



HAL
open science

LE REALISME SOCIALISTE COMME IMPOSSIBLE NON FICTION : L'EXEMPLE DE DEUX ROMANS DE GUERRE SOVIETIQUES

Serge Rolet

► **To cite this version:**

Serge Rolet. LE REALISME SOCIALISTE COMME IMPOSSIBLE NON FICTION : L'EXEMPLE DE DEUX ROMANS DE GUERRE SOVIETIQUES. Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir, Jun 2014, Paris, France. hal-01098677v1

HAL Id: hal-01098677

<https://hal.science/hal-01098677v1>

Submitted on 28 Dec 2014 (v1), last revised 19 Jan 2015 (v2)

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.

LE REALISME SOCIALISTE COMME IMPOSSIBLE NON FICTION :

L'EXEMPLE DE DEUX ROMANS DE GUERRE SOVIETIQUES

Serge Rolet

Mots clés :

réalisme socialiste, récit, Alexandre Fadeev, Boris Polevoï, marxisme-léninisme, Iouri Lotman, texte à sujet, événement, héros, art canonique, mythe cyclique, démembrement, renaissance

Résumé :

Dans le réalisme socialiste, le récit doit être conforme au savoir fondamental (le marxisme-léninisme). Ce programme tend à exclure l'événement (au sens de Lotman). En effet, celui-ci est constitué par ce qui, dans le monde du texte, n'aurait pas dû arriver.

Si Fadeev a dû récrire *La Jeune garde*, c'est parce que le mouvement du sujet, impulsé par les jeunes héros, contrevenait au dogme du rôle dirigeant du Parti communiste. La deuxième version du roman, corrigée selon les vues du pouvoir, présente les traits structurels de « l'art canonique » : le roman ne transgresse plus aucune norme.

Un homme véritable de Polevoï évite le conflit entre le récit et le savoir. Le texte est construit comme un récit de renaissance, sur le modèle du mythe. On remarque que la mort symbolique du héros intervient au milieu du texte. Le héros est topologiquement équivalent à la collectivité tout entière. L'exploit qu'il réalise n'est pas individuel, et le récit s'inscrit dans le cadre du savoir fondamental.

En marge de la floraison de travaux lancés la plupart du temps dans le monde anglo-saxon, la relation du récit et du savoir peut être abordée avec des instruments méthodologiques en principe connus depuis longtemps, assez largement traduits dans les langues occidentales, mais aujourd'hui oubliés, absents de la bibliographie des ouvrages pourtant très riches et ouverts qui viennent d'être évoqués. Dans le monde actuel de ce colloque, très marqué, ce qu'à Dieu plaise, par un désir de dépassement des positions de la narratologie structuraliste, il m'a semblé utile de faire travailler le modèle de Iouri Lotman.

Dans un entretien donné à l'occasion de la parution de l'ouvrage *La théorie littéraire des mondes possibles*, qu'elle a dirigé, Françoise Lavocat dit : « Le souci de comprendre les différentes façons d'envisager la fiction dans plusieurs époques et cultures est passé au premier plan. Il n'était alors plus question d'adopter une perspective logicienne, puisqu'il s'agissait d'esquisser un répertoire des conceptions de la fictionnalité à l'échelle du globe¹ ». En écho à ce programme, je vous invite à un voyage

¹ « Les fictions du possible », entretien avec Françoise Lavocat au sujet de son ouvrage *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Editions, 2010, propos recueillis par Raphaël Baroni, entretien publié le 01. 03. 2013, *Vox poetica*, accessible en ligne, URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLavocat2013.html>

exotique au pays du réalisme socialiste, et à faire un saut en arrière, vers les années quarante. Les deux romans dont il sera question, *La Jeune Garde* (1946/1951) d'Alexandre Fadeev, et *Un homme véritable* (1947) de Boris Polevoï, ont été publiés immédiatement après la Deuxième guerre mondiale².

1. Le réalisme socialiste et le problème du « texte à sujet »

Le réalisme socialiste est à la fois un programme esthétique et une politique littéraire. La théorie apparaît en URSS en 1932, et elle s'impose aux auteurs avec la création de l'Union des écrivains soviétiques, en 1934. La formule canonique dispose : « Le réalisme socialiste, méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste la représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire ». Le tout, est-il précisé, doit « s'articuler à l'impératif de transformation idéelle et d'éducation dans l'esprit du socialisme ».

La forme littéraire la plus fréquente, la plus dynamique, du réalisme socialiste, c'est le roman. S'agit-il pour autant de fiction narrative ? Eh bien non... Le réalisme socialiste vise l'absence de fiction, ce qui conduit à la neutralisation de la plupart des notions qu'a engendrées, depuis quelque trente ans, la rencontre de la théorie littéraire avec la philosophie analytique. L'opposition entre le monde actuel et le monde réel, par exemple, est inopérante. L'approche de « la réalité », dans le réalisme socialiste, est ouvertement dogmatique. Pour le réalisme socialiste, le monde parle, et la vérité est « là, dehors³ » : il faut simplement la reproduire. Le réalisme socialiste ne connaît que « la réalité », le récit ne peut être que factuel, il conte des histoires vraies, comme celle des jeunes partisans rapportée par Fadeev, ou celle de l'aviateur Alexeï Maressiev, racontée par Polevoï. Le roman réaliste socialiste ne propose pas non plus une « alternative crédible » au monde réel. Pour lui, aucune alternative n'est envisageable. Il y a certes toutes sortes de périls qui menacent « le socialisme », mais il n'y a qu'un seul monde.

