



HAL
open science

BRECHES ET COLMATAGES DANS LA THEORIE DU REALISME SOCIALISTE AU THEATRE

Marie-Christine Autant-Mathieu

► **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu. BRECHES ET COLMATAGES DANS LA THEORIE DU REALISME SOCIALISTE AU THEATRE. 2012. hal-01074063

HAL Id: hal-01074063

<https://hal.science/hal-01074063>

Preprint submitted on 12 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BRECHES ET COLMATAGES DANS LA THEORIE DU REALISME SOCIALISTE AU THEATRE

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (CNRS, Paris)

Depuis la disparition de l'URSS, aucun historien, sociologue ou culturologue ne s'est intéressé aux effets du *sotsrealizm* (abrégé par la suite RS) au théâtre. La question semble oiseuse, voire taboue, comme si la disparition de facto de la théorie entre 1988 et 1990 dispensait de toute réflexion à son égard¹. Nombreux sont ceux qui assimilent le RS à l'ensemble de la culture stalinienne. D'autres parlent de littérature et d'art de la période soviétique, isolant les vrais créateurs (les semi-clandestins, les dissidents) des imposteurs (les artistes officiels. Lioudmila Petrouchevskaïa, l'une des plus talentueuses romancières et dramaturges actuelles, définissait le RS en 1989 comme « L'art de faire l'éloge des maîtres dans la forme qui leur est le plus compréhensible². » Son opinion était alors partagée par la majorité de ses concitoyens.

Présenté comme une « méthode unique de création », donc comme un « ensemble de règles, de principes normatifs sur lesquels reposent l'enseignement, la pratique d'un art » (Petit Robert), le RS a été imposé, sous l'impulsion de Staline, au premier Congrès des écrivains d'août 1934. Ce contexte a produit au moins deux malentendus. D'une part, le RS serait une simple norme idéologique imposée à l'art, un moyen de le contrôler et se confondrait donc avec la censure. D'autre part, son instauration au sein d'un Congrès d'écrivains réduirait son champ d'application au seul domaine de la littérature. Or, une étude diachronique du RS montre que son histoire, de 1934 à 1991, dépasse largement la périodisation des campagnes de répression menées dans les milieux artistiques et le recensement des œuvres interdites. Le RS a marqué les psychologies, les comportements, les attentes des critiques comme des spectateurs et a profondément influé sur la façon d'écrire, de jouer, plus généralement de faire du théâtre et de concevoir sa place dans la cité. Par ailleurs, le RS n'est pas qu'une simple méthode imposant l'application de règles normatives, mais il se présente comme une véritable théorie régissant toute la création artistique (et dans le domaine théâtral, aussi bien l'écriture dramatique que la mise en scène et le jeu), une théorie s'appuyant sur la connaissance spéculative et vraisemblable du réel, dont l'artiste devra donner une représentation idéale³. La « théorie » RS fluctue selon les périodes et constitue, par ses principes sans cesse reformulés, un système esthétique-didactique régissant l'ensemble de la culture soviétique. Ainsi que l'écrit Boris Groys :

L'histoire de la formation et de l'évolution de RS sont tellement faussées qu'elles en deviennent méconnaissables [...]. De plus, l'abondance de livres officiels consacrés à la théorie du RS peut donner l'impression qu'on en a suffisamment parlé, alors qu'en fait toute cette littérature ne constitue pas une réflexion sur ces mécanismes mais en est la simple manifestation. La théorie esthétique soviétique fait partie intégrante du RS et n'est en aucun cas une 'méta-description'.⁴ »

¹ Evgenij DOBRENKO, « Stalinskaja kul'tura : dvadcat' let spustja », in *NLO*, 2009, n°95.
<<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/do-pr.html>>, site consulté en novembre 2012.

² *Le Magazine littéraire* 1989, n°263, p. 29.

³ Toute théorie théâtrale « cherche à construire un système en tenant compte des exemples historiques et des formes théoriquement imaginables. » Avec cette hypothèse sur le fonctionnement de la représentation particulière étudiée, le chercheur précisera le modèle et restreindra ou élargira la théorie. Voir Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

⁴ Boris GROYS, *Staline, œuvre d'art totale*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1988, p. 10.

