

LA PARODIE DU RÉALISME SOCIALISTE DANS LA PROSE RUSSE CONTEMPORAINE (1970-1990)

CATHERINE GÉRY

Le réalisme socialiste reste une notion dont la définition formelle, esthétique, est problématique, et ceci jusqu'à la remise en cause de l'existence d'un réalisme socialiste en dehors de la rencontre d'une esthétique réaliste traditionnelle et d'une idéologie qui impose cette esthétique comme obligatoire. En partant de contre modèles parodiques empruntés à la littérature contemporaine au sens de littérature poststalinienne, on peut néanmoins tenter une réflexion sur le réalisme socialiste en tant que système de représentation, étant donné que les écrivains qui l'ont parodié se sont visiblement référés à un modèle pour eux canonique dont ils dessinent les contours par le négatif. Cette posture d'inversion, qui renoue avec l'attitude carnavalesque du bouffon cérémoniel (telle qu'elle a été théorisée par Boris Uspenskij ou Dmitrij Lihačev dans la culture russe médiévale) ¹, est intéressante à plusieurs égards :

- elle contribue d'une part à fixer des éléments paradigmatiques du réalisme socialiste, à travers ce qu'en ont retenu les générations d'écrivains poststaliniens, ce qui est entré dans leur conscience littéraire et ce sur quoi ils vont jouer : si le réalisme socialiste se fonde sur le principe d'une « normalité variable », comme cela a souvent été dit, ses contre modèles subversifs nous permettront peut-être de déterminer un fonds commun dans la conscience des écrivains mais aussi du public auquel ils s'adressent, ou tout au moins d'évaluer les limites de cette variabilité ; et ceci d'autant plus que jusqu'à son démantèlement officiel, le réalisme socialiste restera à l'arrière-plan des consciences et ne cessera d'orienter la perception de la littérature par les auteurs et leurs lecteurs ², surtout lorsque les œuvres prennent le contre-pied du modèle dominant.

- Parce qu'elle a traditionnellement pour objet le style et les formes du discours, la parodie permet d'autre part une interrogation sur la littérarité (*literaturnost'*) des modèles du réalisme socialiste (à travers le sort que celui-ci fait au *logos* par exemple), et donc une interrogation sur l'évolution littéraire et la place du réalisme socialiste à l'intérieur de ce processus (y a-t-il une certaine forme de continuité ou rupture radicale ?). Selon Jurij Tynjanov, la parodie est un facteur essentiel de l'évolution ou de la filiation littéraire, qu'il considère comme un rapport de belligérance entre les œuvres, supposant « conflit, destruction de l'ancien système et nouvelle construction à partir des anciens éléments » ³. Dans quelle mesure la parodie du réalisme socialiste peut-elle s'inscrire dans cette conception (partagée par les autres formalistes) qui fait de l'acte parodique à la fois un moyen de libération, un facteur de l'évolution et la manifestation d'un partage culturel

Quel type de parodie pour quel réalisme socialiste ?

Notre sujet peut être chronologiquement circonscrit par l'article-pamphlet et néanmoins parodique sous certains aspects d'Andrej Sinjavskij « Qu'est-ce que le réalisme socialiste ? », première tentative par un auteur soviétique de démonter le

système réaliste socialiste à une époque où il se présente comme le modèle dominant ⁴, et par la récupération et l'inscription du réalisme socialiste dans des textes écrits après sa mort officielle (ceux de Viktor Pelevin ou Vladimir Sorokin par exemple, écrivains qui vont s'appropriier le réalisme socialiste comme un ensemble de signes linguistiques et culturels, parfois jusqu'à créer des systèmes de parodie totale, comme Dmitrij Prigov). Entre le point de départ et le point d'arrivée, la critique parodique du réalisme socialiste va prendre les formes les plus variées, la perestroïka constituant bien évidemment une fracture essentielle, qui va modifier les valeurs de la parodie mais aussi son évaluation, avec entre autres l'apparition des premiers débats théoriques sur le post-modernisme.

Une définition préalable de la parodie nous permettra de cerner aussi bien la méthode que son objet. La parodie peut être définie en trois étapes :

- c'est une imitation (ou une stylisation selon Bahtin) : elle postule un modèle aisément reconnaissable, identifiable, et se fonde sur le procédé de la citation. La parodie ne « contrefait » pas la réalité mais sa représentation littéraire ou discursive.

- C'est une imitation comique (ou une fausse imitation), autrement dit elle procède à un détournement du modèle (distorsion entre un cadre formel connu et un nouveau contenu, amplification des procédés du modèle ou utilisation mal à propos de ces procédés...). Elle est donc plus subversive que transgressive ⁵.

- C'est l'imitation comique d'une œuvre ou d'un genre sérieux : elle renvoie le modèle à la sphère du grave, du sévère, de l'important, suppose qu'il ne prête pas à rire dans sa forme originale et qu'il est incapable de rire de lui-même. Dans « Qu'est-ce que le réalisme socialiste ? », Sinjavskij dénonce l'incapacité d'ironie du réalisme socialiste, qui le rapprocherait du classicisme. Si on se réfère à l'origine du mot parodie, on voit que le terme désigne l'imitation bouffonne d'un morceau poétique, c'est-à-dire d'un genre noble. L'idée d'une dévalorisation liée à un détournement textuel et langagier est très tôt présente, et elle le restera dans la parodie poststalinienne, où détournement et inversion ironique seront les modes d'un rabaissement du réalisme socialiste.

On trouvera peu d'exemples de parodie telle qu'elle nous intéresse dans ce qu'on appelle la littérature du dégel, dont l'objectif était surtout de reculer les limites de la zone du réalisme socialiste en s'appropriant le maximum de signes jusqu'alors proscrits ou « tabous » et en les incorporant au système pour tenter de le modifier (dans un article intitulé « Requiem pour la littérature soviétique » ⁶, Viktor Erofeev fait d'ailleurs de façon plus générale le procès de toute la littérature officielle poststalinienne dont celle des écrivains ruralistes comme littérature du compromis sémantique et stylistique avec le réalisme socialiste). Nous n'évoquerons pas non plus les procédés de la « langue d'Ésope » qui relèvent plus d'une stratégie de contournement que d'un projet parodique. La littérature accusatrice et pamphlétaire de la dissidence, qui se fonde largement sur la provocation esthétique ou la transposition satirique dans une autre réalité (fantastique et science-fiction devenant les genres privilégiés de la satire), a pu utiliser la parodie, mais elle l'envisageait comme un outil permettant d'atteindre d'autres objectifs : dénonciation des vices du fonctionnement social et politique, au nom d'un impératif moral supérieur ⁷. On sait que la satire a constitué une des voies privilégiées de la littérature poststalinienne et qu'elle a marqué la reprise de parole des écrivains. Mais on peut aussi remarquer qu'elle se retrouve à divers degrés de l'évolution du réalisme socialiste, et qu'elle a pu être instrumentalisée pour ses buts éducatifs et ses activités réformatrices.