On peut comprendre la première version de *La jeune garde* de Fadeev, qui a brutalement cessé d'être rééditée en 1949, comme un récit contrefactuel, dont l'idée est à peu près la suivante : Que se serait-il passé si de jeunes résistants avaient combattu les Allemands seuls, sans le soutien éclairé du Parti, dans un monde où cela aurait été possible, car, comment chacun sait, au pays des soviets, c'est impossible ? Tentative déraisonnable. Dans le cadre du réalisme socialiste, et dans l'Union soviétique des années quarante, il ne peut y avoir d'autre cadre, cet autre monde n'existe d'aucune manière.

La jeune garde et *Un homme véritable* sont bien des récits littéraires, portant la mention « roman », mais ce ne sont pas des fictions, assumées comme telles. Cette configuration, dans laquelle le roman est littéraire, mais n'a, idéalement, rien de fictionnel, n'a pas été envisagée par la théorie du récit, telle qu'on la trouve chez Genette, par exemple, ni par la théorie littéraire des mondes possibles, qui passe sans cesse de la

² Cf. Aleksandr Fadeev, *Molodaâ gvardiâ*, Moscou, Izdatel'stvo CK VLKSM « Molodaâ gvardiâ », 1946, tr. fr. Alexandre Fadeev, *La Jeune Garde*, par L. Borie, Paris, Hier et aujourd'hui, 1947 ; Boris Polevoj, *Povest' o nastoâšem čeloveke*, Goslitizdat, 1947, tr. fr. Boris Polevoï, *Un homme véritable*, Paris, Éditeurs français réunis, 1950.

³ Cf. Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, tr. fr. *Contingence, ironie et solidarité*, par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Armand Colin, 1993, pp. 23-24.

notion de fiction à celle de narration, comme s'il s'agissait de la même chose. Genette s'appuie sur Aristote, pour lequel, dit-il, la *mimesis*, c'est d'abord l'invention, l'imagination. Genette conçoit bien une « littérature non fictionnelle », il prend l'exemple de l'histoire et de l'autobiographie, mais il n'admet pas, semble-t-il, que *le roman* puisse être non fictionnel⁴.

Sans vouloir revenir sur la pertinence de l'opposition la plus souvent invoquée pour rendre compte du fonctionnement du réalisme socialiste, celle de la création et de la contrainte politique, on peut faire l'hypothèse que le discours du système possède une cohérence doctrinale propre⁵. Cette approche interne du réalisme socialiste, proposée par Michel Aucouturier dès les années soixante-dix, permet dans le cas des deux romans qui nous occupent, de comprendre pourquoi Fadeev a dû récrire son roman, alors que Polevoï n'a pas subi le même désagrément. Le cœur de la question est la relation du récit et du savoir. Le problème du réalisme socialiste, c'est que, refusant la fiction, il est amené à refuser aussi le récit, ou, en tout cas, cette sorte particulière de récit que Lotman appelle « le texte à sujet », et l'élément central de ce type de texte, « l'événement ».

« Si on prend [...] n'importe quel texte artistique ou mythologique, il n'est pas difficile de prouver qu'à la base de l'organisation interne des éléments du texte se trouve en général le principe d'opposition sémantique binaire : le monde se répartira en riches et pauvres, en « siens » et étrangers, en orthodoxes et hérétiques, en gens cultivés et non cultivés, en hommes de la Nature et hommes de la société, en ennemis et amis. Dans le texte, ces mondes [...] reçoivent presque toujours une réalisation spatiale : le monde des pauvres se réalise comme « faubourgs », « taudis », « greniers », le monde des riches comme « rue principale », « palais », « balcon ». [...] La frontière classificatrice entre des mondes opposés recevra les marques d'une ligne spatiale : le Léthé, qui sépare les vivants des morts, la porte de l'enfer portant une inscription annihilant l'espoir de retour [...].

Le texte sans sujet affirme l'immutabilité de ces frontières.

Le texte à sujet est construit sur la base du texte sans sujet en tant que négation de celui-ci. Le monde est divisé en vivants et en morts et il est partagé par un ligne infranchissable, en deux parties : il est impossible, en restant vivant, d'aller chez les morts, ou, en étant mort, de rendre visite aux vivants. Le texte à sujet, en conservant cet interdit pour tous les personnages, en introduit un (ou un groupe) qui s'en libère : Énée, Télémaque ou Dante descendant au royaume des ombres [...] ainsi se détachent deux groupes de personnages, les personnages mobiles et les personnages immobiles. Les personnages immobiles se soumettent à la structure du type fondamental, sans sujet. Ils appartiennent à la classification et l'affirment par leur présence. Le passage à travers la frontière est pour eux interdit. Le personnage mobile est quelqu'un qui a le droit de traverser la frontière. [...] Le mouvement du sujet, l'événement, est le fait de traverser qui porte l'interdit, qu'affirme la structure sans sujet. Le déplacement du héros à l'intérieur qui lui est impartit, n'est pas un événement. À partir de là est claire la dépendance du concept d'événement par rapport à la structure de l'espace adoptée dans le texte, à sa partie classificatrice⁶.

⁴ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, 1991, pp. 25-26.