Définition d'un grand style

Comme l'a montré Régine Robin, le Congrès de 1934 fut un événement grandiose scellant la réconciliation des artistes engagés avec les compagnons de route autour du RS. La méthode n'a rien, alors, d'une consigne inventée et imposée par le haut : elle a connu un long processus de gestation, dix ans de polémiques, d'affrontements politiques et esthétiques et elle va être à l'origine d'un processus qui connaîtra des secousses et des ruptures, mais au cours duquel s'élaborent la culture et l'art soviétiques⁵. Sa définition s'appuie sur deux postulats :

*l'artiste devra renoncer à sa subjectivité pour faire œuvre commune. L'œuvre n'est plus une propriété privée, l'artiste exprime la réalité nouvelle, forgée par le parti ;

*parce que l'esthétique imposée est « réaliste », l'artiste s'interdira le recours à d'autres formes.

Toutefois, deux voies possibles, et opposées, découlent de ces positions.

Si les critères d'« esprit de parti » (*partiinosť*), de développement révolutionnaire, d'éducation des travailleurs, bref si les orientations idéologiques et didactiques sont mises en avant, c'est un art de commande, une esthétique prescriptive et normative qui s'imposera.

Mais si, en revanche, le caractère populaire (*narodnost'*), le réalisme, la véracité, le caractère concret prédominant, un nouveau réalisme synthétisant les genres, les formes, les styles pourrait naître.

En 1934, la ligne de l'orthodoxie n'est pas fixée. Au contraire, Maxime Gorki suggère qu'un travail méthodologique collectif permette de mieux définir le RS dont il n'est pas encore clair s'il est une théorie, une esthétique ou un style⁶.

Ciment de la culture soviétique « nationale par la forme, socialiste par le contenu », le RS va être instrumentalisé en canon esthétique-politique durant les vingt années qui vont suivre car son application va être liée au fonctionnement hiérarchisé et institutionnalisé des unions professionnelles (des écrivains, musiciens, peintres, cinéastes, hommes de théâtre etc.), propres à tout régime totalitaire. Imposé dans les pays du bloc de l'Est après 1945, le RS a été adopté en France par les artistes militants pour la cause du socialisme mondial (Paul Nizan, Louis Aragon), souvent peu enclins à respecter sa clause esthétique. Jean-Richard Bloch défend l'expérimentation en art, Fernand Léger refuse le retour à l'intrigue, qu'il considère comme un renoncement à l'avant-garde. Le faible et court impact du RS en France, limité aux cercles des artistes procommunistes, tendrait à soutenir la thèse d'un art de parti, sans aucune validité esthétique⁷.

Etapes de l'application de la théorie réaliste socialiste au théâtre

Le RS doit pouvoir s'appliquer à tout le champ culturel, car si Staline joue la carte de l'unification théorique en 1934, c'est qu'il a en vue un très large dressage des arts qui est programmé dès janvier 1936 par le truchement d'une campagne contre le formalisme. La période stalinienne résout la tension initiale entre réalisme et didactisme en niant toute valeur esthétique à l'art. Jusqu'en 1953, la théorie RS se confond avec les mesures répressives dont

⁵ « Le RS, méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire, exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Ainsi la véracité et l'aspect historiquement concret de la représentation artistique de la réalité doivent s'allier à la tâche d'un changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Le RS assure à l'art créateur une possibilité extraordinaire de manifester toute initiative artistique et un choix de formes, styles et genres variés. » Traduction de Régine ROBIN, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 40.

⁶ Voir R. ROBIN, *op. cit.*, p. 80.

⁷ Voir Paul ARON, Frédérique MATONTI, Gisèle SAPIRO (dir.), *Le Réalisme socialiste en France*, Paris, Sociétés & représentations, 16, 2002 et la thèse d'Etat de Reynald LAHANQUE, soutenue en décembre 2002.

ont été victimes tous les artistes réfractaires (ou soupçonnés de l'être) à un endoctrinement idéologique.

La posture des artistes du Dégel consistera à opérer un retour aux années 1920, en réhabilitant des artistes et en restaurant des formes interdites (fantastiques, symbolistes, expressionnistes), grâce à une timide ouverture aux esthétiques occidentales (théâtre de l'absurde, existentialisme).

