. Nous poursuivrons trois cas : celui du narrateur qui souhaite fuir cette dénomination péjorative, celui du personnage principal qui désire passer inaperçu dans la société soviétique. S'y ajoute en troisième lieu le cas de l'auteur, hanté par la steppe russe. Notre interrogation se développe dans une perspective deleuzienne, guattarienne, autour des concepts de « désubjectivation », de « visagéité », de « devenir imperceptible » et de « corps sans organes ».

Au début du roman, Makine nous présente une gare glaciale de la Sibérie, une salle d'attente où le narrateur fait la connaissance d'un vieil homme, Alexeï Berg. Celui-ci lui raconte l'histoire de sa vie. Lorsqu'il était jeune, il rêvait de faire une brillante carrière de musicien, héritant du talent de ses parents. Son père était

¹ Ce prix est décerné en mars de chaque année lors du salon du livre de Paris à un ouvrage de langue française par un jury composé de cent lecteurs choisis par vingt librairies réparties dans toute la France.

² OSMAK, Galina, « *La Musique d'une vie* : le destin d'un *homo sovieticus* » in *Andreï Makine : Perspectives Russes*, sous la direction de Margaret Parry, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 109–116.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ GRANDJEAN, Monique, « Rencontre Est-Ouest dans *La musique d'une vie* » in *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, sous la dir. de Margaret Parry, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 115–122.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ GARFITT, Toby, « La Musique d'une vie : le cas de la petite pomme » in *Andreï Makine : Perspectives Russes*, sous la dir. de Margaret Parry, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 17–25.

⁷ Dans le roman, on rencontre les pièces musicales de Sergueï Vassilievitch Rachmaninov (une élégie), Gabriel Pierné (« Petit Soldat de plomb ») et Johann Strauss Père (« Valse des colombes »).

auteur dramatique, sa mère donnait des récitals, et lui, il allait donner son premier concert de piano en 1941. Mais il ne pourra pas s'y présenter car il doit fuir Moscou, aller en Ukraine chez des parents presque inconnus, puis endosser l'identité d'un soldat mort au champ de bataille. Il fait la guerre dans la crainte de trahir son identité et est sauvé grâce à une femme qui le trouve dans le cimetière. Un des moments décisifs dans le dévoilement de soi d'Alexeï est lorsqu'il essaie de se renseigner sur ses parents lors de son retour à Moscou. L'autre est, lorsqu'il soulève de nouveau le couvercle d'un piano et qu'il est par conséquent arrêté et forcé de travailler dix ans dans un camp.

Dans le dénouement, les deux protagonistes, le narrateur et Alexeï, arrivés à Moscou après plusieurs heures de retard, vont à un concert donné à la maison de la culture des chemins de fer. Ils se laissent emporter par l'air de musique qui emplît le vestibule froid et mal éclairé. Cette fin ouverte, ainsi que le comportement du protagoniste et du narrateur font penser aux sujets considérés comme *larvaires* et *nomades* par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

L'« Homo sovieticus⁸ », expression par laquelle débute le roman, forme une problématique centrale de notre analyse. Cette expression provient selon Makine d'un logicien, écrivain, philosophe et caricaturiste russe, Alexandre Zinoviev. Mais des recherches plus profondes prouvent que cette expression avait déjà été employée avant Zinoviev, entre autres par Mihajlo Mihajlov⁹, l'écrivain dissident yougoslave, dès 1965. Zinoviev a donné cette dénomination à l'homme russe – et comme titre à un de ses livres¹⁰ – pour former l'image du Russe, produit de la masse soviétique. Cette expression critique et sarcastique désigne une catégorie de personnes avec une certaine mentalité susceptible de créer le régime communiste.