⁵ Cf. Michel Aucouturier, « Le «léninisme» dans la critique littéraire soviétique », in : *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 17, n° 4, Octobre-Décembre 1976, pp. 411-426. Accessible en ligne, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_0008-0160_1976_num_17_4_1271

⁶ Jurij Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moscou, Iskustvo, 1970, pp. 287-288, tr. fr. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, par Anne Fournier, Bernard Kreize, Ève Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, pp. 331-332. Traduction modifiée.

« Если взять не телефонную книгу, а какой-либо художественный или мифологический текст, то нетрудно доказать, что в основе внутренней

Pour faire écho au célèbre slogan de Lénine : « Le communisme, c'est les soviets plus l'électricité. », on dira que le réalisme socialiste, c'est deux choses : le « reflet », plus la narrativité. Mais le réalisme socialiste éprouve visiblement une difficulté à jouer sur deux tableaux, celui de la vérité, du savoir (du reflet), et celui du récit (de l'événement). Son penchant pour la non fiction, pour le récit factuel, oriente le réalisme socialiste vers les modèles mimétiques du XIX^e siècle (Gorki conseillait aux écrivains débutants d'imiter Flaubert), mais elle l'oriente aussi vers le reportage. La littérature soviétique fait « l'histoire des usines et des fabriques », elle a un côté documentaire, qui convient bien à sa mission idéologique et didactique, mais alors le récit prend le chemin de la chronique, il fait l'économie de l'événement, et devient monotone, ennuyeux. Selon Andreï Siniavski, le modèle du récit soviétique est le suivant : « On a commencé à construire quelque chose, et on a mené cette tâche à bien »⁷. Ce qui, en revanche, fait débat, et entraîne des conséquences dramatiques, c'est la narrativité, l'événement. Si Fadeev, alors président de l'Union des écrivains, a connu l'humiliation de devoir récrire *La Jeune garde*, c'est en raison de la nécessaire et à la fois très improbable articulation du récit avec le savoir existant. Le récit à sujet met le savoir, en l'occurrence le marxisme-léninisme, en péril. De ce point de vue, d'ailleurs, l'idée selon laquelle la fiction offre « une alternative crédible au monde réel » est problématique. La crédibilité en question peut difficilement reposer sur la compatibilité de ce qui se passe avec le savoir, puisque

организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции: мир будет члениться на богатых и бедных, своих и чужих, правоверных и еретиков, просвещенных и непросвещенных, людей Природы и людей Общества, врагов и друзей. В тексте эти миры, как мы уже говорили, почти всегда получают пространственную реализацию: мир бедняков реализуется как “предместья”, “трущобы”, “чердаки”, мир богачей — “главная улица”, “дворцы”, “бельэтаж”. Возникают представления о грешных и праведных землях, антитеза города и деревни, цивилизованной Европы и необитаемого острова, богемского леса и отцовского замка. Классификационная граница между противопоставляемыми мирами получит признаки пространственной черты — Леты, отделяющей живых от мертвых, адской двери с надписью, уничтожающей надежду на возвращение [...].

Бессюжетный текст утверждает незыблемость этих границ.

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. Мир делится на живых и мертвых и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым или, будучи мертвецом, посетить живых. Сюжетный текст, сохраняя этот запрет для всех персонажей, вводит одного (или группу), которые от него освобождаются: Эней, Телемак или Дант опускаются в царство теней [...]. Таким образом, выделяются две группы персонажей — подвижные и неподвижные. Неподвижные — подчиняются структуре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж — лицо, имеющее право на пересечение границы. [...] Движение сюжета, *событие* — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя внутри отведенного ему пространства событием не является. Из этого ясна зависимость понятия события от принятой в тексте структуры пространства, от его классификационной части. »

⁷ Cf. Andrej Sinâvskij, « Čto takoe socrealizm ? » (« Qu'est-ce que le réalisme socialiste »), *Sobranie sočinenij v dvuh tomah (Œuvres en deux volumes)*, Moscou, Start, 1992, tome 2, p. 150.

« l'événement est toujours la violation d'un interdit, un fait qui a eu lieu, bien qu'il n'eût pas dû avoir lieu⁸ ».

Voyons en quoi, concrètement, *La Jeune garde* menaçait le savoir. On se demandera ensuite comment *Un homme véritable* réussit à le préserver.

2. La Jeune garde et « l'art canonique »

Parmi les quelque vingt mille lettres, en général très élogieuses, adressées à l'auteur après les premières éditions de *La Jeune garde*, on trouve un certain nombre de reproches. Des témoins des faits rapportés se sont émus de la présence d'inexactitudes dans le roman. Le père de l'une des jeunes résistantes, Lida Arosova, a été blessée par l'épisode du roman dans lequel le journal de sa fille tombe aux mains des Allemands. À lire Fadeev, on avait l'impression que Lida, en inscrivant dans ce journal le nom du chef d'un groupe de partisans, avait involontairement livré ce dernier aux occupants. Or dans les faits, le journal existe, mais les Allemands ne le découvrent pas, et Lida ne commet pas de trahison malgré elle. Le roman porte donc atteinte de manière injustifiée à l'honneur de la jeune fille. Il ne représente pas « la réalité historiquement concrète ». Fadeev a répondu à la mère de Lida Arosova qu'elle avait tort de lui en vouloir de ce que son roman contenait une part d'invention artistique. Bien que les héros de *La Jeune garde* portent des prénoms et des noms réels, il avait écrit non l'histoire réelle de la Jeune garde, mais un œuvre d'art, dans laquelle il y avait beaucoup d'invention et même des personnages inventés. Le roman, conclut-il, en avait le droit⁹.

