



HAL
open science

**Post-modernité russe et critique essayiste dans les
grosses revues littéraires généralistes Znamia et Novy
Mir (1992 - 2002)**

Isabelle Després

► **To cite this version:**

Isabelle Després. Post-modernité russe et critique essayiste dans les grosses revues littéraires généralistes Znamia et Novy Mir (1992 - 2002). 2004. hal-02067548

HAL Id: hal-02067548

<https://hal.science/hal-02067548>

Preprint submitted on 14 Mar 2019

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.

Post-modernité russe et critique essayiste
dans les grosses revues littéraires généralistes

Znamia et Novy Mir

(1992 - 2002)

Isabelle Després

2004

Introduction.

On connaît le rôle important de l'écrivain en Russie, depuis que la littérature russe existe, et peut être même avant. Il est la conscience de la Nation, il se fait la parole du Peuple adressée au Pouvoir, dont il est souvent le bouc émissaire. On évoque moins souvent le critique littéraire. Pourtant, depuis Belinski, la figure du critique en Russie est, elle aussi, auréolée de prestige et de gloire. Mais est-ce bien toujours le cas aujourd'hui ?

Les revues littéraires en Russie ont joué, depuis l'époque de Catherine II, le rôle de plate-forme de l'opinion publique. Elles apparaissent au tournant des années trente du XIX^e siècle. Destinées à un lectorat plus large que le cercle des aristocrates très éclairés des deux capitales, qui était l'auditoire des almanachs de salon des années vingt, elles n'excluent de leur champ d'intérêt aucun des domaines de la connaissance. Ce sont le *Télégraphe* de N. Polevoï, et le *Télescope* de N. Nadejdine, à Moscou, la *Bibliothèque de lecture*, de Smirdine, puis le *Contemporain*, de Pouchkine, etc. Leur but est d'apporter à l'honnête homme (petit aristocrate de province ou lecteur plébéien instruit des capitales), le moyen de se tenir informé tant des événements littéraires que des découvertes de la science, des nouvelles méthodes dans l'agriculture, des progrès de l'industrie. On les appelle traditionnellement les « grosses » revues, car leur format atteint entre 16 et 40 feuilles d'imprimerie, soit jusqu'à 600 pages ! A titre de comparaison, *Novy Mir* aujourd'hui comporte 256 pages. Le profil de ces revues était très large et on peut même dire, encyclopédique. Toutefois, la plus grande place est accordée à la publication de la prose russe contemporaine, ou aux traductions, avec une rubrique assez importante réservée à la bibliographie, et à la critique littéraire.

Dans les années 40 les « grosses revues » sont devenues la tribune des idées politiques, sociales et esthétiques. Ce sont de véritables forges, où prend naissance l'esprit public. On connaît le rôle de Nekrassov et de ses *Annales de la Patrie*, ainsi que les revues des frères Dostoïevski, *Le Temps* et *L'Époque*. À cause de la censure, les opinions politiques et sociales s'expriment principalement dans la critique littéraire. C'est la raison pour laquelle elle a depuis, en Russie, un caractère engagé. C'est N.

Dobrolioubov qui a formulé les principes de cette critique dite « réelle » dans l'article « L'empire des ombres » (1859). L'œuvre est considérée par le critique uniquement comme témoignage sur la vie, elle est un prétexte à l'analyse de la réalité. Toute la critique démocrate révolutionnaire (Dobrolioubov, Pissarev, Mikhaïlovski) utilise ainsi sa lecture de la littérature russe pour condamner le régime tsariste. En face d'elle, la critique nationaliste suit la même méthode, en s'appuyant sur l'idéologie « du sol », celle de la terre-mère-matrice, et en développant « l'idée russe ».

Le XIX^e siècle a été l'époque où s'est développée la critique essayiste, une spécificité russe, où le critique tend à d'autres buts que l'étude strictement littéraire. Il prétend résoudre, dans ses articles, des problèmes sociaux et idéologiques, voire philosophiques. Au début du XX^e siècle, la critique religieuse, dans les revues telles que *La Voie*, *La nouvelle Voie*, (Rozanov, Berdiaev, Boulgakov, Merejkovski), conserve la même fonction. C'est la critique littéraire qui donne sa physionomie à une « grosse revue ».