La théorie officielle n'est pas remise en cause, car sa dimension réaliste convient : après vingt ans de falsification et de mensonges, il fallait une esthétique du vraisemblable qui postule le monde comme connaissable, qui rende compte de l'essence de rapports sociaux, sans fantasmes ni idéalisation. A la différence de l'esthétique de l'avant-garde, qui considère l'œuvre dans sa fonction constructive, l'esthétique réaliste met l'accent sur le contenu représentatif⁸ : d'où le peu d'emprunts aux formes constructivistes (la reprise du *Mandat* de Nikolaï Erdman, monté par Vsevolod Meyerhold en 1925, se fait sans le recours aux trottoirs roulants, supports essentiels des effets comiques) ; d'où la digestion lente et prudente du théâtre épique de Bertolt Brecht, « psychologisé » pour le rendre compatible avec les habitudes de jeu et de représentation. Un débat fait rage, entre 1956 et le début des années 1960, sur une possible et totale réhabilitation de la théâtralité, ce qui suppose une contestation du théâtre du ressenti (*perejivanie*), basé sur le réalisme psychologique et l'empathie avec le spectateur. Ce débat oppose les partisans de Konstantin Stanislavski à ceux de V. Meyerhold, les premiers réclamant une relecture critique de l'héritage du fondateur d'un théâtre d'émotions intérieures portées par les comédiens, les seconds, une validation des recherches formelles, une prise en compte des composantes visuelles, scénographiques, musicales assemblées par un metteur en scène « auteur du spectacle ». Dans tous les cas, tous s'efforcent d'introduire du « jeu », des possibilités d'intervention, entre le texte, son interprétation scénique et sa réception.

La naissance du Sovremennik en 1955, communauté de jeunes comédiens qui se positionnent en marge de l'institution, au sein d'un studio, et réclament le droit de se constituer de façon démocratique, sur leur propre initiative, en toute indépendance financière, pour chercher de nouvelles voies, est tout à fait significative. Car c'est en faisant allégeance au RS que le Studio se constitue tant dans sa dimension idéologique (respect de l'esprit de parti et d'une vision révolutionnaire) qu'esthétique (affirmation du réalisme, contre la théâtralité). Mais l'adhésion à la théorie officielle sert de bouclier. En réalité, les artistes du Sovremennik introduisent et appuient la dimension éthique (la sincérité, la morale) et s'efforcent de faire entendre le point de vue de leur génération, celle des « enfants du XX^e Congrès »⁹.

La théorie RS en 1956 rassemble autour d'un consensus antistalinien et semble permettre la quête d'un socialisme à visage humain. Théorie militante, qui se définit autant par des notions consensuelles que par opposition à des esthétiques ennemies, le RS sert autant à repérer les déviations intérieures qu'à mettre en valeur les particularités de l'art soviétique vis-à-vis de l'art occidental. Mais pour intégrer les artistes « progressistes » comme Pablo Picasso, Arthur Miller ou Jean-Paul Sartre, il doit s'ouvrir à « un réalisme sans frontières » selon l'expression de René Garaudy, qui relance la tension entre réalisme et idéologie.

Brèches dans une théorie unique

A partir des années 1960, la définition du RS devient extensible à l'extrême. Au point que la théorie initiale a tendance à se transformer en un courant esthétique incluant tous les styles et à se confondre avec l'art socialiste. Le RS est-il un mode de réflexion sur la réalité ?

⁸ Michel AUCOUTURIER, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 43.

⁹ Voir le programme du Studio, in Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Le Théâtre soviétique après Staline*, Paris, Institut des Etudes slaves, 2011, pp.431-433.

Un principe de typisation ou de résolution des situations ? Les théoriciens s'y perdent, pour la plus grande satisfaction des artistes qui essaient de faire reculer les limites de ce qui leur est permis.

L'exemple de la Taganka, fondée en 1964, sert ici de point de référence car Iouri Lioubimov n'a cessé de jouer avec le RS.