Nous nous intéresserons surtout ici à la parodie dans la littérature dite

« alternative » des années 1970 et 1980 (*drugaja literatura*) ; celle-ci semble peu se soucier des principes de sincérité ou de recherche de la vérité qui avaient fondé l'attitude des écrivains du dégel ou des dissidents, et tente de proposer des alternatives au système norme/transgression de la norme, étant donné qu'elle considère les deux termes de l'opposition comme profondément interdépendants 8. Non seulement l'autre littérature renvoie dos-à-dos le pseudo humanisme du réalisme socialiste et l'humanisme de la dissidence dans un rapport de rivalité et de surenchère, mais elle les considère comme la résurgence souvent grotesque d'un humanisme plus général : celui de la littérature russe du XIX^e siècle, et surtout de la littérature dite réaliste et de son anthropocentrisme, le réalisme socialiste étant sous cet aspect une reprise des principes traditionnels du roman réaliste russe (c'est la thèse exposée par Viktor Erofeev dans son introduction aux *Fleurs du mal russe*, anthologie censée constituer la somme de « l'autre littérature ») 9.

Enfin, cette littérature se positionne fréquemment sur le terrain de l'intertextualité, de la réutilisation d'un matériau littéraire et discursif estampillé « réaliste socialiste » inséré dans un texte de nature différente. Elle met en scène un des postulats de la parodie, qui veut que cette dernière réalise pleinement ses objectifs lorsqu'elle ménage un double plan 10. L'insertion du texte parodié dans un tissu textuel qui ne coïncide pas stylistiquement permet une certaine forme de dialogisme à l'intérieur de l'œuvre, c'est-à-dire la polyvalence des discours, quand l'effet de discordance n'est pas simplement cultivé pour lui-même. Nous emprunterons aussi quelques exemples aux œuvres rattachées au post-modernisme russe comme projet parodique fondé sur une vaste entreprise de récupération et de déconstruction du modèle réaliste socialiste. Cependant le jeu de citation et la posture carnavalesque ne sont pas en eux-mêmes les signes d'une stratégie post-moderne ; inversement on pourra s'interroger sur la dimension réellement parodique de certains textes du post-modernisme russe.

Ce qui sert visiblement de référence à la parodie, c'est le modèle jdanovien, comme moment de l'acmé du monologisme et de la normalisation des discours, moment de la cristallisation et de la fixation du modèle en archétype qui n'accepterait plus aucune évolution. La marche de la littérature sous le poids des slogans et mots d'ordre vers toujours plus d'idéalité et d'allégorisation conduit à une forme d'a-réalisme qui fera fréquemment l'objet de la parodie.

La parodie exige de se refléter dans un modèle figé, stéréotypé, hiérarchisé, c'est-à-dire qu'elle a besoin d'un canon. La posture carnavalesque ne s'exprime pleinement que lorsque les formes de la contrainte sont nettement circonscrites et immédiatement repérables. D'autre part, si l'on convient que le réalisme socialiste a vécu jusqu'au milieu des années quatre-vingt, ce sont les formes décadentes de ce canon qui serviront de référence (la dégradation des contenus à l'intérieur des formes canoniques de la « momie » réaliste socialiste). Le moment de la dégradation correspond d'ailleurs à une assimilation par nos auteurs du réalisme socialiste à la culture soviétique, avec l'idée largement répandue que la censure officielle reste le seul facteur de maintien du statut de cette culture soviétique comme grande culture, et l'idéologie sa seule motivation.

On voit donc que la parodie postule l'existence du modèle auquel elle se réfère : la délimitation par le négatif d'un modèle réaliste socialiste équivaut à l'affirmation de son existence, si ce n'est comme esthétique, du moins en tant que phénomène culturel ayant produit un certain nombre de signes qui lui sont propres (images et discours). Si

les parodies du réalisme socialiste ont été si nombreuses, au point de constituer un véritable phénomène littéraire, c'est que le modèle était perçu comme un fait acquis, appartenant à la littérature « sérieuse », tout en devenant un objet culturel ou une reconstruction mentale, le lieu de projection des fantasmes. De fait, le réalisme socialiste est une donnée incontournable des consciences littéraires dans les années 1970 et 1980, et c'est peut-être au moment où il entre en décadence que son existence se voit attestée *a posteriori* par toute une littérature parodique qui va jouer des éléments avec lesquels il avait lui-même procédé à son auto-identification.

Le premier élément et le plus important à entrer dans ces consciences littéraires est celui de la contrainte. Cette contrainte s'est fixée sur le discours théorique, critique et social du réalisme socialiste. Il est de prime abord curieux qu'on ne trouve qu'assez peu d'imitations d'œuvres ou d'auteurs précis du réalisme socialiste dans la parodie littéraire poststalinienne, alors que parodier des écrivains était la règle jusqu'aux années trente (voir le recueil « Parnas dybom » paru en 1925), avant que la parodie ne disparaisse presque totalement du paysage littéraire (dès le milieu des années 1940, elle ne sera plus tolérée que sous une forme « humoristique », c'est-à-dire inoffensive). Par exemple, les célèbres parodies d'Aleksandr Arhangel'skij étaient ciblées sur des auteurs identifiables et identifiés par leur style (Majakovskij, Šklovskij, Gladkov, Èrenburg, Fadeev) ; on peut penser qu'elles ne s'attaquaient pas aux fondements de l'idéologie et donc aux principes du système mais qu'elles en faisaient le jeu, en emplissant un rôle critique (Arhangel'skij parodiait des œuvres des années 1920 et 1930, et la réédition de ses parodies en 1946 est un phénomène qui s'inscrit d'une certaine façon dans la logique du système réaliste socialiste) ¹¹ ; ceci est confirmé par les affirmations d'Arhangel'skij lui-même, qui attribue à la parodie un rôle éducatif : « la parodie doit répondre aux mêmes exigences que la critique », écrivait-il, tout en avouant par ailleurs à un autre parodiste, Mihaïl Pustynin, que la parodie « est devenue chose fort ennuyeuse ». Arhangel'skij est d'ailleurs l'auteur d'un superbe exemple peut-être involontaire de rhétorique appliquée, lorsqu'après les critiques d'Averbah lui reprochant dans une circulaire de ne pas avoir d'attitude responsable face à son art de parodiste, il fit son *mea culpa* en ces termes : « le parodiste soviétique doit savoir mettre à nu l'essence de classe des œuvres bourgeoises, en dévoilant les buts sordides qui se cachent derrière tel ou tel écran idéologique soi-disant "élevé", etc. » ¹².

On connaît le goût immodéré du réalisme socialiste pour les formules : celui-ci s'explique en partie par le poids du système théorique sur les œuvres, la construction idéologique et le travail critique se trouvant généralement en amont de la production des œuvres littéraires, considérées comme des domaines d'application. D'où une attention extrême portée à la terminologie, qui à l'époque stalinienne fait l'objet de débats sans fins, dans le but de délimiter le plus exactement possible la norme du réalisme socialiste. D'où également les procédés de fictionnalisation du discours dominant qui définissent un des paradigmes majeurs de la littérature réaliste socialiste.

On comprend mieux pourquoi la parodie, lorsqu'elle renaîtra dans les années 1960, ne prendra pas tant pour modèle les auteurs ou les œuvres du réalisme socialiste que sa terminologie, son discours dominant qui lui est sans auteur, le discours du pouvoir, le discours collectif. On trouvera par exemple des parodies sur les poncifs intellectuels et langagiers dans les feuilletons de divers journaux et revues (voir la célèbre rubrique « Histoires étonnantes » (*Udivitel'nye istorii*) des *Izvestija* à la fin des années 1960). Certains feuilletonistes, qui sont surtout considérés comme des satiristes, vont s'illustrer dans ce genre de parodie, comme Zinovij Papernyj, Leonid Lihodeev,

Mihaïl Žvaneckij ou Natal'ja Il'ina ¹³. De façon générale, durant toute la période soviétique la parodie du réalisme socialiste se heurte à une censure sévère et existe le plus souvent en samizdat. L'exemple le plus frappant est sans doute constitué par les parodies du roman stalinien tardif de Vsevolod Kočetov *Mais que veux-tu donc ?* (1969) effectuées par Sergej Smirnov et Zinovij Papernyj. Bien qu'éditées seulement à la fin des années 1980, ces parodies avaient largement circulé sous le manteau ; aujourd'hui d'ailleurs le roman ampoulé de Kočetov (dont le héros s'exprime la plupart du temps dans la langue des articles de Lénine) n'est présent dans les consciences que par le biais de ces parodies.