Ce qui est ici en jeu dans ces griefs, c'est la « représentation véridique » de « la réalité », sur le fond d'une aspiration profonde du public à la non-fiction, au reportage. Ces protestations n'étaient probablement pas de nature, à elles seules, à empêcher que les rééditions de la première rédaction de *La Jeune garde* se poursuivent¹⁰. Mais il y a autre chose : une campagne contre Fadeev a été lancée en 1949 dans la *Pravda*. Non seulement l'écrivain n'avait pas correctement exploité les sources disponibles, mais surtout il avait contrevenu à une norme. Il ne s'agit pas seulement d'observation, d'exactitude, mais de doctrine. La rumeur dit que Staline a convoqué Fadeev pour lui faire part de son hostilité à *La Jeune garde*. Peu importe que la rumeur repose, ou non, sur un fait historique. Staline s'intéressait de près à la littérature, et s'adressait quelquefois directement aux écrivains. Les paroles prêtées à Staline montrent clairement la nature de la faute de Fadeev :

⁸ Ju. Lotman, *Struktura...*, op. cit., p. 286, tr. fr. p. 330.

⁹ A. Fadeev, *Pis'ma 1916-1956* (Lettres 1916-1956), Moscou, 1967, p. 222. *Loc. cit.* in : Oganeg Manukân, *Dve redakcii romana Molodaâ gvardiâ, istoričeskie i obraznye akcenty* (*Les deux versions du roman La Jeune garde*), thèse, Moscou, Université pédagogique de Moscou, résumé accessible en ligne, URL : <http://www.dissercat.com/content/dve-redaktsii-romana-fadeeva-molodaya-gvardiya-istoricheskie-i-obraznye-aktsenty>

« Хотя герои моего романа носят действительные имена и фамилии, я писал не действительную историю «Молодой гвардии», а художественное произведение, в котором много вымышленного и даже есть вымышленные лица. Роман имеет на это право. »

¹⁰ La première version du roman a donné lieu à 43 éditions. Le tirage global est de 1.812.000 exemplaires. Le texte remanié selon les vœux de la critique, c'est-à-dire du pouvoir, est paru en 1951.

« Non seulement le livre que vous avez écrit est faible, mais en plus il est idéologiquement nuisible. C'est tout juste si vous n'avez pas dépeint les membres de la Jeune garde comme des partisans de Makhno. Mais enfin, est-ce qu'une organisation pouvait exister et combattre réellement l'ennemi en territoire occupé sans être dirigée par le Parti ? À en juger d'après votre livre, elle le pouvait¹¹. »

Le roman bafoue l'un des grands principes de vision du marxisme-léninisme, le fameux « rôle dirigeant du Parti ». Ce point fait partie de ce que le « développement révolutionnaire » de « la réalité » impose aux écrivains. Dans la campagne lancée contre Fadeev, l'argumentation de la critique repose principalement sur le rappel de ce dogme.

Le romancier a fait amende honorable.

« Apparemment, je me suis laissé entraîner. Je me suis laissé entraîner par la jeunesse, j'ai vu en elle le présent, et le passé, et l'avenir. Et j'ai perdu le sens des proportions. Et cela s'est objectivement traduit par le fait que le principe purement lyrique a pris le pas sur tout le reste. Il faut croire que j'ai pris ce qui dans la vie coïncidait avec cette structure lyrique, et que je suis passé à côté de ce qui ne coïncidait pas avec elle. Les faits de la lutte de tout le peuple avec le fascisme sont sortis de mon champ de vision, et, à la suite de cela, tout le livre est devenu inexact, et, pour le dire simplement, faux¹². »

Dans le monde du récit réaliste socialiste, mener des actions de résistance à l'occupant en dehors du contrôle du Parti constitue le franchissement de la frontière sémantique qui structure ce monde. Le pouvoir soviétique n'a pas accepté que cet interdit soit violé. L'effort de Fadeev pour proposer une version remaniée qui soit acceptable par le pouvoir a porté essentiellement sur la restauration du rôle dirigeant du Parti dans le récit des opérations de résistance aux Allemands, et dans la description de l'organisation des partisans. Les corrections apportées au roman tendaient à le ramener du côté du texte sans sujet. La résistance, aussi héroïque qu'elle soit, fonctionne comme « déplacement à l'intérieur de l'espace délimité par la frontière », elle n'est donc pas un événement. Le savoir (le dogme), a étouffé le récit (l'événement).

¹¹ Cette légende est reproduite dans le livre de Fiodor Razzakov, *Lica i licedei (Personnages et acteurs)*, Moscou, Algoritm, 2012, accessible en ligne, URL :

<http://books.google.fr/books?id=G27YXFsk2X8C&pg=PT11&lpg=PT11&dq#v=onepage&q&f=false>

« Мало того, что вы написали беспомощную книгу, вы написали ещё идеологически вредную книгу. Вы изобразили молодогвардейцев чуть ли не махновцами. Но разве могла существовать и эффективно бороться с врагом на оккупированной территории организация без партийного руководства? Судя по вашей книге — могла. »

¹² A. Fadeev, *Vospominaniâ sovremennikov (Souvenirs de contemporains)*, recueil, Moscou, 1965, p. 461.