A l'époque soviétique, cette fonction a gardé toute son importance. Le critique a, comme par le passé, une mission autre que l'évaluation des qualités littéraires de l'œuvre. Il doit mesurer la netteté des opinions de l'auteur par rapport à l'idéologie dominante. En un mot, il doit surveiller l'auteur. Même dans les milieux libéraux ou dissidents, la portée morale et sociale de l'œuvre comptait beaucoup plus, pour le critique, que ses qualités littéraires. Et le public lui aussi cherchait, dans la littérature, des réponses aux problèmes sociaux, il traquait le moindre signe de désapprobation du régime soviétique.

C'est Lounatcharski qui est à l'origine de la création des premières grosses revues soviétiques, parmi lesquelles *Novy Mir*, en 1925, et *Znamia* en 1932 (qui était, à l'origine, la revue littéraire et sociale de l'Armée rouge). Elles poursuivent la tradition, en gardant les structures de leurs aînées. Puis en 1932, l'État prend le contrôle économique et idéologique de toute la vie littéraire, qu'il place sous la tutelle de l'Union des Écrivains. Le critique littéraire devient un censeur, chargé de vérifier la conformité de l'œuvre aux canons du réalisme socialiste.

Ce n'est qu'avec le Dégel, à l'époque de Khrouchtchev, que se produit une véritable différenciation des revues. À côté de l'idéologie officielle apparaissent timidement des idées nouvelles. À cette époque, *Novy Mir* connaît son heure de gloire, d'abord comme soutien des réformes de Khrouchtchev, puis après 1964 comme

principal opposant à la politique du gouvernement, jusqu'à la destitution de son rédacteur en chef, A. Tvardovski, en 1970. Le dernier bastion légal de l'*intelligentsia* progressiste venait alors de tomber. Le rôle de *Novy Mir* pendant le Dégel constitue aujourd'hui un héritage fortement revendiqué par la rédaction et par les critiques littéraires publiant régulièrement dans la revue.

L'émigration avait conservé et expatrié la tradition des « grosses revues ». Le nombre de celles publiées entre les deux guerres à Berlin, Prague, Paris, est impressionnant. Dans les revues des années 70, la polémique fait rage entre les exilés, libéraux (A. Siniavski) et patriotes (A. Soljenitsyne), à Paris (*Syntaxis*, *Kontinent*), ainsi qu'en Allemagne ou aux Etats Unis. Mais en Russie, ce n'est qu'avec l'avènement de Gorbatchev et sa politique de *perestroïka* et de *glasnost'* que les revues vont retrouver pleinement leur rôle socio-politique. Gorbatchev était conscient du rôle que pouvaient jouer la littérature et les revues littéraires, un rôle de détonateur, pour réveiller la conscience des élites, libérer les idées et les paroles, sortir la société de sa léthargie et l'inciter à participer activement aux processus de changement.

Pour la première fois, la littérature, tout en conservant un rôle social à remplir, peut être en même temps elle-même, il n'y a pas de recommandations ou de blâmes, de punitions, de destitutions. En 1986, lors du huitième (et dernier) congrès de l'Union des écrivains, plusieurs revues importantes sont confiées à de nouveaux rédacteurs en chef. Ainsi, l'écrivain S. Zalyguine prend la charge de *Novy Mir*, et G. Baklanov celle de *Znamia*, organe moribond depuis de nombreuses années, dont il fait le fer de lance de la nouvelle littérature. *Znamia* est la première revue à revendiquer, en 1990, son indépendance vis à vis de l'Union des Ecrivains, ce qui ne se fera pas sans un procès retentissant. C'est dans *Znamia* que sont publiées les premières œuvres de Pélévine. G. Baklanov est remplacé, en 1994, par S. Tchouprinine, qui poursuit son action dans un même esprit d'ouverture aux idées nouvelles. Ainsi, l'actuelle revue *Znamia* est liée à ce nouveau dégel qu'a représenté la *perestroïka* de Gorbatchev.

La *Perestroïka* a été un aboutissement pour les intellectuels, c'était avec la *glasnost'* la parole enfin retrouvée, l'heure de gloire de l'écrivain, et tout particulièrement des « soixantards », ceux qui avaient fait le dégel des années soixante. Les années quatre-vingt ont été celles d'une intense activité de mémoire, il s'agissait de combler au plus vite les lacunes, les taches blanches de l'histoire, de publier les œuvres censurées et interdites par le régime soviétique. Les revues littéraires ont été

l'instrument de cette entreprise. Elles ont gagné un nombre inouï de lecteurs, leurs tirages ont été fortement augmentés, et elles ont joui d'un prestige inégalé.