Il existait à l'époque une utopie philosophique selon laquelle le système soviétique allait créer un homme nouveau, meilleur. Il portait le nom d'« homme nouveau soviétique ». Par contre, *l'homo sovieticus* est un « terme connoté négativement, inventé par les opposants du système pour décrire ce qu'ils considéraient comme le véritable résultat du système soviétique. À bien des égards, ce terme signifie le contraire de l'homme nouveau soviétique¹¹ ». Cette personne présentait des caractéristiques bien négatives, comme l'indifférence envers les résultats de son travail et le bien commun ou les petits larcins commis sur le lieu de travail, tant pour un usage personnel que pour réaliser un profit. L'isolement du peuple soviétique de la culture mondiale, les interdictions ou restrictions de voyages à l'étranger étaient à la base du système de l'URSS. On soumettait les informations à une stricte censure dans les médias et la propagande était omniprésente. Le but était de garder la population soviétique intacte de toute influence occidentale. C'est ainsi que la culture occidentale interdite est devenue pour les Russes attirante, exotique et inaccessible.

⁸ MAKINE, Andréï, *La musique d'une vie*, Paris, Seuil, 2001, p. 23. (Désormais : *La musique d'une vie*.)

⁹ MIHAJLOV, Mihajlo « Yugoslav Assays 'Homo Sovieticus' » in *The New York Times*, le 6 juin 1965, p. 9.

¹⁰ ZINOVIEV, Aleksandr, *Homo Sovieticus*, Londres, Paladin, 1986.

¹¹ KIRKPATRICK, Evron M., « Homo Sovieticus », in *World Affairs*, vol. 152, 1989, <http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=96245876>, site consulté le 21/11/2009.

Une autre marque du nouvel homme soviétique créé par le communisme est qu'il ne portait pas d'importance à la personnalité, ni à l'individualité. Sa conduite était passive envers les lois imposées par le gouvernement. Il obéissait toujours et évitait toute responsabilité individuelle.

Comme l'écrit le narrateur, on a utilisé dans le monde entier le terme « homo sovieticus » pendant plus d'une décennie pour « décrire la vie des deux cent quarante millions d'êtres humains qui peuplaient¹² » la Russie. Tous les habitants de ce pays, hommes ou femmes, retraités ou enfants, « tous se trouvaient rattachés par ce terme novateur à une essence commune. Tous commençaient à exister sous un nom générique¹³. » Et comme l'Occident prend la Russie pour un empire du mal et son peuple pour des barbares, le narrateur, de son retour d'Extrême Orient, est sur le point de reconnaître l'« efficacité conceptuelle redoutable¹⁴ » de ce terme inventé qui comprend non seulement son propre moi, mais aussi les soldats ivres, le vieillard dormant sur un journal déplié et la prostituée guettant près de la fenêtre.

Dans *La musique d'une vie*, le narrateur et un grand nombre de personnes se trouvent tous quelque part au milieu de l'Oural, retenus par une tempête de neige. « Perdu au milieu de [s]es semblables¹⁵ », du magma humain qui attendait l'arrivée du train, le narrateur expérimente la Rencontre. Elle a lieu dans le flux des ans mais cette brève rencontre dure un instant. C'est de la musique, dont les derniers accords s'estompent dans la salle d'attente où dominent la fatigue et le sommeil. Le haut-parleur annonce le retard du train, encore six heures à passer à la gare dont la porte donne sur des vastes « espaces balayés par les bourrasques¹⁶ ». Tout se confond dans l'obscurité, les visages des gens se mêlent, la ville se fond dans l'infini. « Les ombres humaines que je distinguais autour de moi se fondent de nouveau dans une seule masse. Les respirations se mêlent, le marmonnement des récits nocturnes s'éteint dans le soufflement du sommeil¹⁷. » Il est impossible de fixer ce lieu même si le narrateur essaie d'attacher cette gare, ce « trou noir dans un océan blanc¹⁸ » à un lieu géographique précis. La salle d'attente de la gare devient un lieu inexact, « une ville de l'Oural¹⁹ », l'article indéfini accentue cette indécision topologique parce que l'Oural s'étend sur plusieurs milliers de kilomètres. Elle est donc *au milieu* de l'Oural.