« По-видимому, я увлекся. Я увлекся молодостью, видя в ней настоящее, и прошедшее, и будущее. И потерял чувство пропорции. И получилось объективно так, что чисто лирическое начало заслонило все остальное. Видимо, я выхватил из жизни то, что совпадало с этой лирической структурой, и проходил мимо того, что не совпадало с ней. Из поля моего зрения ушли факты всенародной борьбы с немецким фашизмом, и вся книга получилась вследствие этого неточной, а проще сказать – неверной. »

« Une propriété importante du texte sans sujet sera l'affirmation d'un *ordre* déterminé de l'organisation intérieure de [son] monde. Le texte est construit d'une manière déterminée et il est interdit de déplacer ses éléments de manière que l'ordre établi soit exposé à une violation¹³. »

Dans la deuxième version de *La Jeune garde*, le sujet, en tant que hiérarchie ou que chaîne d'événements, est dégradé en une simple série de péripéties. La structure du champ sémantique, en vertu de laquelle la Résistance ne peut pas échapper au contrôle du Parti, c'est-à-dire à la norme, n'est pas bouleversée. Fadeev a, selon ses propres termes, « fait vieillir » la Jeune garde. Les jeunes partisans perdent leur qualité de héros actants. Ce qu'ils font, et quoi qu'ils fassent, n'apparaît plus comme « ce qui n'aurait pas dû avoir lieu ». Le déroulement de l'action est compatible avec le savoir constitué.

Nous sommes ici dans la configuration décrite par Lotman sous le nom d'« esthétique de l'identité », ou d'« art canonique »¹⁴. Dans les travaux de Lotman, ces concepts ne sont pas illustrés par des exemples tirés de la littérature soviétique, mais du folklore, de la littérature médiévale ou du classicisme. Il paraît néanmoins possible de faire appel à eux dans le cas des deux romans qui nous occupent, dans la mesure où leur fonctionnement se prête facilement à une description à partir de ces concepts, et où Lotman lui-même présente la liste des exemples qu'il donne comme très ouverte.

Dans l'esthétique de l'identité, écrit Lotman, la valeur artistique procède de l'observation d'une norme, et non, comme c'est le cas dans « l'esthétique de l'opposition », de sa transgression. Dans la mesure où ce type d'art est pourvu d'un vocabulaire limité et d'une grammaire fixe, il peut être assimilé aux langues naturelles. Le parallèle, toutefois, nous place d'emblée devant un paradoxe. Contrairement à ce qu'on observe dans les langues naturelles, dans lesquelles le plan de l'expression est totalement automatisé, et ne présente pas d'intérêt en lui-même, alors que le plan du contenu est complètement libre, « les textes artistiques appartenant à l'esthétique de l'identité sont construits selon le principe diamétralement opposé : la sphère du message est “canonisée”, alors que celle de la langue reste non automatisée¹⁵ ». Dans l'histoire des deux versions de *La Jeune garde*, on voit s'imposer le modèle selon lequel « l'acte de création artistique consiste à appliquer les règles, et non à les transgresser ». Le principe d'organisation des textes caractéristique de l'esthétique de l'identité s'applique ici pleinement : le système du réalisme socialiste exige que la sphère du contenu soit

¹³ Ju. Lotman, *Struktura...*, *op. cit.*, p. 286, tr. fr. p. 331.

« [...] Важным свойством бессюжетного текста будет утверждение определенного порядка внутренней организации этого мира. Текст строится некоторым определенным образом, и передвижения элементов его так, чтобы установленный порядок подвергся нарушению, не допускается. »

¹⁴ Cf. Ju Lotman, *Struktura...*, *op. cit.*, p. 350 sq, tr. fr. p. 397 sq.

¹⁵ Ju. Lotman, « Kanoničeskoe iskusstvo kak informacionnyj paradoks » (« L'art canonique comme paradoxe informationnel » (1973), rééd. in : Ju. Lotman, *Izbrannye stat'i (Articles choisis)*, Tallinn, Alexandra, 1993, tome III, p. 243 (traduit uniquement en estonien et en bulgare).

« Художественные тексты, принадлежащие “эстетике тождества”, в этом отношении строятся по прямо противоположному принципу: область сообщения у них предельно канонизируется, а “язык” системы сохраняет неавтоматизированность. »

Sur l'opposition expression-contenu, voir Ju. Lotman, *Struktura...*, *op. cit.*, p. 48, tr. fr. p. 70.

« canonisée ». Dans la deuxième version, la restauration du rôle dirigeant du Parti rétablit la fixité du contenu. *La Jeune garde* rentre dans le giron du réalisme socialiste, où elle rejoint une foule de textes au contenu équivalent.

La plupart des commentaires soviétiques affirment que, au prix de quelques repentirs, la version de 1951 a préservé l'histoire pathétique de *La Jeune garde*. La place reconnue du Parti dans l'organisation des opérations de résistance n'empêche pas que les jeunes partisans conservent leur qualité de héros, et que leur mort reste sublime. On trouve même fréquemment l'idée que la correction idéologique de la seconde version du roman lui confère une valeur artistique supérieure à celle de la version d'origine. En dehors de ce qui dans un tel jugement relève de la langue de bois, on peut y voir un indice de ce que le roman, une fois éliminé le sujet, fonctionne désormais correctement dans le cadre de l'art canonique. Pour bien comprendre ce point, il faut revenir sur le rôle particulier du savoir dans ce type d'art.