La parodie du discours dominant et des principes qu'il véhicule ne pouvait être tolérée par le pouvoir stalinien. Si les parodies d'Arhangel'skij ou de Sergej Vasil'ev ont été acceptées voire à certains moments encouragées, pouvait-on récupérer ou manipuler le *Čevengur* de Platonov, œuvre parodique dans la subversion de ce discours dominant, lorsque par exemple l'écrivain prend les mots d'ordre et les slogans au pied de la lettre? Dans la préface qu'il a écrite à *Čevengur*, Brodskij a interprété la langue de Platonov comme une langue « quinquennalisée », c'est-à-dire comme une mise en application absolue du discours du réalisme socialiste. Ainsi, à *Čevengur*, on a démantelé les maisons, « car il n'était pas certain qu'il y ait des hivers sous le communisme »... Cet exemple platonovien d'assimilation et d'inversion parodique d'un discours dominant (et donc sans auteur identifié, car slogans et mots d'ordre sont faits pour circuler et être intégrés par tous) peut fournir la base de notre réflexion. On retrouvera ce genre de procédé parodique chez Juz Aleškovskij ou Viktor Pelevin.

Si la parodie ne reconnaît pas vraiment d'auteur au réalisme socialiste, elle lui reconnaît un style (avec le réalisme socialiste, la notion de style avait d'ailleurs changé de nature : elle n'était plus le signe d'un auteur, mais celui d'un genre), style que Sinjavskij a défini dans « Qu'est-ce que le réalisme socialiste ? » comme « enclin au cliché, à l'observation pédante de normes et de canons définis, au conservatisme des formes », style qui « s'efforce de suivre fidèlement les modèles établis, étranger aux recherches de forme, à l'expérimentation, à l'originalité »¹⁴. Ce style sans sujet, qui aspire plus ou moins consciemment au classicisme, sera le modèle de Vladimir Sorokin.

Je conclurai ces quelques remarques préliminaires avec la phrase par laquelle la nouvelliste et dramaturge Petruševskaja a enterré le réalisme socialiste dans les années 1980 : « l'art de faire l'éloge des maîtres sous la forme qui leur est la plus compréhensible ». Outre l'ironie mordante sur le niveau culturel supposé des tenants du réalisme socialiste et sur la dimension hagiographique du phénomène, ce qui ressort de cette formule sarcastique, c'est l'importance pour les écrivains poststaliniens du modèle discursif, vecteur de l'idéologie.

La parodie du système discursif du réalisme socialiste

Le jeu parodique détermine donc largement le réalisme socialiste par le discours (au sens d'énoncé verbal renvoyant à un système particulier de représentation et de conception du monde) : discours normatif, monologique, autoritaire, injonctif ou incantatoire. Mais avant tout discours faussement mimétique. La parodie réduit ce discours à un ensemble de procédés, et en les mettant en relief, elle constitue une « mise à nu » ou une dénudation qui cherche à dévoiler et détruire la facticité du système ou sa mécanisation (Boris Tomaševskij affirme dans sa *Théorie de la littérature* que pour

qu'un procédé soit dénudé, il faut d'abord qu'il soit devenu canonique, stéréotypé et obligatoire et donc prêt à être éliminé, ou qu'il soit perçu comme faux au sens rhétorique du terme) 15.

À la base de l'esthétique toujours en fuite du réalisme socialiste se trouve le retour au réalisme, ou plutôt de l'obsession du réalisme. Mais de quel réalisme s'agit-il ? Nombreux sont ceux qui ont montré les apories de l'esthétique du réalisme socialiste, et la dégradation du projet réaliste dans sa fonction mimétique de reconnaissance. Si l'on en croit Régine Robin par exemple, le réalisme socialiste serait particulièrement inapte à décrire les objets du réel, car il repose sur les principes de la magnification (avec « l'anticipation d'un nouvel imaginaire social ») et de son corollaire obligé : l'occultation (la fonction téléologique dans l'esthétique réaliste socialiste évacue ce qu'on appelle les *realia*, c'est-à-dire les réalités concrètes de l'existence) 16. Il serait naïf de croire qu'une œuvre ne peut se prétendre réaliste que lorsqu'elle instaure un rapport direct à la réalité ; comme tout système esthétique de représentation, le réalisme est largement conventionnel, mais il fait entrer dans ses conventions le principe de mimesis. Le réalisme socialiste a posé la question du réalisme en des termes bien particuliers qui font de la sphère référentielle une sphère utopique, en ce qu'elle substitue à la réalité une sur-réalité imaginaire ou une néo-réalité. La mimesis ne reproduit pas une réalité extérieure, mais un modèle idéologique du monde. Parallèlement se pose la question de la métaphorisation du discours réaliste socialiste, qui renvoie à une double réalité : concrète et imagée (on peut prendre pour preuve les titres des classiques soviétiques : tous ou presque sont métaphorisables et jouent sur le double sens, concret et allégorique : *Ciment*, à la fois matériau de construction et solidité, *Énergie*, *Terres défrichées*, *Et l'acier fut trempé*, *La Moisson*, pour ne citer que les plus célèbres).

La « sur-réalité » à laquelle renvoie le discours réaliste socialiste est illustrée sur le mode de la parodie dans plusieurs œuvres de Pelevin. Par son attitude ouvertement parodique envers les icônes et les discours de la culture soviétique, Pelevin est bien évidemment un adepte du sots-art. Toute son œuvre tente d'explorer l'entre-deux des systèmes, le reflet de l'action simultanée et divergente des systèmes (de façon plus ou moins heureuse d'ailleurs), en se situant à la limite de plusieurs mondes et de plusieurs modèles 17.