À l'est de cette ville, s'étend l'infini sibérien qui ne cesse de hanter l'écrivain Makine. La steppe russe sous toutes ses formes sera l'espace par excellence de toute expérimentation et création littéraire et comme telle celui de la fiction. C'est un espace lisse, tels « le désert, la steppe, la glace ou la mer [est] espace local de pure

¹² *La musique d'une vie*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

connexion²⁰ », que l'écrivain peuple à sa guise et dans lequel il invente et entremêle des éléments réels et fictifs. Sur la steppe il n'existe pas une seule direction, mais plutôt leur pluralité, tout comme la monade de Leibniz²¹. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, quand on se « distribue » sur un espace lisse ouvert, on observe chaque fois une multiplicité d'orientations. Même si l'on avance, on est, on reste toujours *au milieu*²² de la steppe. La position sera pour toujours le « milieu », même si l'on fait demi-tour ou change de direction. La steppe n'a pas de marge, ni de frontière, juste un milieu qu'occupent « les intensités, les vents, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores²³ ».

Alors que le héros de Makine, Alexeï *voyage, fuit* en lisse, sur la steppe, sur cet « espace nomade par excellence²⁴ », il expérimente « tout un devenir, un devenir difficile, incertain²⁵ ». La Russie était en pleine guerre, quand Alexeï a dû quitter son refuge ukrainien, « la valise à double fond », l'espace vide, sans fenêtre, sans le moindre recoin où s'abriter. Il se sauva au milieu de la nuit, il voulait se fondre dans l'espace, devenir *imperceptible*. Devenir imperceptible c'est vouloir être indiscernable. Alexeï souhaitait être parmi les autres soldats, ne pas se faire remarquer. Il voulait tendre vers l'impersonnel, vers l'asubjectif à cause de son passé, parce qu'avant, pendant et après la deuxième guerre mondiale il y eut les purges. S'évadant, il se heurte aux flots des fuyards et des soldats, qui déterminent Alexeï à voler les vêtements d'un soldat mort pour échapper à la mort. Il savait qu'il devait se perdre, passer inaperçu, « se confondre avec le mur », comme l'écrivent Deleuze et Guattari :

La joie de ne pas sentir en lui la présence d'un jeune homme épris de musique était très rassurante. Il regarda sa main, ces doigts couverts de cicatrices, d'éraflures, cette paume aux cals jaunâtres. La main d'un autre homme. [...]

Il espérait avancer à travers cette guerre sans marquer par des traits voyants l'identité de celui dont il vivait désormais la vie. Être lisse, sans relief, ni personnalité, un peu comme cet ovale en contreplaqué.²⁶

Sur le champ de guerre, il n'était plus Alexeï Berg, ni le soldat inconnu (Sergueï Maltsev), dont il avait endossé l'identité, mais il vivait dans un bloc de devenir Berg-Maltsev. Devenir ne signifie pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ni s'identifier à lui, c'est de trouver en soi et dans l'autre des *particules* entre lesquelles on instaure « des rapports de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur ». C'est « la zone de voisinage ou de co-présence d'une particule²⁷ ». Il faut éliminer tout ce qui enracine chacun (tout le monde) en lui-même, il faut « être inconnu ». C'est bien

²⁰ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 615. (Désormais : *Mille plateaux*.)

²¹ DELEUZE, Gilles, *Le Plî*, Paris, Minuit, 1988.

²² *Mille plateaux*, p. 9–37.

²³ *Ibid.*, p. 598.

²⁴ *Ibid.*, p. 434–527.

²⁵ *Ibid.*, p. 602.

²⁶ *La musique d'une vie*, p. 79–80.

²⁷ *Mille plateaux*, p. 334.

difficile d'être comme tout le monde, de ne pas se faire remarquer, surtout dans une guerre. Berg-Maltsev a réussi à passer inaperçu pendant la guerre, parce qu'il « avait depuis longtemps appris à paraître terne et, souvent le premier dans les assauts, savait s'effacer après la fin d'un combat, quand le commandement relevait le nom des plus braves²⁸ ».