Les artistes du Sovremennik avaient, les premiers, rendu au théâtre son rôle de caisse de résonance et de conscience civique et sociale en revendiquant une approche du réel proche des néoréalistes italiens : avec le moins de déformation possible, il fallait permettre l'identification du public aux personnages, de simples Russes pris au quotidien. Lioubimov déplace la fonction de reconnaissance (*uznavaemost'*) à laquelle le public soviétique est attaché. Il travaille moins sur les émotions véhiculant l'empathie que sur l'imaginaire du public, stimulé par les formes métaphoriques, allusives, festives, populaires, grotesques. Pour lui, l'art parle par images, il ne copie pas la vie mais en est un concentré. Par sa résistance aux conventions et aux consignes, Lioubimov redessine les contours du RS au théâtre en intégrant le public dans la critique sociale. Au Sovremennik par sa présence, sa fidélité, le public marque son soutien à une vision réformiste du monde. A la Taganka, il est pris à partie par les comédiens, il s'implique par sa connaissance des codes de lecture mis en place dans les spectacles. A la place de la hiérarchie verticale idéo-culturelle qui structure et régule, on voit se constituer une microsociété horizontale (les artistes et leur public) qui repose sur la confiance, la connivence. Le théâtre devient un lieu de résistance aux perversions du système politique.

La Taganka exerce une fonction « pédagogique » en amenant le public à réfléchir sur l'évolution socialiste. Mais son directeur artistique ose se substituer aux autorités compétentes de l'idéologie et de la culture et s'arroger le droit, en tant qu'artiste et citoyen, de pointer les dysfonctionnements. En 1967, lors d'une énième altercation avec des autorités de contrôle, Lioubimov laisse éclater sa colère :

Qu'est-ce qui vous fait penser que vous avez toujours raison ? Vous avez l'audace folle de parler au nom de tout le peuple soviétique, au nom du Parti et de tous les spectateurs soviétiques [...]. Mais pourquoi ne doutez-vous jamais [...]?¹⁰

Il conteste la discipline de Parti, réclame le droit d'avoir son mot à dire dans le domaine qui est le sien, la création théâtrale.

Paradoxalement aussi, l'esthétique de la Taganka ne semble pas contester le RS, mais elle en rogne les limites. Après la période stalinienne où la théorie au service du mythe a dérivé, comme l'écrit Boris Groys, en un surréalisme partisan et collectif qui s'épanouit dans le slogan de Lénine « Il faut rêver »¹¹, la Taganka propose un autre socialisme et un autre réalisme. L'art reste militant, ancré dans la réalité de l'histoire et la culture, mais il s'ouvre à la critique métaphorique. C'est dans un dessin verbal politiquement correct mais rendu explosif par les allusions gestuelles, musicales, scénographiques que passe le sens. Le théâtre déborde l'espace scénique et casse le quatrième mur. L'art du théâtre n'est plus un espace protégé et vérifié qui se pose en modèle, il descend dans l'arène populaire, et inclut le public dans la réflexion sur la cité. Interpellé, pris à parti, le spectateur participe, écoute les silences pleins de sous-entendus, reconstitue les fragments manquants dans les pauses ostentatoires marquées par les acteurs.

Lioubimov ruse avec l'idéologie et avec le réalisme en affirmant même, dans une lettre à Leonid Brejnev de 1968, son esprit de Parti et son élan vers un avenir idéal. Avec lui,

¹⁰ Cité par Birgit BEUMERS, « La politique contre l'art à la Taganka (1964-1994) », in *Lioubimov, La Taganka*, Paris, CNRS Editions, 1997, VCT20, p. 73.

¹¹ Boris GROYS, *op. cit.*, p.80

la lecture de l'œuvre change **et** pour le spectateur qui s'habitue à la décoder, à écouter entre les lignes, **et** pour la critique.

Il ne fallait pas interpréter le sens du spectacle « directement », selon la manière dont il avait été pensé pour ne pas causer de tort au metteur en scène et aux acteurs. C'est pourquoi on mentait souvent tout en ayant les intentions les plus nobles, les plus libérales

affirmera un critique de cette période¹².

C'est toute une stratégie de semi-dissidence qui se met en place là, avec un recours systématique au double langage, à un réseau informel, constitué d'alliés : des membres de l'appareil, des artistes étrangers, des savants de haut niveau.