Si dans l'art canonique le plan de l'expression n'est pas automatisé (ce à quoi revient l'idée que le texte a une valeur artistique), c'est que, précise Lotman, « l'information n'est pas contenue dans le texte même, d'où le lecteur devrait l'extraire, mais hors du texte ; l'information exige néanmoins la présence du texte, en tant que condition nécessaire à sa manifestation. [...] Il n'arrive de l'extérieur qu'une partie de l'information, qui sert de stimulant à l'accroissement de l'information dans la conscience du récepteur. [...] Le texte graphique n'est que la partie la plus perceptible, mais non la plus importante de l'œuvre. L'œuvre a besoin d'une interprétation complémentaire, contenue dans un contexte moins organisé¹⁶ ». Dans l'art de l'identité, « le système formel est le contenu de l'information : cette dernière est communiquée au destinataire et réorganise l'information qui se trouve déjà dans sa conscience, elle procède à une nouvelle codification de la personnalité du lecteur¹⁷ ». « Le contexte moins organisé » peut être constitué d'abord par l'ensemble du savoir préexistant à la lecture du texte. Dans le cas du réalisme socialiste, il comprend forcément les thèses et les slogans du marxisme-léninisme, qui saturent le discours public. Dans la perspective indiquée par Lotman, on voit que dans un roman comme *La jeune garde*, le récit est secondaire par rapport au savoir. Pour comprendre le roman dans sa version définitive, il faut sortir de la syntagmatique du texte, percevoir son fonctionnement dans un cadre plus large que « le texte graphique », comme un dispositif qui structure les consciences selon une vision du monde préétablie. Contrairement aux apparences, produites par les références du réalisme socialiste aux grands romans du XIX^e siècle, le roman réaliste socialiste n'est pas autonome. Son monde actuel est obligatoirement lié à un monde extérieur, qui fournit les codes nécessaires à son déchiffrement. Il a besoin, pour fonctionner, d'un savoir préexistant, qu'il ne fait qu'actualiser.

¹⁶ Ju. Lotman, « Kanoničeskoe iskusstvo... », *op. cit.*, pp. 245-246.

« [...] информация будет не содержаться в тексте и из него соответственно извлекаться получателем, а находиться вне текста, с одной стороны, но требовать наличия определенного текста, с другой, как непрямого условия своего проявления. [...] извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 246.

La douloureuse histoire de *La Jeune garde* montre que, dans le système du réalisme socialiste, il existe un risque à construire un roman comme un texte à sujet, dans la mesure où la transgression de la norme par un héros actant met l'action en porte-à-faux avec le dogme, intangible dans ce cadre, du rôle dirigeant du Parti communiste. Pour les écrivains désireux de ne pas donner prise au contrôle idéologique, la situation est compliquée. Soit ils écrivent des histoires ennuyeuses, sans événement, dans lesquels le collectif, éclairé par le Parti, vient à bout de tous les obstacles possibles (il fallait construire telle usine, et on l'a fait), ce qui leur vaut la reconnaissance du système, soit ils cherchent désespérément le moyen de faire en sorte que des histoires héroïques, palpitantes, pathétiques, soient en même temps compatibles avec le marxisme-léninisme. Avec *Un homme véritable*, Boris Polevoï semble avoir trouvé comment sortir de l'antagonisme du récit et du savoir. Le roman échappe à la difficulté en réinvestissant une structure archaïque, celle des mythes de renaissance.

3. *Un homme véritable*, récit de renaissance

En ce qui concerne l'aspect documentaire et la « langue » utilisée, le roman de Polevoï n'est pas très différent de celui de Fadeev. L'histoire de l'aviateur abattu au-delà des lignes ennemies, grièvement blessé, qui redevient pilote après avoir été amputé des deux jambes, est une non fiction. La postface de Polevoï assure qu'il s'agit d'un récit factuel. Seule une voyelle a été changée dans le nom du héros. Pour ce qui touche à la relation du récit et du savoir, l'important est que sa structure, elle, soit totalement différente de celle de *La Jeune garde*. Elle est proche de celle des mythes cycliques, et des légendes eschatologiques qui en sont, selon Lotman, la reformulation linéaire la plus proche. Le caractère archaïque de la composition d'*Un homme véritable* fait que le héros n'est plus, comme dans le texte à sujet, opposé aux autres personnages comme celui qui, lui seul, transgresse la norme, et accomplit « ce qui ne devait pas arriver ». Le récit n'entre pas en conflit avec le savoir.

Le type de texte mythologique auquel renvoie *Un homme véritable* est non linéaire, non discret¹⁸. Perçu sur le fond d'une continuité cyclique indéfinie, il n'a ni début ni fin, et le récit peut commencer à n'importe quel moment du texte, en fonction du moment où il est énoncé. Une fois le mythe traduit dans le langage des systèmes discrets, cette absence de début et de fin marqués est conservée dans un état dégradé : la fin du texte et la fin biologique du héros ou ses substituts (l'éloignement du héros, son séjour dans l'inconnu, son sommeil dans un lieu mystérieux, tel qu'une grotte, etc.) ne coïncident pas. La mort arrive au milieu du texte. Elle est souvent liée au démembrement du corps du héros, comme dans le mythe d'Osiris, ou à des mortifications initiatiques qui préparent la renaissance du héros.