Comme le mouvement ne peut pas être perçu, il est en rapport essentiel avec l'imperceptible, Berg-Maltsev continue à *être lisse*, il marche, monte parfois dans des camions, descend dans un village en disant au chauffeur qu'il y habite. Puis continue son chemin, reprend sa marche :

De temps en temps, arrêté au milieu des champs déserts et blancs, au milieu de toute cette terre meurtrie par la guerre, il flairait l'air, croyant discerner comme un bref souffle de tiédeur. Il devinait que tout ce que lui restait de vie était concentré dans ce souffle faiblement printanier, dans ce reflet aérien et brumeux de soleil, dans l'odeur de ces eaux qui s'éveillaient sous la glace. Et non pas dans son corps décharné qui ne sentait même plus les brûlures du vent²⁹.

Sur la steppe hivernale, ayant perdu le sens de ses propres organes Berg-Maltsev se fait un *corps sans organes*³⁰. Ne ressentant plus ni le froid, ni le frémissement de son corps, il laisse passer sur lui « les intensités, les vents, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores³¹ » pendant qu'il roule dans cet espace lisse comme un œuf. En effet, le corps sans organes est comme un œuf plein avant l'extension de l'organisme, celui-ci devient le contraire de l'organisme³² (fonctionnement organisé des organes, où chacun a sa place, assigné à un rôle qui l'identifie). L'organisme comprend le corps, les membres du corps et la tête, ainsi que le visage. Le corps sans organes ne procède pas par le visage. Il n'en a aucun.

Or, c'est grâce au visage que l'on est capable d'exprimer nos émotions et sentiments à l'aide de la très grande mobilité des muscles oro-faciaux sous le contrôle des nerfs. Le visage, ce soi-disant miroir de l'âme, communique les traits signifiants de la subjectivité. Il annonce les énoncés de la langue, prise dans des visages. C'est ainsi que le visage devient un « véritable porte-voix³³ » de l'homme. Deleuze et Guattari définissent le visage en tant qu'un système *mur blanc-trou noir*, les joues du visage étant le mur blanc et les yeux percés comme un trou noir dans le visage. Ce système est une *machine abstraite de visagéité* qui a deux aspects. Elle fait fonctionner le visage de deux façons : elle détermine l'individu aux dichotomies entre les divers éléments (X ou Y), ou dans ses choix (oui-non). Il y a toujours une ordination de normalité où la machine abstraite de visagéité décide si l'élément

²⁸ *La musique d'une vie*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁰ *Mille plateaux*, p. 185–205.

³¹ *Ibid.*, p. 598.

³² Un organisme, en biologie et en écologie (du grec *organon* = instrument) est un système complexe évolutif formé d'organes qui interagissent de façon à fonctionner comme un ensemble stable. C'est un ensemble des organes qui constituent un être vivant, toute entité biologique possédant ou non des organes. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/organisme/14988>, site consulté le 11/01/2010.

³³ *Mille plateaux*, p. 220.

(l'être) passe ou ne passe pas. S'il est normal, ou au contraire, déviant, il faut le pousser à la marge de la société. Ainsi le visage devient-il « une politique³⁴ », car comme un ensemble de traits il détient l'instrument du pouvoir absolu (le visage du Christ). La visagification agit comme une contamination, les hommes doivent être « christianisés, c'est-à-dire visagifiés³⁵ ». La fonction de visagéité nous montre sous quelle forme l'homme constitue l'étalon : blanc, mâle, adulte. C'est l'homme blanc, majoritaire par excellence.