Pour en finir avec les scandales qui accompagnent chaque spectacle de la Taganka, il n'y aura pas d'autre moyen que de chasser Lioubimov de son théâtre, en lui retirant sa carte du Parti et en le privant de sa nationalité. Sa destitution en 1984 mettait fin à vingt ans de lutte et prouvait qu'aucun artiste soviétique, même internationalement reconnu, ne pouvait trop longtemps jouer les trublions.

La fin du consensus

Avec la génération des années soixante et soixante-dix, le « grand style » de la période stalinienne se mue en une culture de masse¹³.

Au théâtre, la théorie n'est plus simplement bousculée par un dynamitage de l'intérieur, à la fois formel et critique, mais, au début des années 1980, elle est remise en question dans des lieux discrets, studios ou petites salles, voire même appartements, où on lui cherche non pas des aménagements mais des alternatives. Une culture marginale se met en place, parallèlement à l'institution. C'est dans les caves d'expérimentateurs tels que Vladimir Klim, Anatoli Vassiliev ou Vladimir Mirzoev que la contestation s'organise, à l'écart des contrôleurs, pour un public complice et dans un climat de total apolitisme. La nouvelle avant-garde qui se forme dans ces années-là, essentiellement sur les scènes de l'Association des Ateliers théâtraux panrusses (VOTM), est issue de l'underground des milieux du rock. Ces artistes ne croient plus en rien, pas plus à la politique qu'à un art éducatif, utile ou salvateur. A la différence de Lioubimov, d'Anatoli Efros ou d'Oleg Efremov, ces artistes ne s'engagent dans aucun projet collectif et cherchent des repères existentiels dans la Bible, chez les philosophes orthodoxes ou slavophiles du début du XX^e siècle, chez Nietzsche ou dans la pensée bouddhiste. Et ils testent d'autres formes, par le biais de textes interdits, russes et occidentaux. Actions, happenings, esthétique du laid, du dégradé et du déchet, pessimisme existentiel, transgression des normes langagières, étalage de corps nus, scènes de sexe... Ils cassent les tabous, émiettent le sens, choquent, désorientent par un art de la distance parodique, de l'indifférence paresseuse, de la dérision (le *stio*b), par le jeu infini, gratuit, avec des simulacres qui tiennent lieu de référent¹⁴.

L'émergence de cette avant-garde encore soviétique (elle se constitue entre 1988 et 1991) n'apporte rien d'autre que le plaisir de détruire la théorie existante en en prenant le

¹² Anatoli SMELIANSKI, « 'Le chène et le veau'. Iouri Lioubimov et la société soviétique », in *Lioubimov, La Taganka, op. cit.*, note de la page 59.

¹³ Petr VAJL', Aleksandr GENIS, *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, Ann Arbor, Ardis, 1988, p. 211. Pour Boris Groys, le modernisme soviétique est anti-élitiste, anti-individualiste et anti-commercial ; il utilise les formes de la tradition, les éléments de la culture de masse, le folklore, bref, il s'approprie des formes toutes prêtes, au nom d'un idéal d'exception historique, de pureté et d'autonomie. Boris GROYS, « Polutornyj stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom », in *NLO*, 1995, n°5, pp. 44-53.

¹⁴ Voir en particulier *Iz žizni komikaze 1991 et Vėrone 1989* de A. Chipenko. Voir A. ŠIPENKO, *Iz žizni Komikadze*, Moskva, Sojuzteatr, 1992. Traduit en français par Lily Denis, in *Théâtre russe contemporain*, sous la dir. de M.-C. AUTANT-MATHIEU, Arles, Actes-sud Papiers, 1997, pp. 425-490.

contrepied et en s'imprégnant des recherches et théories pratiquées ailleurs. Et elle laisse un champ de ruines. Comme le fera remarquer Anatoli Vassiliev :

[...] c'est à mon avis une avant-garde très pauvre et très ignorante, inculte. [...] Il me semble que l'avant-garde d'aujourd'hui qui imite le courant occidental des années 50-60 est totalement inutile. Parce que, hormis la saleté et l'anarchie, hormis l'émergence de gens qui ne savent pas de quoi demain sera fait, hormis toutes ces bêtises, elle ne peut rien apporter. [...] Il me semble que la philosophie, la philosophie humaine de ces gens est, au fond, du pur je-m'en-foutisme¹⁵.