Mais cette situation était éphémère, et la crise économique qui a suivi, en 1992, a entraîné la chute du nombre de lecteurs, ainsi que le renchérissement des matériaux, de nouvelles difficultés d'acheminement et de distribution, de sorte qu'on a pu croire que les revues n'y survivraient pas. En outre, la faillite de l'Etat et la disparition de l'URSS engendraient une crise morale et psychologique non moins importante. Il s'agissait d'une perte des repères identitaires, d'un bouleversement important du système de valeurs.

Or, aujourd'hui, on peut dire que, si parmi les revues fondées à l'époque soviétique, toutes n'ont pas survécu, certaines, malgré le rétrécissement de leur auditoire, se portent bien et semblent toujours faire autorité dans la sphère littéraire, où elles drainent et conjuguent les énergies des écrivains, comme des critiques. L'apparition de nouvelles revues littéraires spécialisées, comme *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, *Neprikosnovenny Zapas*, *Lepta*, à côté de celles qui existaient déjà, n'a pas signé l'arrêt de mort des revues généralistes. *Novy Mir*, *Znamia*, *Druzhba Narodov*, *Oktiabr* continuent de présenter une vitrine de la littérature et de la pensée culturelle contemporaine¹. D'autres, comme *Nash Sovremennik* ou *Zavtra*, passent au second plan dans les années 90². En devenant les porte-parole des nationalistes patriotes, opposés aux réformes et au libéralisme, elles se régionalisent et sombrent souvent dans un conservatisme réactionnaire, dans une nostalgie du passé qui leur laisse peu de prise sur l'actualité littéraire de la décennie. La violente polémique qui les opposait aux revues « démocrates », et qui faisait l'actualité littéraire des premières années post-soviétiques, s'est éteinte dans le courant des années 90. Le champ bipolaire s'est éclaté en une multitude de centres d'intérêts.

Nous appelons donc « critique essayiste » la critique des grosses revues traditionnelles, en la distinguant bien des autres formes de critique littéraire qui sont en cours d'émergence dans les années 90. Il s'agit, d'une part, de la critique de type universitaire, qui revendique un haut niveau de professionnalisme, telle que celle de

¹ Cela malgré les menaces économiques qui pèsent sur elles, et qui ont causé la disparition en 2000 de la meilleure revue de province, *Volga*.

² Mais elles reviennent sur le devant de la scène en ce début de XXI siècle

l'excellente revue, véritablement littéraire, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, fondée en 1992. D'autre part, l'éclatement du paysage littéraire a donné naissance à un certain nombre de cercles, qui souvent ont leur propre organe médiatique. Il s'agit la plupart du temps d'almanachs, à la durée de vie plus ou moins importante, et que les difficultés financières peuvent conduire à choisir le support en ligne³. Le réseau est, d'autre part, le vecteur de l'apparition d'une critique d'amateurs, celle des lecteurs eux-mêmes, qui réagissent en direct à la lecture des œuvres. Une autre forme nouvelle de critique est la critique commerciale, celle des éditeurs. Et enfin il faut citer la critique journalistique, celle qui est peut être la plus proche de la critique essayiste.

En effet, les frontières sont parfois minces entre les différents types de critique, les mêmes auteurs pouvant choisir tantôt un support, tantôt un autre, comme nous le verrons dans le cas de S. Kostyrko ou de A. Nemzer. Le support médiatique détermine le genre de l'article critique. L'article-essai se caractérise par une longueur relativement importante (une dizaine de pages). Il réunit souvent l'examen de plusieurs œuvres dans l'étude d'un phénomène ou d'une tendance plus générale. Il suppose une langue plus ordinaire, plus accessible que la critique professionnelle, mais moins relâchée que la critique de presse ; un style plus personnel, voire plus littéraire, que la critique universitaire, mais néanmoins plus distancié et objectif que la critique journalistique. Enfin, le genre de l'article-essai s'adresse à un lectorat à la fois plus large que celui des revues professionnelles ou spécialisées, mais plus restreint que celui de la critique journalistique. La recherche d'un lectorat devient l'un des principaux enjeux pour les grosses revues dans les années 90.