En même temps, le visage détient les caractéristiques les plus importantes de l'homme pour décoder un message par les cinq sens : l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat, la vue. Ces sens se défont dans le corps sans organes, de telle sorte qu'un *Cso* peut « marcher sur la tête » ou « faire de son corps un rayon de lumière qui se meut à une vitesse toujours plus grande³⁶ ». C'est ce type d'expérimentation qui peut délibérer le visage de ses traits. Pour cela, il faut toutes les ressources des arts – de la peinture, de la musique et de la sculpture – car c'est par la picturalité et la musicalité qu'on peut *défaire* le visage, tracer une *ligne de devenir*. Selon Deleuze et Guattari l'art assure une fuite active, non pas une fuite dans l'art, mais une fuite par l'art. « C'est par la musique qu'on devient dur et sans souvenir, à la fois animal et imperceptible : amoureux³⁷. » L'art seul constitue l'instrument par lequel on réussit à tracer une ligne de vie, il emporte l'individu vers l'asubjectif, la désubjectivation. C'est le sans-visage qui est aussi une politique, mais celle-ci *passé en dessous, à travers*, se glisse dans les affrontements molaires, devient inséparable de l'anorganisme du corps. Ce mode de désubjectivation témoigne du fait que le sujet n'existe jamais qu'à l'état larvaire et non comme un « sujet substantiel achevé, bien constitué³⁸ ». Toutes ces dépersonnalisations sont des devenirs, et par conséquent minoritaires, car le devenir est toujours *minoritaire*³⁹. Il est nécessaire de distinguer *minoritaire* de *minorité*. La minorité désigne un peuple dans un pays où la langue parlée diffère de celle que la minorité utilise. C'est un « ensemble », un « état⁴⁰ », alors que « minoritaire » est toujours un devenir, un processus. Devenir est comme une ligne qui n'a ni début, ni fin, juste un milieu, comme si on était au milieu de la steppe russe. Cette ligne est en quelque sorte le corps sans organes, c'est-à-dire, une « surface virtuelle et lisse⁴¹ », un espace lisse et parcourable sans obstacles en tous sens. C'est l'infinité contemporaine par excellence, « l'intensité zéro » comme principe de production.

Par sa contemporanéité, le corps sans organes ou l'espace lisse, a un temps particulier : c'est le temps de « l'Aïôn⁴² » qui règne au-dessous du ciel sibérien. Dans cette gare russe, le temps n'a aucune signification. Les gens qui attendent ne

³⁴ *Ibid.*, p. 222.

³⁵ *Ibid.*, p. 218.

³⁶ *Ibid.*, p. 229.

³⁷ *Ibid.*, p. 230.

³⁸ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Minuit, 1968, p. 156.

³⁹ DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7–26.

⁴⁰ *Mille plateaux*, p. 356–357.

⁴¹ SASSO, Robert – VILLANI, Arnaud, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze » in *Les Cahiers de Noesis*, Nice, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, n° 3, printemps 2003, p. 62.

⁴² DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 190.

sont pas à même de constater simplement combien de temps ils ont passé dans cette salle d'attente, dix heures ou vingt, une nuit ou deux, un mois ou toute une année dans ce néant de neige, « plus vague qu'un nulle part⁴³ ». Ce temps, Deleuze et Guattari l'appellent « Aïôn ». Celui-ci se réfère à un temps décomposé, qui n'a pas de présent, juste un passé et un futur. C'est l'envers du temps de Chronos. En Russie, la surabondance d'espace et la plaine engloutissent le temps, égalisent les délais et toutes les durées, tous les projets. Les plaines s'étendent derrière les rails, elles invitent à prendre la fuite, mais non pas dans le sens de s'échapper de quelqu'un, mais de suivre le chemin. Ne pas s'arrêter mais continuer la route, le voyage dans l'espace lisse.