Omon-Ra, un des premiers romans de Pelevin et sans doute un des plus intéressants, relate l'histoire d'Omon Krizomazov, dont le prénom, donné par un père milicien, est un acronyme désignant les détachements à destination spéciale de la milice (*Otrjady milicii osobogo naznačeniya*) et qui prononcé « Amon » revoie bien sûr aussi au dieu solaire égyptien. Notre personnage veut devenir cosmonaute (mythe traditionnel de la culture réaliste socialiste) et entre à l'école d'aviation Mares'ev, du nom d'un héros de la seconde guerre mondiale qui, amputé des deux pieds à la suite d'engelures, réapprit à marcher avec des prothèses, continua son métier d'aviateur et devint pilote de combat. Cette « histoire vraie » est entrée dans la mythologie soviétique grâce au célèbre récit que Boris Polevoï a rédigé en 1946 d'après le témoignage de Mares'ev, sous le titre d'*Histoire d'un homme véritable* (*Povest' o nastojaščem čeloveke* ; on remarque ici aussi le double sens du titre). Voici, dans le roman de Pelevin, le discours du commandant qui accueille les élèves-officiers :

Les gars ! Souvenez-vous de l'histoire célèbre du personnage légendaire chanté par Boris Polevoï ! Celui dont notre école porte le nom. Bien qu'ayant perdu ses pieds au

combat, il ne céda pas. Dressé sur ses prothèses, il s'envola comme Icare pour combattre la canaille fasciste. Beaucoup lui disaient que c'était impossible, mais lui ne tenait compte que du principal : il était un homme soviétique ! Ne l'oubliez pas, vous aussi, jamais et nulle part ! Et nous, l'équipe de formation au vol, nous vous promettons de faire de vous des Hommes Véritables dans le délai le plus court.¹⁸

Or, pour faire de ces élèves de l'école Mares'ev des « hommes véritables » à l'image du héros éponyme (qui représente un modèle achevé de héros positif), et ceci « dans le délai le plus court », ... on les ampute de leurs deux jambes. La posture d'inversion caractéristique de la parodie consiste ici à prendre au pied de la lettre le double contenu des termes de l'énoncé : concret et métaphorique, et à renverser la métaphoricité du langage selon le modèle platonovien. La parodie dévoile les atteintes que le réalisme socialiste fait subir au logos, à la rationalité du langage, en conduisant la logique du discours jusqu'à son terme (qui constitue dans le même temps son fondement) : l'irrationnel.

La deuxième dimension du discours réaliste socialiste à occuper une place de choix dans les consciences littéraires est l'établissement d'une norme linguistique. Le problème de la norme (et des infractions à la norme) est un des facteurs d'unité du réalisme socialiste. Si son contenu est variable, la norme est quant à elle une donnée immuable.

La parodie de la norme linguistique se manifeste d'abord par l'imitation d'un style dit « administratif ». Marqué par l'abondance des formules et des poncifs (*štampy*), ce style déclamatoire et emphatique a contaminé la littérature, au point que dans les œuvres réalistes socialistes la description a pu se faire dans une langue qui est habituellement celle du discours théorique et critique. La langue administrative érigée en style littéraire se prête par sa nature même à la parodie : dans un texte intitulé *Autobiographie*, l'écrivain satiriste Mihail Žvanevskij a admirablement parodié le style bureaucratique avec sa prédilection pour les tournures gérondivales, ses locutions prépositionnelles ou ses euphémismes.

Chez un écrivain comme Juz Aleškovskij, la parodie de l'obsession du style administratif est présente à plusieurs niveaux du texte. Prenons l'exemple du petit roman intitulé *Kangourou*. Dès les premières pages, le lecteur est plongé dans un univers ouvertement carnavalesque (celui d'une farce tragique qui brasse toute l'histoire de la culture soviétique et de ses signes). L'auteur s'en donne à cœur joie dans la parodie du discours social et scientifique, comme le montre, par exemple, l'argumentaire du procureur au cours d'un procès truqué, où le héros est accusé d'avoir violé et tué le plus vieux kangourou du zoo de Moscou :

Développant magistralement les théories de Marx sur le droit, nous avons libéré nos bras justiciers de leurs chaînes ou, pour employer une image, des griffes de la procédure. Nous avons fait de l'enquête préalable une chose pondérable, grossière, et surtout, comme l'a dit Maïakovski, "visible". Visible, donc accessible au peuple. Combien d'années, camarades, a-t-on omis d'utiliser l'art cinématographique, le plus important de tous pour reprendre les paroles d'Ilitch, dans nos tentatives de débarrasser la société de ses ennemis potentiels de tout poil ? De nombreuses, trop nombreuses années ! Aujourd'hui, nous sommes tous témoins de ce grand moment de l'histoire judiciaire, où la vie ne fait plus qu'un avec l'art du réalisme socialiste. Nous pouvons annoncer à notre cher Parti, à notre cher Gouvernement, et, plus particulièrement, à notre Staline bien-aimé, que les problèmes du crime et du châtement sont désormais résolus avant même que soit prononcée la sentence. Nous sommes heureux de constater

que tous les hommes simples et progressistes de bonne volonté, qui ploient encore sous le joug du Grand Capital, applaudissent à nos réalisations. Pleins d'espoir, ils attendent cette heure où le prolétariat de leur pays s'emparera du pouvoir et posera les fondements d'une vie nouvelle. Une vie où il n'y aura plus de place pour le crime, une vie, camarades, où triomphera le châtement ! [...]. Nous informons aussi notre Parti et notre peuple que nous avons effectué, au cours de cette session judiciaire, un certain nombre d'expériences psychophysiologiques. [...]. La collaboration des ingénieurs, de divers savants, du prévenu lui-même et de son garde, a permis de découvrir une série de bio-courants dans le cerveau et surtout dans les membres supérieurs du criminel, plongé dans un état de haine agressive à l'égard de l'enquête, du tribunal et du chef d'accusation. (...). Malgré une panne de courte durée, nous avons pu juger de l'efficacité de notre E.R.R., notre Enregistreur de Repentir à Retardement. Nous sommes en mesure d'affirmer que nous avons enregistré, dans le psychisme du prévenu, influencé par tout ce que nous avons vu et entendu ici, par tout le complexe des moyens juridico-esthétique-politiques employés, des impulsions de remords et de résorption des structures récidivistes.¹⁹

Ici, Aleškovskij utilise deux procédés parodiques : d'une part celui de la saturation des effets (formules et slogans) qui a pour conséquence de transformer les signes en symboles ; d'autre part celui du collage incohérent et passablement incompréhensible de divers mots d'ordre souvent contradictoires, qui s'enchaînent selon les principes de la pensée analogique, ce qui conduit au brouillage du message et à l'opacité du sens. Il ne reste plus que le « formalisme administratif » d'un discours qui ne fait que se nourrir de lui-même, dont la dialectique n'est plus qu'une « dialectique de l'immobile », et la rhétorique une rhétorique figée, scolastique, qui fournit une cible parfaite au jeu parodique, tout en s'inscrivant en faux dans le texte d'accueil, texte quant à lui travaillé par l'ironie, l'ambiguïté et la plurivocité. L'intégration de morceaux « réalistes socialistes » dans ce type de texte est à la source d'un effet de discordance qui met en péril des éléments constitutifs du discours normé : la rationalité, la monosémie et la lisibilité (ou la clarté) du message. Au moment où les contraintes qui pesaient sur lui étaient les plus fortes et ses marges de manœuvre le plus étroitement définies, le discours (social ou littéraire) du réalisme socialiste entendait ne ménager qu'un seul niveau de lecture et se caractérisait par l'univocité.

C'est pourquoi Aleškovskij ne se contente pas de parodier les slogans qui forment la structure d'un discours sociologisant et pseudo scientifique censé représenter la logique de la vie sociale, il en met en scène les paradoxes, un peu à la façon de Zinov'ev dans *Les Hauteurs béantes* (dont le titre même était déjà un jeu parodique sur la terminologie réaliste socialiste, *Zijajuščie vysoty* subvertissant le slogan soviétique *sijajuščie vysoty kommunizma*) : le code idéologique est présent tout au long du roman, mais il se désintègre dans des discours dépourvus de logique ou franchement blasphématoires et orduriers. Évidemment, du discours normé et du discours grossier, le plus dépravé est bien celui qu'on pense. Les écrivains poststaliniens ont souvent opposé le discours normatif à un type de discours « déviant » (argot, jargon) ou au discours fautif, la méconnaissance du code devenant l'outil de la subversion. Autrement dit, ils ont réagi au poids de l'écriture qui marque la culture réaliste socialiste par un autre type de stylisation, celle d'un discours oral censé échapper aux normes contraignantes qui régissent l'écrit. Juz Aleškovskij avait d'ailleurs commencé son activité parodique au début des années cinquante dans les camps, en créant des chansons (dont certaines sont devenues célèbres, comme « Camarade Staline, vous êtes un grand savant... » (« Товарищ Сталин, вы бол'шой ученыj... »), et ceci à une époque où la parodie était

folklorisée et restait cantonnée dans des genres oraux comme les histoires drôles.