Le rôle réunificateur du RS ?

Lorsque l'URSS a disparu, rien n'a remplacé au théâtre la théorie RS, enterrée dans les débats des années 1988 et 1990. Les avant-gardes se sont épuisées, faute d'inspiration, d'argent et de public. Les artistes de l'underground ont émigré, se sont tus ou ont rejoint le théâtre institutionnel. Privé de théorie normative et d'objectif idéologique, la création russe s'est émancipée en s'ouvrant à l'Occident et à son art commercial. Les artistes se sont autonomisés, ont cessé peu à peu de déconstruire et de nier la culture passée, mais ils se sont sentis perdus, privés de repères. L'art russe, qui n'a plus d'identité propre et qui se cherche une définition dans le monde globalisé post-postmoderne¹⁶, pourrait-il se restructurer autour de la résurgence du RS, instrumentalisé pour relancer le mythe du grand peuple russe ? Un curieux petit livre paru en 2007, intitulé *Le Réalisme socialiste. Transformations d'une méthode*¹⁷, s'inscrit dans un mouvement de revalorisation du patrimoine et des valeurs nationales. Son auteur, Lioudmila Boulavka, dans une langue de bois aussi obscure que rassassante, affirme que le RS n'est pas réductible à un impératif idéologique car il a modelé toute la culture soviétique et, plus largement, le champ littéraire international progressiste. Cette théorie unificatrice pourrait être reprise et redéfinie en vue de restaurer une continuité culturelle et artistique. En effet le RS, rappelle L. Boulavka, n'a pas été que coercitif, il a créé un idéal et a œuvré à une transformation de la réalité en résolvant ses contradictions.¹⁸

Ce livre est symptomatique. La culture soviétique cimentée par la théorie RS a pris avec le temps un caractère immanent. Elle suscite aujourd'hui la nostalgie, évoque un monde lyrique insouciant avec des avions « Gorki », des brise-glace « Tcheliousskine », des bonbons « Annonceurs de tempête ». Les objets de la culture soviétiques fétichisés relèvent d'un monde de conte de fées avec ses tours du Kremlin et sa salade Olivier. Les nouveaux Russes sont friands de ce folklore. On réédite pour les enfants des romans soviétiques, des livres de science-fiction, pullulant d'espions qui rêvent de bâtir le communisme. Les chansons et marches soviétiques les plus connues connaissent un taux d'écoute énorme, à la TV comme à la radio. La vague postmoderne a introduit et banalisé un éclectisme qui associe les principes théoriques du RS aux psaumes de l'Évangile, les bandes dessinées aux revues glamour où s'étaient vedettes du show-biz et oligarques. Le sentiment d'une opposition insurmontable entre des époques historiques, des valeurs morales et politiques, des idéologies ou des héros nationaux est dépassé par l'idée d'une réconciliation des contraires.

Dans ce contexte, tous les critères de la théorie définie et imposée en 1934 pourraient être réactivés : *l'esprit de parti* (le culte de l'État et de son chef symbolisent l'essence même de la Russie ; le centrisme poutinien affaiblit les oppositions idéologiques et prône la réconciliation autour de l'idée de nation) ; *le caractère tendancieux* (il faut rendre politiquement correcte l'expression du sentiment national russe, le patriotisme devient l'idéologie unificatrice de la Russie) ; *le caractère populaire*, mass-médiatique de la théorie au but didactique affirmé (il faut redonner aux citoyens des valeurs positives, constructives,

¹⁵ Anatolij VASSILIEV, « Undina », in *Teatral'naja žizn'*, 1990, n°6, p. 19.

¹⁶ Viačeslav KURICYN, *Russkij literaturnyj post-modernizm*, Moskva, OGI, 2001, p. 260.

¹⁷ Ljudmila BULAVKA, *Socialističeskij realizm : prevratnosti metoda, filosofskij diskurs*, Moskva, Kulturnaja revoljucija, 2007.

¹⁸ IDEM, *ibidem*, p. 242.

généatrices de fierté de soi). Quant au caractère idéal visé par ce réalisme, il rejoindrait les définitions données par Gorki du romantisme révolutionnaire, et ressusciterait une rhétorique du possible à construire, transfigurant la réalité.