Dans ce temps froid, avant de s'endormir, le narrateur ensommeillé veut échapper à la classification d'*homo sovieticus*. Il ne réussit pas, puisque le confort mental que ce terme lui offre, dissimule sa contestation. Et tout à coup se produit la « rencontre ». Le narrateur entend les derniers accords d'une musique qui le réveillent. Il cherche la source du bruit, mais au milieu des corps endormis il n'entend rien, que des ronflements. Soudain, de nouveaux brefs éveils de clavier se font entendre, avec des pauses, « très espacées⁴⁴ ». Ces quelques notes « s'insinuent comme des instants d'une nuit tout autre⁴⁵ », où la musique se détache de l'heure – il est trois heures et demie, il fait nuit – et du lieu, de la gare enneigée. À cette musique soudaine et vague, le narrateur ne peut rester indifférent, tels ses compatriotes. Il la trouve d'une beauté extraordinaire, elle ne l'incite pas à abandonner ce monde plein d'odeur d'alcool et de conserves, mais plutôt « marque une frontière, esquisse un autre ordre des choses⁴⁶ ». Alors le narrateur pénètre dans l'une des annexes de la gare et se surprend en train de se diriger vers la salle d'où filtre un peu de lumière et quelques notes musicales. Ce n'est pas une rencontre habituelle, comme c'est le cas lorsqu'on se précipite pour aller vers quelqu'un. Mais c'est « le quelque chose » qu'on rencontre.

C'est quelque chose d'« inidentifiable⁴⁷ », « l'être du sensible, ce par quoi le donné est donné, l'insensible⁴⁸ ». Comme Deleuze l'explique, c'est une sensation virtuelle, que l'actuel doit éternellement manquer. Cet être du sensible est l'*aistheteon*. Il a une sensibilité particulièrement grande pour la beauté de l'art ou de la nature. Il perçoit la sensibilité d'une manière continue – dans l'infinitif des verbes – c'est ce qui doit être senti, le virtuel dans la sensation. Pour prendre un exemple de la nature, l'arbre qui est en train de verdoyer. Ceci renvoie à un temps sans début ni fin, car verdoyer signifie « l'insensible sensibilisant⁴⁹ ». Par contre, l'*aistheteon* signifie ce qui est actuellement senti, l'intuition empirique. Le sensible est l'arbre vert, nous le voyons, il est vert dans le moment respectif.

⁴³ *La musique d'une vie*, p. 18.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ SASSO, Robert – PARNET, Claire, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Op. cit.*, p. 294.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, *Op. cit.*, p. 187.

⁴⁹ SASSO, Robert – PARNET, Claire, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Op. cit.*, p. 295.

Cette rencontre influe sur le cours des idées du narrateur. Il comprend que seul l'art, ici la musique, peut lui offrir la fuite immobile, la liberté et la créativité, ce n'est qu'ainsi qu'il peut échapper à la dénomination d'*homo sovieticus*. Il se concentre davantage sur la musique, se laisse emporter de plus en plus loin, loin du monde réel et de la gare hivernale. La musique a une fonction libératrice comme dans le cas de Berg-Maltsev. Au moment où celui-ci doit exécuter quelques pièces musicales apprises par Stella⁵⁰, comme le *Petit Soldat de plomb*, et la *Valse de colombes*. C'est la surprise de Stella pour son public, lors de la soirée de ses fiançailles avec un jeune homme dont le père travaille au Ministère de l'Intérieur. Les jeunes applaudissent, les invités plus âgés trouvent la plaisanterie un peu osée. Berg-Maltsev « s'exécuta, comme au temps de leurs leçons, avec l'obtus application d'un automate⁵¹ ». Tout le monde riait pendant le *Petit Soldat de plomb*, cette chansonnette jouée par un soldat était très drôle. Certains se permettaient aussi de décocher une épigramme au jeu du pianiste : « Mais dis-donc, général, je ne savais pas que dans ton ministère les chauffeurs étaient aussi pianistes⁵² ». La *Valse de colombes* devait clore le programme du soir, mais Berg-Maltsev ne commença réellement qu'une fois que les invités se furent tus :

[...] mais il attendait toujours, les mains posées sur les genoux, assis très droit, l'air absent. Stella chuchota, comme un souffleur, en lançant un clin d'œil aux invités : « Mais vas-y! Tu commences par le *do* avec le pouce de ta main droite... »

Quand il laissa retomber ses mains sur le clavier, on put croire encore au hasard d'une belle harmonie formée malgré lui. Mais une seconde après la musique déferla, emportant par sa puissance les doutes, les voix, les bruits, effaçant les mines hilares, les regards échangés, écartant les murs, dispersant la lumière du salon dans l'immensité nocturne du ciel derrière les fenêtres.⁵³

La musique remplit autant la salle que le corps sans organes de Berg-Maltsev, il expérimente un *devenir-musique* par ce spectacle de piano. Berg-Maltsev se détache complètement de la maison du général, et s'offre entièrement au rythme et à la beauté de la musique.