Dans les années 80-90, les grosses revues ont perdu leur lectorat traditionnel. Selon Doubine, elles n'ont pu survivre financièrement, comme des pans entiers de la culture et de la science russe, que grâce au soutien du Fond Georges Soros, par l'intermédiaire des abonnements des bibliothèques de tout le pays. La reconquête du lecteur au début des années 90 ne pouvait se faire que par une ouverture des points de vue et des centres d'intérêt, quitte à prendre en considération même la littérature à succès facile, la littérature de masse. Il s'agissait de suivre les nouveautés, au risque de perdre en qualité et en identité.

³ On peut citer ainsi *Vavilon*, almanach de la jeune littérature, *Strelets*, l'almanach des post-modernistes (V. Erofeev, D. Prigov), ou des projets littéraires très spécialisés comme *Dialogue. Carnaval. Chronotope*, revue des héritiers et opposants à Bakhtine.

Comment, par la confrontation des idées, par la polémique ou le dialogue, la critique littéraire de *Znamia* et *Novy Mir* retrouve-t-elle une orientation, un style, un ton propre, comment parvient-elle à se différencier des autres formes de discours critique ? Tel sera l'objet de notre étude.

A la fin des années 80, la critique dite littéraire restait, de fait, une critique socio-politique. On aurait pu s'attendre à ce qu'elle s'intéresse aux chefs d'œuvres rendus à la culture russe après plusieurs décennies, tels que les romans de Platonov ou de Nabokov. Mais c'est à des œuvres dont l'importance est davantage politique qu'esthétique, qu'elle s'attache⁴.

Les « grosses » revues demeurent le lieu d'expression d'une certaine opinion publique, celle de l'*intelligentsia* traditionnelle, qui se trouve, dans les années 90, en plein désarroi. De fait, à l'époque soviétique, l'*intelligentsia* était une sorte de caste, qui avait le monopole de la culture, voire de la pensée russe contemporaine. A la fin des années 80, elle avait été amenée à jouer un rôle politique important. Comme dans d'autres pays de la nouvelle Europe, de nombreux écrivains avaient été invités à participer à la construction de la société nouvelle, en prenant des responsabilités politiques (beaucoup d'entre eux sont élus députés). Mais ils disparaissent bien vite de la scène politique.

Les causes de la crise de l'*intelligentsia* dans les années 90 sont multiples. La dévalorisation objective du statut de l'intellectuel (y compris la détérioration matérielle de ses conditions de vie.) s'accompagne du sentiment d'inutilité de l'activité intellectuelle. Ce sentiment n'est qu'avivé par la disparition de la censure, qui jouait le rôle d'un adversaire fédérateur, ainsi que par la multiplication des maisons d'éditions, des médias de toutes sortes... Dans le brouhaha général, la voix de l'intellectuel lui semble devenir inaudible.

D'autre part, les principes intangibles de l'*intelligentsia*, tels que la valeur du savoir, le mépris de l'argent, la supériorité de la morale (le Bien et le Mal), de la spiritualité, la foi dans l'Homme et le respect d'autrui, la vénération des classiques (Pouchkine, Dostoïevski) semblent remis en cause par la nouvelle société, où l'on valorise l'enrichissement personnel rapide, où le savoir et le travail intellectuel

⁴ *Les enfants de l'Arbat* de A. Rybakov (1986), *Le général et son armée* de G. Vladimov (1994), *Une saga moscovite*, de V. Aksionov (1993)...

deviennent objets de consommation, où la corruption et l'impunité deviennent la norme, où le crime se généralise.

Le sentiment est celui d'un désordre chaotique infernal, celui de la perte du Sens, des repères et des critères. On ne croit plus à rien. La culture s'est arrêtée. Avec le progrès, l'histoire a pris fin. En un mot, la situation est post-moderne.

L'*intelligentsia* traditionnelle se mobilise, dans un sursaut de révolte, contre cette situation, vécue comme une catastrophe nationale. Pour d'autres, en revanche, en particulier pour les jeunes, le postmodernisme est exaltant. Il représente la révolte contre l'ordre établi, il incarne le romantisme de l'ancien milieu semi-clandestin et dissident de l'*underground*, la rupture avec l'époque soviétique, la réunification avec une culture globale, la culture occidentale⁵.