Parallèlement à ce retour à des sources orales de la langue, le beau a pu devenir pour les écrivains poststaliniens une notion plus que douteuse (c'est ce qu'on voit dans le célèbre roman *Moskva-Petuški* de Venedikt Erofeev composé à l'automne 1969 qui est devenu une icône de « l'autre littérature »).

Ceci nous amène à une autre dimension du style réaliste socialiste tel qu'il est entré dans la conscience des écrivains : une esthétique du bien écrire.

En effet, la lutte contre les emplois fautifs, la méconnaissance du code et les entorses à la règle, autrement dit l'élection d'un style « moyen », pourrait bien être l'absolu esthétique du réalisme socialiste (« style moyen » devant être compris ici comme la conversion des formes élevées du discours en langue quotidienne : c'est ainsi que Viktor Šklovskij a défini en 1951 la langue littéraire soviétique dans son article « Sur la langue littéraire » 20). Le bon usage renvoie à une dimension classique de la langue, et va de pair avec les aspirations du réalisme socialiste à un art prétendument élevé et une recherche du beau qui le font réagir violemment à toutes les formes d'« anormalité ».

Ce puritanisme esthético-linguistique recouvre un puritanisme plus général qui fait du réalisme socialiste un prolongement de l'esthétique victorienne. Et d'ailleurs certains écrivains qui ont procédé à la parodie du style réaliste socialiste ne s'y trompent pas : Vladimir Sorokin par exemple va imiter tous les types de discours du bien écrire. Ce que Sorokin a retenu du réalisme socialiste, c'est une sorte de bonté du texte qui va de pair avec la perfection stylistique d'une véritable langue *littéraire* et non pas administrative. Reproduit dans les œuvres de Sorokin, le style réaliste socialiste constituerait l'acmé du bien-écrire, de ce style devenu classique qui a fondé la langue littéraire russe au début du XIX^e siècle. C'est pourquoi le procédé de stylisation (ou de citation) chez Sorokin n'a pas pour seul objet le réalisme socialiste mais le réalisme en général : son œuvre instaure une équivalence stylistique entre les classiques russes et les classiques soviétiques, et répond d'une certaine façon au désir des théoriciens du réalisme socialiste de créer des modèles de la culture soviétique susceptibles de rivaliser avec les classiques antérieurs et de les dépasser. Sorokin exerce l'essentiel de son activité de parodiste sur le modèle stylistique, modèle qui devient passablement abstrait dans sa perfection même.

Le procédé de citation généralisé fait alors de l'auteur une instance impersonnelle et neutre (qui renvoie au modèle de l'auteur omniscient absent du texte, qui disparaît derrière le texte) : chez Sorokin on assiste à la création d'un auteur dépossédé de son statut de sujet créateur, un auteur reproducteur. Sorokin a fréquemment répété qu'il ne se considérait pas comme l'auteur de ses livres. Le phénomène de citation est en lui-même phénomène de réécriture, qui fait écho à la réécriture des classiques réalistes socialistes, avec le passage d'une parole individuelle et subjective à une parole collective. Dans ce système d'interaction (qui pourrait bien être l'ultime avatar de l'utopie d'une œuvre « ouverte »), le travail de révision aboutissait à un effacement de la notion de l'auteur comme sujet de l'œuvre, comme sujet créateur et instance subjective au profit d'une écriture collective, modélisée et en quelque sorte objectivée. L'auteur réaliste socialiste devenait le simple transcripteur d'une sorte d'écriture publique. Sorokin puise à ce fonds commun qui n'appartient à aucun écrivain en particulier et mène à leur terme les vertus classiques qu'il pense y trouver.

Cependant, dans un deuxième temps, le modèle classique du bien-écrire va

accueillir un discours extrêmement grossier et ordurier, quand ce n'est pas un idiolecte incompréhensible pour le lecteur. Dans trois romans rédigés en 1994, *Le Cœur des quatre* 21, *Roman* et *La Norme*, Sorokin fait se succéder deux types de discours : le premier discours est modélisé sur les principes du réalisme socialiste, c'est-à-dire qu'il réalise l'adéquation de la norme idéologique et de la norme esthétique. Mais il est trop positif, trop « bon » et sans doute trop naïf ; il renvoie à un horizon sans manque et sans inconscient, c'est un modèle parfait de maîtrise et de plénitude, qui a pour conséquence d'ouvrir un espace de suspicion pour le lecteur. C'est sans doute pourquoi le discours qui succède va être dans son contenu une lecture à l'envers du premier : le message transmis est trop destructif de toutes les valeurs de l'individu, de la civilisation et de la raison. Comme chez Sade, une vision du monde intolérable pour le lecteur s'exprime dans une langue littéraire d'une indéniable qualité formelle 22. C'est sans doute ici que se situe la parodie sur le réalisme socialiste dans l'œuvre de Sorokin : le moule stylistique présent dans le premier discours reste intact dans le second, mais cette norme esthétique sert de structure d'accueil à l'expression du mal absolu, de l'idéologiquement inacceptable. La rupture peut également se faire entre une structure syntaxique classique et les mots choisis pour entrer dans cette structure (mots orduriers ou néologismes privés de sens) : la parodie naît alors d'un écart entre la logique syntaxique et la logique lexicale (un peu à la manière, quoique beaucoup plus inoffensive, d'un Jean Tardieu dans sa *Comédie du langage*).

Les modèles d'écriture stéréotypée de Sorokin montrent cependant les limites de l'attitude parodique. En effet, toute l'œuvre de Sorokin pourrait bien constituer un hommage indirect et déguisé au style réaliste socialiste, sous couvert de parodie. L'effet de citation ou d'intertextualité est mené si loin que la citation infléchit l'ensemble du style. Le texte n'est plus lu comme un contre modèle du réalisme socialiste mais comme son modèle le plus abouti (Le philosophe Boris Groys dit de Sorokin qu'il écrit comme le censeur le plus rigoureux l'aurait souhaité, et d'autres vont jusqu'à ajouter qu'il écrit mieux le réalisme socialiste que les écrivains réalistes socialistes ont pu le faire). Tout ceci est sans doute un peu exagéré, mais il est vrai que Sorokin cherche la ressemblance jusqu'à vouloir se confondre avec son modèle. On doute parfois d'avoir affaire à une parodie : s'agit-il d'une fausse imitation ou d'une vraie, autrement dit d'un pastiche, qui n'atteste pas tant l'existence du style pastiché que son importance pour l'imitateur ? Si tel est le cas, on quitte le domaine de l'imitation-jeu pour entrer dans celui de l'imitation-culte. Le problème est donc ici celui de la nostalgie du réalisme socialiste comme dernier « grand style » du XX^e siècle et style éminemment classique. Et l'ambiguïté de Sorokin est celle du post-modernisme en général : nostalgie d'écrivains fascinés par le réalisme socialiste et dans le même temps appliqués à en démonter ironiquement les mécanismes.