Il n'avait pas l'impression de jouer. Il avançait à travers une nuit, respirait sa transparence fragile faite d'infinies facettes de glace, de feuilles, de vent. Il ne portait aucun mal en lui. Pas de crainte de ce qui allait arriver. Pas d'angoisse ou de remords. La nuit à travers laquelle il avançait disait et ce mal, et cette peur, et l'irréparable brisure du passé mais tout cela était déjà devenu musique et n'existait que par sa beauté.⁵⁴

⁵⁰ Stella est la fille du général, dont Berg-Maltsev est le chauffeur pendant longtemps, après la fin de la deuxième guerre mondiale. Lors de longues attentes chez le général dans le « nid-de-pie », il fait la connaissance de sa fille. Elle l'invite à l'aider à tourner les pages des partitions, pendant qu'elle joue du piano. L'hiver, elle apprend à jouer au soldat maladroit et aux capacités médiocres. Lors de la soirée de ses fiançailles, Stella veut se vanter de son talent de professeur.

⁵¹ *La musique d'une vie*, p. 120.

⁵² *Ibid.*, p. 121.

⁵³ *Ibid.*, p. 121–122.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

Le corps sans organes de Berg-Maltsev n'a pas besoin d'organes comme un corps ordinaire, les « flux d'intensités, leurs fluides, leurs fibres, leurs continuums et con-jonctions d'affects, le vent et les micro-perceptions⁵⁵ » remplacent son monde. Berg-Maltsev laisse voir son devenir-musique qui existait toujours, pendant de longues années.

Arrivés à Moscou, le narrateur voit Berg-Maltsev se fondre dans le flux des gens pressés, vêtus de « grossiers paletots gris ou noirs⁵⁶ », qui semblent sortir de l'époque stalinienne. Berg-Maltsev se perd dans la coulée sombre qui plonge dans l'entrée du métro. L'ancienne voix revient, et répète de nouveau au narrateur *homo sovieticus*, qu'il ne peut pas faire taire à cause de sa somnolence. Le narrateur prend place dans le hall de la gare. Berg-Maltsev, tout comme il avait disparu, réapparaît de nouveau, soudainement, et invite le narrateur chez lui pour que ce dernier puisse bien se reposer et ne s'attarde plus dans le froid de la gare. Le soir, après avoir mangé un peu de pain enveloppé dans des feuilles de partition, les deux vont au concert à la maison de la culture des chemins de fer. Le narrateur, plein de préjugés, (« jamais un concert, surtout dans ce quartier situé au diable, ne rassemblera suffisamment de monde pour la [la salle] remplir!⁵⁷ ») est ravi de l'électricité des chuchotements et de l'excitation qui règnent dans la salle. Berg-Maltsev, l'ancien pianiste se choisit une place au tout dernier rang, là où la lumière ne parvient presque pas. Il veut rester inaperçu, dans un air lointain. À l'instant où le jeune pianiste apparaît, Berg-Maltsev est déjà très loin, « l'homme paraît absent, paupières baissées, visage impassible. Il n'est plus là.⁵⁸ » Le devenir-musique le porte d'un concert à l'autre, car un corps sans organes, non marqué ne s'arrête jamais, mais roule dans l'illimité de l'espace lisse.