Dans le roman, il reste quelque chose du caractère cyclique du mythe archaïque. Le moment de l'histoire de l'aviateur qui correspond au topos de la mort a lieu *au milieu* du texte. L'aviateur est amputé des deux jambes. Le système symbolique du roman associe avec insistance cette mutilation à la mort. Elle est présentée comme l'imposition de l'immobilité, associée à l'enfermement. Avant l'opération, le héros séjourne longuement

¹⁸ Cf. Ju. Lotman, « Proishozhdenie sūžeta v tipologičeskom osvešenii » (« L'origine du sujet du point de vue typologique »), 1973, rééd. in : Ju. Lotman, *Izbrannye stat'i, op. cit.*, tome 1, pp. 224-242.

dans la forêt, puis il est recueilli, squelettique, délirant de fièvre et affaibli jusqu'à l'inconscience, dans un village de fortune, installé au milieu des bois par des paysans qui fuient la violence meurtrière des Allemands. Les huttes, est-il précisé, sont creusées dans la terre. La mort est présente sous la forme d'une série d'équivalents traditionnels (forêt-maison-terre humide-sommeil-démembrement). La régénération, de la même manière, passe par une suite d'épreuves qui conduisent au retour à la situation de départ. De longues pages sont consacrées au récit de l'apprentissage pénible de la marche avec des prothèses, aux exercices de gymnastique, et aux épuisantes leçons de danse que le héros prend pour retrouver toute son agilité. Finalement, l'aviateur réintègre son escadrille, et il participe à la grande bataille de Koursk.

Le passage de « ce monde-ci » (l'espace aérien ouvert où évolue l'aviateur), à « ce monde-là » (la hutte, la chambre d'hôpital, lieux fermés) n'est pas, comme dans le texte à sujet, un événement qui contrevient à la norme. L'aviateur n'est pas un héros actant, et les paysans, les médecins, ne sont pas des « auxiliaires de l'action ». Il n'y a pas d'opposition entre la multitude, conditionnée par la norme, et incapable de transgresser la frontière du champ sémantique, et le héros actant qui, lui seul, la traverse, mais au contraire une identité de plusieurs personnages, et, à la limite, de tous. Dans le genre de récit dont *Un homme véritable* emprunte la structure, le personnage individuel n'est que l'un des résultats de la démultiplication d'un personnage unique en une série de noms, tous équivalents. On retrouve cet homéomorphisme chez Polevoï. L'aviateur a un certain nombre de doubles parmi les autres personnages. « Tu es un Soviétique », voilà la caractéristique du héros donnée par l'un de ses voisins de chambrée, à l'hôpital. Ce personnage, un commissaire politique, est lui-même la quintessence de l'homme soviétique.

Le passage suivant a pour contexte immédiat la lecture dans la presse de l'histoire d'un aviateur de la Première guerre mondiale, qui avait continué à voler après avoir perdu un pied au combat :

« Mais lui, il ne lui manquait qu'un pied.
— Mais toi tu es un Soviétique.
— Il volait sur un Farman. Est-ce qu'on peut appeler ça un avion ? C'est une étagère. Rien de plus facile que de voler là-dessus. Le système de pilotage ne demande ni adresse, ni rapidité.
— Mais toi tu es un Soviétique », insistait le commissaire. « Un Soviétique », reprit machinalement Alexeï, les yeux rivés sur l'article ; puis son visage blême, comme éclairé de l'intérieur, reprit des couleurs, et il embrassa toute la chambrée d'un regard stupéfait et joyeux¹⁹. »

¹⁹ Boris Polevoj, *Povest' o nastoâšem čeloveke*, op. cit., Deuxième partie, chapitre 8.

« — Но у него не было только ступни.
— А ты же советский человек.
— Он летал на "фармане". Разве это самолет? Это этажерка. На нем чего не летать? Там такое управление, что ни ловкости, ни быстроты не надо.
— Но ты же советский человек! — настаивал Комиссар.
— Советский человек, — машинально повторил Алексей, все еще не отрывая глаз от заметки; потом бледное лицо его осветилось каким-то внутренним румянцем, и он обвел всех изумленно-радостным взглядом. »

C'est cette qualité collective, « être un Soviétique », qui induit chez l'aviateur la volonté de régénération. Il n'est pas étonnant que le même processus ait lieu chez un autre grand blessé, pilote de char, celui-là, pensionnaire dans la même chambre. Les deux soldats et le commissaire politique sont des figures du même héros, « l'homme soviétique ». À travers tout le roman, plusieurs autres personnages apparaissent comme des répliques de l'aviateur. Ce qui les identifie tous, c'est l'épreuve qu'ils endurent, et qui est un équivalent de la mort. Le pilote de char, très gravement brûlé, a le visage entièrement bandé, comme une momie.

Les paysans réfugiés dans les bois qui recueillent l'aviateur blessé ont presque tout perdu dans la guerre. Leurs fils sont morts dans les combats, des familles entières ont été massacrées. Pour requinquer l'aviateur blessé, les paysans lui offrent le peu qu'il leur reste. Parmi tous ces sacrifices, celui d'une vieille paysanne attire l'attention.