Le post-modernisme et la question de l'évolution littéraire

En tant que courant de dimension essentiellement épistémologique, le post-modernisme peut être défini comme un modèle abstrait qui reflète la réalité concrète de différents courants artistiques, et comme l'appropriation de formes culturelles déjà élaborées, placées dans des contextes impropres à leur fonctionnement habituel (ce qui est d'ailleurs une des définitions possibles de la parodie) 23. Le texte post-moderne s'écrit en fonction d'un tissu littéraire déjà existant, il est conçu pour être lu avec en

arrière-fond le modèle auquel il se réfère. Le post-modernisme russe apparu dans les années soixante sera donc en partie une réponse plus ou moins parodique au réalisme socialiste qui le précède, considéré dans sa réalité textuelle, récupéré, décontextualisé et muséifié. Dès les premiers débats théoriques sur la notion, la problématique du post-modernisme est généralement rattachée aux œuvres qui prennent le réalisme socialiste pour modèle ou objet.

La dépendance intrinsèque du post-modernisme aux modèles littéraires préexistants a fait naître chez de nombreux théoriciens la tentation d'inscrire le phénomène réaliste socialiste dans un rapport de continuité littéraire, qui aboutirait à la restauration d'un processus cohérent et « sensé » pour la littérature russe et soviétique au XX^e siècle. Voici par exemple ce qu'écrit Mihail Èpštejn dans « Sources et sens du post-modernisme russe », un article dont le titre a bien entendu été emprunté à Nikolaj Berdjajev 24 :

Il me semble que la similitude du post-modernisme et du communisme, en tant que méthodes qui agissent sur la conscience collective, est loin d'être fortuite : l'un et l'autre représentent en Russie les deux phases de l'installation d'un seul et même projet esthético-idéologique. Si le communisme proclamait le triomphe futur des idées qui transfigurent la réalité, le post-modernisme manifeste déjà l'absence de toute réalité autre que celle des idées elles-mêmes (signes, images, dénominations). Et bien qu'on parle de post-modernisme en Occident depuis le début des années 1970, et seulement depuis le début des années 1980 en Russie, le post-modernisme, comme beaucoup d'autres courants dont l'appellation est empruntée à l'Occident, est un phénomène profondément russe par essence. On pourrait même affirmer que la Russie est la patrie du post-modernisme.

Après avoir distingué quelques caractéristiques au demeurant fort discutables du post-modernisme qui le rapprocheraient du réalisme socialiste 25, Èpštejn conclut :

Le post-modernisme russe se présente comme un seul et même processus sous ses trois hypostases : pré-soviétique, soviétique et post-soviétique. La période pré-soviétique est marquée par la simulation et la déconstruction de certains aspects « positifs » empruntés à la culture occidentale ; la période soviétique par la soumission de toute la réalité à sa transfiguration en idées, et la création d'une hyper-réalité globalisante ; la période post-soviétique par la prise de conscience du caractère conventionnel des signes de cette hyper-réalité, et par l'interaction avec elle selon les lois de l'ironie, de la distanciation, de la parodie et du jeu 26.

Cette position est surtout révélatrice d'un désir de reconstituer un processus littéraire qui ferait du réalisme socialiste le maillon nécessaire entre l'esthétique qui le précède et celle qui lui succède. Boris Groys a, quant à lui, cherché à faire entrer le post-modernisme dans le processus littéraire suivant : modernisme/réalisme socialiste/post-modernisme 27. Le réalisme socialiste serait une entreprise de réalisation du projet moderne qui voulait surmonter le divorce entre l'art et la vie (l'art doit entrer dans la vie réelle), et il aurait un sens dans l'évolution historico-littéraire comme développement logique des postulats de l'avant-garde qu'il aurait intégrés (par exemple, les ressemblances entre la *zaum* – la langue d'outre-entendement – et la langue de bois soviétique ont été fréquemment notées, sur le facteur commun de l'extinction du sens, la désintégration du mot permettant à terme son instrumentalisation ; ou encore, les avant-gardes ne travaillent déjà plus sur le matériau du réel, mais sur un simulacre de réalité,

de la même façon que le réalisme socialiste donnera pour la réalité une néo-réalité imaginaire).

L'hypothèse d'un réalisme socialiste préparé dans les laboratoires de la modernité est séduisante ; mais Leonid Heller a montré que s'il partage les mêmes notions que le symbolisme ou les avant-gardes (synthèse des arts, homme nouveau, scientisme, cosmisme...), le réalisme socialiste les vide de sens ; et c'est en prenant en compte le niveau institutionnel du phénomène qu'on peut trouver les causes de la rupture. Le réalisme socialiste serait donc un « nécro-modernisme ». Et quant à ce qu'on appelle « post-modernisme russe », Heller le voit surtout comme cherchant ses sources dans la modernité du début du siècle, dans l'Âge d'Argent, prenant pour exemple le manifeste poétique des « métamétaphoristes ». Le post-modernisme russe serait donc selon lui un « rétro-modernisme » 28.

Cependant, la question fondamentale de la relation au modèle soulevée par les paradoxes de la posture parodique nous permet de distinguer deux attitudes antagonistes face au réalisme socialiste :

1. Le réalisme socialiste prend pleinement place dans le processus d'évolution de la littérature russe, au sens où il intègre les données de l'époque antérieure qui prépare son avènement et le motive, et se révèle fécond pour ses successeurs post-modernes et autres qui l'intègrent à leur tour et le dépassent, dans une visée de refonctionnement critique qui peut être parodique. Il est d'autre part loué comme le dernier « grand style » de la littérature et conservé comme tel. La parodie post-moderne peut ainsi impliquer une reconnaissance et une valorisation indirectes du modèle qu'elle reproduit et dont elle assure la continuité, en asseyant son autorité de façon plus pérenne 29.

2. Le réalisme socialiste a porté de graves atteintes à la littérarité ; au mieux, c'est une régression, au pire, il n'y a pas de littérature réaliste socialiste : trou noir ou zone morte de la culture, le réalisme socialiste constitue en conséquence une rupture dans le processus littéraire, ce que sa parodie met en évidence de plusieurs façons, soit parce que le modèle est réduplicable à l'infini, que la citation apparaisse pour souligner les tensions ou les incompatibilités à l'intérieur du système, que l'amplification des procédés dévoile leur facticité, ou que l'effet de « dénudation » soit provoqué par la totale discordance ou mésintelligence entre le texte cité et le texte d'accueil. La littérarité au sens moderne du terme serait synonyme de polysémie, d'ironie ou de dialogisme, et s'opposerait à l'univocité du réalisme socialiste (on sait que Ždanov avait défini la littérarité comme « l'union harmonieuse de l'idéologie et du bon goût »). Dans le jeu entre les morceaux parodiés et le texte d'accueil se lit le plaisir d'un écrivain qui postule un lecteur susceptible de déchiffrer les différentes couches esthétiques et sémantiques de l'œuvre. Ce type d'œuvre revendique donc son appartenance au domaine du littéraire, défini comme discours ironique ou « indécidable » 30 ; et c'est la littérature en tant que telle qui devient le contexte impropre au bon fonctionnement du discours réaliste socialiste (autrement dit ce discours se voit rejeté par la littérature : la fonction de purgation de la parodie est évidente dans ce cas précis). En conséquence, l'utilisation « mal à propos » de son discours par la parodie prouve que la question de la contextualisation est essentielle pour le réalisme socialiste, le jeu de décontextualisation ne devenant systématiquement parodique que lorsque le modèle contient en lui-même les germes de sa propre parodie.