Le roman de Makine s'achève sur un air de musique. Le narrateur parvient à se libérer de ses propres préjugés ainsi que l'*homo sovieticus* et son héros. En 2001, dans un entretien réalisé par *Lire*, l'auteur en parle longuement, il utilise le mot *âme* pour décrire le personnage principal de son roman. Comme si l'*âme* correspondait au corps sans organes et au devenir-imperceptible qu'il vit, car lui aussi, il est dispensé de dénominations :

J'aime ce mot, « âme », car il échappe aux étiquettes sociales, professionnelles, raciales. Des étiquettes qui ne servent qu'à une chose : réduire l'autre à une fonction qui nous est utile, dont on peut profiter. C'est l'histoire de mon roman d'ailleurs, celle d'un homme sans qualités qui se débarrasse par la force des choses de tout ce que la société lui a imposé comme dénominations. C'est l'âme nue sous le ciel...⁵⁹

C'est pour répondre à l'expression atrocement simplificatrice de Zinoviev que Makine retient son sujet. Il croit que seule la littérature est capable aujourd'hui

⁵⁵ *Mille plateaux*, p. 200.

⁵⁶ *La musique d'une vie*, p. 126.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁹ ARGAND, Catherine, « L'Entretien : Andreï Makine » in *Lire*, no° 292, février 2001, p. 24.

d'« éviter le schématisme hâtif, la généralisation abusive⁶⁰ » que les régimes nazi et stalinien exercèrent à l'époque.

Pour clôturer notre analyse, nous avons constaté que « nomade » est le bloc Berg-Maltsev dans sa marche infinie et son devenir-musique, tout comme le narrateur du roman qui déteste les catégories et les dénominations imposées par le pouvoir. Les nomades, les « nomades des steppes » ont occupé des territoires variés en Europe et en Asie : la grande steppe herbeuse qui s'étend de la plaine hongroise et de l'Ukraine méridionale à la Mongolie est bordée au nord par une steppe boisée, qui fait la transition avec les forêts boréales, au sud par une steppe aride qui s'ouvre sur de grands déserts comme celui du Gobi. La quête de nourriture motive les déplacements des nomades, ils font la chasse et pratiquent l'élevage où la recherche de pâturages et le déplacement des animaux fonde la mobilité des nomades. Le nomadisme est un mode de vie qui est fondé sur le déplacement et par conséquent un mode de peuplement. Selon Deleuze et Guattari le nomade se caractérise⁶¹ : par l'espace lisse, qu'est la steppe ; par la *ligne de fuite* qui correspond au devenir ; par la vitesse, le mouvement absolu et illimité. Et comme ils ne s'arrêtent jamais, ils continuent à chercher d'autres pâturages pour leurs animaux : « les nomades sont toujours au milieu [...]. [Ils] n'ont ni passé ni avenir, seulement des devenirs⁶² ».

Aussi Makine est-il un nomade que l'espace lisse, la steppe et ses sensations ne cessent de hanter pour faire fortune dans ses voix, dans ses phrases et ses histoires. Il vit dans un *devenir-musicien*, quand il modèle la langue, car la problématique de l'écriture ne se distingue pas de l'action de voir et d'entendre. Toute une *musique des mots* ou une *peinture des mots*⁶³ naît, car le langage tend vers sa limite. C'est une limite qui ne demande pas la transgression, parce qu'elle ne se trouve pas en dehors du langage. Il ne faut pas la dépasser, puisqu'elle-même est le dehors : l'asyntaxe, l'agrammaire, l'association inhabituelle des mots, l'utilisation de la synesthésie. Cette musique et peinture propres à l'écriture faite de visions et de sonorités caractérisent le dehors du langage. Le plus grand défi de chaque écrivain – pour Makine aussi – est de trouver sa langue individuelle, son style personnel, être capable de manier la langue tel un instrument musical. Comme la langue standard est une langue à étages, l'écrivain passe son temps à emprunter un escalier afin d'inventer sa propre langue bégayante, mineure. L'ayant découverte, il se cache le visage et suit le chemin de la neutralisation. Devenir neutre, devenir imperceptible, telle est la Vie des artistes, « sans cesse et sans condition⁶⁴ ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹ SASSO, Robert – PARNET, Claire, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Op. cit.*, p. 355.

⁶² DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, *Op. cit.*, p. 39–49.

⁶³ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.