« Toute sa famille, et c'était une grande famille, d'une dizaine de personnes, avait été exécutée par les Allemands. Son fils aîné était colonel. Ils avaient réussi à le savoir, alors ils les avaient tous couchés au fond d'un fossé, sauf elle, Vassilissa, et il avaient mis le feu à tout ce qu'elle possédait. C'était un grand malheur de se retrouver toute seule, sans personne, à son âge. De tout le cheptel et de la basse-cour, il ne lui était resté que cette poule²⁰. »

Cette poule, appelée Partizanotchka (Petite partisane), la pauvre vieille accepte d'en faire un bouillon salvateur pour le blessé. Cette perte ultime est une mort symbolique, elle fait de la paysanne l'équivalent de l'aviateur. Le roman est riche de ce genre de personnages, qui sont des doubles du héros. C'est encore le cas du médecin-chef, qui perd, lui, son fils unique, médecin comme lui, et qui porte les mêmes prénom et patronyme. Le fils est un double du médecin, et sa mort, dont on apprend la nouvelle dans le chapitre au cours duquel a lieu l'amputation, établit une similitude entre le médecin-chef et l'aviateur amputé²¹. Pour le lecteur soviétique des années quarante, ce rapprochement d'un aviateur héroïque et d'un personnage prénommé Vassili évoquait inmanquablement un autre Vassili, Vassili Staline, fils du Guide, célèbre officier d'aviation et héros de l'Union soviétique. La mort du fils du médecin-chef fonctionne dans le roman comme signe de renaissance, elle anticipe le retour du héros aux commandes d'un avion de chasse. La disposition des personnages d'*Un homme véritable* est telle qu'on y perçoit une continuité entre le héros du récit et la communauté nationale. Cette continuité est la trace résiduelle de l'identité de tous les personnages du mythe archaïque. Dans le roman, on trouve au moins deux scènes dans lesquelles une multiplicité de personnages est présentée comme autant de figures d'un seul : c'est le chapitre dans lequel l'aviateur est conduit sur une civière du village forestier à l'avion qui doit enfin l'emmener de l'autre côté du front, et le chapitre suivant, où l'on voit le blessé, arrivé à l'aérodrome auquel son unité est attachée, entouré à sa descente de l'avion par ses compagnons d'armes. Voici le premier de ces passages :

²⁰ *Ibid.*, Première partie, chapitre 16.

« Всю семью ихнюю — а семья была большущая, душ десять, — немец перевел. Полковником у нее старший-то. Вот дознались, что полковникова семья, всех их, окромя Василисы, в одночасье в ров. И хозяйство все порушили. И-их, большая это беда — в ее-то годы без роду-племени остаться! От хозяйства от всего оказалась у ней одна курица, значит. »

²¹ *Ibid.*, Deuxième partie, chapitre 8.

« L'avion attendait de l'autre côté du bois, sur la glace, fragile sur les bords, mais encore bien plane et solide d'un petit lac de forêt de forme allongée. Aucune route n'y menait. Il y avait la trace des pas laissés une heure plus tôt par le vieux Mikhaïlo, Degtiarenko et la petite Léna, dans la neige friable, au beau milieu de l'étendue immaculée. C'était maintenant une foule qui, suivant ces traces, dévalait vers le lac, précédée par les gamins, Sérenka le sérieux, et Fedka l'enthousiaste. Usant de son droit de vieil Ami, qui avait trouvé l'aviateur dans les bois, Serenka allait à grandes enjambées, précédant la civière. Il prenait garde à ce que les immenses bottes de feutre qu'il avait héritées de son père, tué par les Allemands, ne restent pas prises dans la neige, et contenait d'une voix autoritaire la marmaille toute mâchurée, aux dents étincelantes, incroyablement dépenaillée²². »

Un homme véritable ne menace pas le marxisme-léninisme. Le récit de l'exploit accompli par le héros ne porte pas ombrage au rôle dirigeant du parti communiste. Pourtant, le Parti est absent du texte. Le mot même n'y apparaît pas une seule fois. Le Parti, simplement, se confond avec le peuple, il s'incarne implicitement dans l'ensemble des personnages, y compris le héros. L'œuvre ne contrevient à aucune règle. Pour reprendre les mots de Fadeev, « la lutte de tout le peuple avec le fascisme » n'est pas « sortie du champ de vision » de Polevoï, le livre n'est pas « devenu inexact », et il est apparu comme « vrai ».

La différence de destin des deux romans que nous avons étudiés tient à leur relation opposée à l'ensemble de règles, des normes, par rapport auxquelles ils se situent. Avec *La Jeune garde* d'Alexandre Fadeev, nous sommes en présence d'un « texte à sujet » au sens de Iouri Lotman : l'action accomplie par les héros s'analyse comme ce qui n'aurait pas dû arriver, elle contrevient à l'ordre du monde, tel que le pose la structure sémantique du sujet. Dans l'Union soviétique des années quarante, un récit factuel fonctionnant de cette manière faisait peser sur son auteur le risque d'être attaqué pour avoir représenté la réalité de manière incorrecte, c'est-à-dire infidèle au savoir fondamental, le marxisme-léninisme. Boris Polevoï, dans *Un homme véritable*, échappe au texte à sujet pour retrouver le récit mythique, dans lequel la mort symbolique et la renaissance du héros équivalent à celles de la collectivité tout entière. L'histoire racontée, dans ce cas, apparaît comme une figure du savoir.

Université de Lille-Lille 3

²² *Ibid.*, Première partie, chapitre 18.

« Самолет стоял за лесом на подтаявшем у краев, но еще ровном и крепком льду продолговатого лесного озера. Дороги туда не было. По рыхлому, крупитчатому снегу, прямо по целине, вела стежка, протоптанная час назад дедом Михайлой, Дегтяренко и Леночкой. Теперь по этой стежке валила к озеру толпа, возглавляемая мальчишками со степенным Серенькой и восторженным Федькой впереди. На правах старого Друга, отыскавшего летчика в лесу, Серенька солидно шагал перед носилками, стараясь, чтобы не застревали в снегу огромные, оставшиеся от убитого отца валенки, и властно покрикивал на чумазую, сверкавшую зубами, фантастически оборванную детвору. »