La décontextualisation et le réalisme socialiste comme auto-parodie

Force est de constater qu'avec le temps les textes réalistes socialistes ont tendance à être perçus eux-mêmes comme des auto-parodies ; Mihail Ryklin affirme par exemple que parodier le réalisme socialiste est chose impossible, étant donné que ce dernier est lui-même une parodie. Il s'agit bien évidemment d'un paradoxe, mais qui a le mérite de soulever la double problématique du contexte de l'écriture et de sa réception. Cette problématique, qui se révèle fondamentale pour l'appréhension et la perception qu'on peut avoir du réalisme socialiste, est parfaitement illustrée par les *Compromis* de Sergej Dovlatov, sur l'exemple de l'inscription du discours social dominant dans la bouche des protagonistes. Dovlatov réutilise ce procédé récurrent de la fiction réaliste socialiste (où le discours était fictionnalisé par des personnages-porteurs de l'idéologie) dans une visée qui ne devient parodique que parce que le discours social est décentré et décontextualisé : c'est ainsi que dans *5e Compromis*, on le trouve dans la bouche d'un ivrogne à qui l'on vient de rendre un dentier mystérieusement disparu. L'homme dit à ses « sauveurs » : « Merci les aigles, les stakhanovistes, les ouvriers de choc ! » 31. La parodie est censée outrer les traits, mais dans ce cas précis le simple décalage entre l'énoncé et le cadre habituel de son énonciation constitue déjà une parodie.

Ce procédé de décontextualisation peut-être rapproché de ce qu'on appelle le *steb* (le persiflage). Le héros-narrateur de *Compromis*, le journaliste Dovlatov, est un personnage engagé dans l'ordre social, qui endosse fréquemment le masque littéraire du naïf (ce qui sert on ne peut mieux les intentions parodiques de l'auteur). Envoyé par exemple à la recherche d'un nouveau-né susceptible de remplir la fonction de « 400 000^e habitant de Tallinn », il propose un bébé noir en affirmant candidement : « on voit se profiler l'amitié entre les peuples... ». Ici l'effet de décontextualisation est assez subtil : le personnage de Dovlatov, même s'il n'est pas ouvertement représenté comme un ennemi du régime soviétique (en tant que journaliste officiel il contribue en quelque sorte à son maintien) envoie néanmoins suffisamment de signes pour qu'on puisse douter de son orthodoxie politique ; lorsqu'il emprunte le discours dominant, il met les instances de contrôle dans une situation embarrassante en les obligeant à s'opposer à un énoncé officiel et anodin. C'est pourquoi le rédacteur se verra dans l'obligation d'adopter à son tour le langage de l'ennemi : « Laissez cet éthiopien de merde ! Attendez la naissance d'un enfant normal, humain ! » 32, car il est dans l'impossibilité de formuler son opposition avec les termes du discours officiel.

Compromis se compose de douze nouvelles, toutes construites sur le même schéma : le texte s'ouvre sur un article de journal rédigé dans le plus pur style soviétique (le discours journalistique étant particulièrement apte à cristalliser la langue normative du pouvoir) qui expose divers thèmes appartenant à la mythologie réaliste socialiste (un congrès scientifique réunissant tous les pays socialistes, un jubilé qui coïncide avec la naissance du 400 000^e habitant de Tallinn, une laitière qui dépasse le niveau de production avec une seule vache et écrit à Brežnev pour lui conter son exploit, etc.). À cet article, qui fonctionne comme une citation plus ou moins longue, succède une narration où le journaliste Dovlatov part en quête d'un réel pouvant être appliqué à un sujet déterminé à l'avance par son rédacteur, et raconte la réalité qui se cache derrière l'article (les péripéties souvent burlesques qui ont présidé à son élaboration) 33. Le second texte instaure avec le premier une relation de contestation. L'opposition est bien sûr d'ordre linguistique : le ton parlé de la narration à la première

personne forme un violent contraste avec les formules rigides et solennelles de l'article. Ce schéma oppositionnel permet l'apparition d'un discours réflexif qui se prend lui-même pour objet et analyse sa propre nature du point de vue de la production comme de celui de la réception. En effet, Dovlatov met en regard deux sphères qui supposent de la part du récepteur deux attitudes différentes face à l'énoncé : la première sphère est théâtralisée et rétrospectivement renvoyée au règne du simulacre, avec ses formules sacrées, magiques, à usage incantatoire (« les réalisations grandioses du socialisme », « l'homme condamné au bonheur », etc.), qui ne peuvent fonctionner que dans le cas d'une adhésion aveugle du lecteur au discours. La seconde entend se soumettre implicitement à une opération de contrôle de la part de ce même lecteur, car elle suppose chez lui un ensemble de savoirs susceptibles de restaurer la fonction de reconnaissance à l'intérieur de l'esthétique réaliste du texte (exprimer le réel, donner à voir un monde identique au réel). Dovlatov dénonce ainsi le système discursif réaliste socialiste comme une entreprise de reconstruction totale de la réalité qui entraîne une obligation d'adhésion à cette néo-réalité. On voit que le principe injonctif à la base du discours réaliste socialiste situe ce dernier dans une autre catégorie que celle du mensonge : il ne s'agit pas d'une tentative de faire croire à quelque chose de faux (parole persuasive), mais d'une obligation (parole autoritaire). Une fois disparue l'obligation de croyance, le discours injonctif est renvoyé non pas au mensonge mais au non-sens.

Lus en dehors du contexte de leur élaboration et de leur instrumentalisation, libérés de l'obligation de croyance, les énoncés du réalisme socialiste changent de nature et deviennent en eux-mêmes des modèles d'auto-parodie. On peut tirer une loi plus générale de la parodie du discours réaliste socialiste, qui s'appliquerait aux œuvres littéraires façonnées par ce discours. Et en inversant une des définitions possibles du réalisme socialiste, qui postule qu'est réaliste socialiste toute œuvre qui fonctionne dans le système réaliste socialiste, la parodie affirmerait qu'est réaliste socialiste toute œuvre qui ne fonctionne pas à l'extérieur de ce système, ce qui semble confirmer le fait que pour le réalisme socialiste les niveaux de l'esthétique ou de la poétique ne sont interprétables qu'en fonction de la dimension institutionnelle du phénomène. L'expérience montre que lorsque le réalisme socialiste cesse d'être la norme qui régit l'œuvre, ses objets et son discours sont presque immanquablement « dénudés » et renvoyés dans la sphère du kitsch, c'est-à-dire du faux valeur en soi et érigé en objet d'art, notion relativement proche de celle de la *pošlost'* pour la culture russe. C'est bien ici que se situe la véritable rupture dans l'évolution littéraire : comme tous les objets artificiels, le réalisme socialiste dans sa forme canonique ne provoque plus que le rire, l'ennui, ou une fascination étrange pour son affectation.

Souscrire à l'hypothèse d'un réalisme socialiste garant d'un « grand style » de la littérature et s'intégrant à l'évolution littéraire serait donc se révéler une fois encore dupe et victime du système injonctif sur lequel il se base ; la seule façon d'y échapper étant de dénier au réalisme socialiste toute valeur dans les termes mêmes dans lesquels il a été posé, c'est-à-dire une « méthode de création » qui prendrait place aux côtés des autres grandes méthodes de la littérature et avec laquelle un dialogue parodique serait possible.

Toutes les autres « méthodes de création » ont survécu aux conditions et au contexte de leur élaboration, et survivent également à leur récupération parodique par les post-modernes ou les autres. Et ceci parce que la parodie du réalisme socialiste emplit une fonction particulière : à de rares exceptions près, elle n'entend pas être une

parodie-filiation qui aurait pour objectif de remplacer des formes périmées par des formes nouvelles ; elle est en fait un acte libérateur par excellence, qui n'intègre son objet que pour mieux pouvoir l'expulser hors du champ littéraire.

Notes

1 Selon Mihaïl Bahtin, la parodie est d'ailleurs d'origine et de nature carnavalesques, pour devenir ensuite technique de renouvellement de la littérature et moteur de l'évolution littéraire, tout en engageant des postures culturelles, sociales et politiques. Cf. *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Seuil, 1965, et *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, pp. 175-176.

2 Cf. Hans Günther, « Žiznennye fazy socrealističeskogo kanona », in *Socrealističeskij kanon*, Akademičeskij Proekt, SPb., 2000, pp. 281-288.

3 J. Tynjanov, « Dostoïevski et Gogol (contribution à la théorie de la parodie) », in M. Weinstein, *Tynjanov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, P.U.V., 1996, p. 136.

4 « Qu'est-ce que le réalisme socialiste ? », *Kultura*, Paris, 1957. Première traduction en français : « Le réalisme socialiste », *Esprit*, février 1959.

5 Etymologiquement, transgresser signifie « franchir », « aller au-delà » (et donc sortir des limites) ; la subversion se rattache quant à elle à l'idée d'un retournement, d'un renversement (*subvertere* : retourner, renverser), et d'un bouleversement de la norme.

6 Article paru à l'automne 1991 dans la *Literaturnaja gazeta*.

7 Cf. L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *Poétique* 46, 1981.

8 On pourrait ainsi dire, dans le contexte post-soviétique de réaction à l'ordre établi, que la satire constitue un acte essentiellement transgressif quand elle s'affirme « anti-soviétique », alors que l'« autre littérature » accorde peu d'importance à ces délimitations. Sergej Dovlatov par exemple conclura un de ses récits par ces mots : « soviétique, anti-soviétique, quelle différence ? ».

9 V. Erofeev, *Les Fleurs du mal russes*, Paris, Albin Michel, 1997 pour la traduction française.

10 Définition de Jurij Tynjanov dans « Dostoïevski et Gogol (contribution à la théorie de la parodie) », art. cit., p. 139.

11 A. Arhangel'skij, *Izbrannoe (parodii, èpigrammy, satira)*, M., OGIZ, 1946.

12 Pour plus de renseignements, cf. B.M. Sarnov, *Sovetskaja literaturnaja parodija*, M., Kniga, 1987-1988 ; B. Begak, N. Kravcov, A. Morozov, *Russkaja literaturnaja parodija*, Ann Arbor : Ardis, 1980 ; *Russkaja literatura XX-ogo veka v zerkale parodii : antologija*, M., Viššaja škola, 1993.

13 Cf. V. Jobert, *La satire soviétique contemporaine*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1991.

14 A. Tertz, « Le réalisme socialiste », *Le Verglas*, Paris, 1963, p. 325.

15 B.V. Tomaševskij, *Teorija literatury*, M., Aspekt Press, 1999, pp. 203-206.

16 Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

17 Dans un essai programmatique intitulé « Dzon Faulz i tragedija ruskogo liberalizma » (*Nezavisimaja gazeta*, 20 janvier 1993), Pelevin définit la culture soviétique en termes de schizophrénie :

« Le monde soviétique était à tel point absurde, et de façon préméditée, que le prendre pour une réalité définitive était impossible, même pour le patient d'une clinique psychiatrique. [...] La Russie était un énorme monastère surréaliste, dont les habitants ne se posaient pas le problème de leur survie sociale, mais des questions spirituelles éternelles sous une forme bouffonne et parodique. »

18 V. Pelevin, *Omon-Ra*, Paris, Austral, 1995, p. 43.

19 I. Alechkovski, *Le Kangourou*, Paris, Stock, 1982, pp. 82-83.

20 « O literaturnom jazyke », in *Literaturnaja gazeta*, 21 avril 1951.

21 Ce roman de Sorokin fera lui-même l'objet d'une parodie par Vladimir Novikov : cf. *Literaturnaja parodija (antologija)*, M., EKSMO-Press, 2000, pp. 490-491.

22 Cf. M. Maïatsky, « Présages du pire : la catharsis revisitée par Vladimir Sorokin », in *Lire les passions*, E. Thommen, C. Vogel édés., Peter Lang, 2000, pp. 161-177.

23 Cf. M.A. Rose, *Parody : ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, 1993, et *Parody/Meta-fiction*, Londres, Croom Helm, 1979 : la parodie correspond au « refonctionnement critique d'un matériau littéraire préformé avec effet comique ».

24 *Zvezda*, n° 8, 1996, p.166-167.

25 Création d'une sur-réalité ou d'une hyper-réalité ; déterminisme et réductionisme ; anti-modernisme ; éclectisme idéologique ; éclectisme esthétique ; procédé de la citation ; moyen terme entre élitisme et accession aux masses, ou effacement de l'opposition ; post-historisme et utopie. On peut bien

évidemment discuter voire réfuter ce type d'argumentation et les termes de l'énumération proposés pour établir ce système d'équivalences. On peut aussi constater à la suite de Èpštejn de troublantes similitudes entre le réalisme socialiste et le post-modernisme (règne du simulacre, de la citation, de l'éclectisme, appropriation d'un héritage culturel). À ceci près que ce qui est phénomène conscient dans un cas (le post-modernisme) relève peut-être dans l'autre d'une aporie entre le projet et sa réalisation (outre le fait qu'il s'agit ici du réalisme socialiste réinterprété par les post-modernes).

26 On peut noter chez Èpštejn une réinscription dans le système bipolaire Russie/Occident dont on sait qu'il est largement constitutif de la culture russe, et la reprise de l'idée de Lyotard pour qui le post-modernisme serait présent dans tout le XXe siècle.

27 Cf. l'article de Boris Groys : « Polutornyj stil' : so realizm mežd u modernizmom i postmodernizmom », in *Socrealističeskij kanon*, op. cit., pp. 109-118.

28 « Nécro-, rétro-, ou post ? Modernismes, modernité et réalisme socialiste », *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XXXIII (1), janvier-mars 1992.

29 De même que Bahtin a montré que, transgression autorisée et temporaire des normes, le carnaval renforce ces dernières.

30 L'ironie étant ce qui différencie le discours moderne du discours « classique » selon Roland Barthes ; cf. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. Notons ici que Barthes considère quant à lui la parodie comme un discours déguisant sous le rire une volonté de maîtrise et de censure.

31 S. Dovlatov, « Kompromiss pjatyj », *Proza*, t. 1, SPb., Limbus Press, 1995, p. 197.

32 Op. cit., pp. 201-202.

33 Le modèle des *Compromis* de Dovlatov pourrait bien être le récit d'Il'f et Petrov *Kak sozdavalsja Robinzon*, parodie du système de réécriture par les réviseurs.