Dans les années 90, les débats entre les critiques réinvestissent le champ littéraire. En effet, on assiste à l'émergence de l'*ex-underground*, néo-avant-gardiste ou déconstructiviste. Le début de la polémique est marqué par un article de Viktor Eroféev intitulé « Hommage posthume à la littérature soviétique », paru dans la *Gazette Littéraire* en 1990⁶, où il annonce l'avènement d'une littérature nouvelle, sortant résolument du cadre étroit socio-politique, cherchant une vérité non morale, mais esthétique. Cet article enclenche, d'une part, une remise en cause du rôle des « soixantards », ces intellectuels qui ont été les moteurs du Dégel littéraire de l'époque de Khrouchtchev. On leur reproche leur compromission et leur aveuglement vis-à-vis du pouvoir soviétique, leurs illusions sur la possibilité d'un « réalisme socialiste à visage humain ». Deux camps se dessinent, l'un est celui des adeptes fervents du réalisme traditionnel, l'autre celui des défenseurs d'une autre esthétique. D'autre part, cette discussion se double d'un débat sur la possibilité d'un postmodernisme russe.

Nous avons fait le choix, discutable, car restrictif, de nous concentrer sur l'étude de la critique dans deux revues, *Novy Mir* et *Znamia*, qui nous paraissent représentatives des grosses revues, comme porte-parole de l'*intelligentsia*. Plus ouverte aux innovations, la revue *Znamia* publie plus volontiers les articles essais des théoriciens du postmodernisme, tels que Epstein, ou Kouritsyne, tandis que *Novy Mir*

⁵ C'est comparable au mouvement des *stiliags*, dans les années 60, qui portaient des jeans et se passionnaient en cachette pour le rock.

⁶ «Поминок по советской литературе», *Литературная Газета*, 1990, №2

défend le point de vue traditionaliste des défenseurs du réalisme. Mais cette opposition n'a pas le caractère d'une guerre ouverte déclarée. Certes, N. Ivanova est attachée à *Znamia*, dont elle est un des plus fidèles collaborateurs, tandis que le point de vue de I. Rodnianskaïa est celui de *Novy Mir*, où depuis 1988 elle occupe le poste de responsable de la rubrique « critique ». P. Basinski est publié presque exclusivement dans *Novy Mir*, tandis que K. Stepanian est un fidèle de *Znamia*. Mais M. Remizova, O. Slavnikova, et beaucoup d'autres critiques publient indifféremment dans l'une ou l'autre revue. Il ne nous a donc pas paru indispensable de distinguer par principe, dans cette étude, les points de vue des deux revues.

Le choix de la période de notre étude se justifie par les événements socioculturels et politiques. L'époque étudiée (1992 – 2002) est celle des années Eltsine, celle dont Nemzer écrit que c'est « une décennie remarquable ». Elle est bornée d'une part par le *putsh* avorté d'août 1991, qui, avec les barricades, la défense armée de la Maison blanche, a été vécu par les Russes comme une reprise en main de leur destin. D'autre part, 2002 est l'année de l'action du groupe semi-officiel de soutien au président Poutine, les « Marchons ensemble », contre les romans de Pélévine et de Sorokine, qui aboutit en juillet au procès de Sorokine et de son éditeur, accusés de diffusion d'œuvres à caractère pornographique. On peut y voir la tentative de reprise en main, par le pouvoir, de la littérature (comme cela s'est passé pour la télévision), dont on peut se demander si c'est le triomphe de la moralité sur l'esprit de liberté, ou bien la restauration de l'ordre, dans le chaos de l'existence. Ce qui est certain, en tout cas les critiques essayistes l'ont ressenti, c'est que les années 90 sont une période bien spécifique dans la vie littéraire du pays, c'est la décennie post-moderniste.

Dans une première partie, nous verrons comment s'organise, dans la première moitié de la décennie, le débat sur la possibilité d'un postmodernisme en Russie, et ses spécificités, puis comment la critique des grosses revues constate, de façon quasi unanime à la fin de la décennie, que le postmodernisme est dépassé, et propose diverses sorties de crise, en particulier vers un nouveau réalisme.

Dans la seconde partie, nous montrerons comment la critique des grosses revues cherche, dans les œuvres littéraires contemporaines, la figure du héros de l'époque post-moderne, en se référant à une grille de lecture traditionnelle, celle de la littérature classique, et en particulier Lermontov et Dostoïevski.

La polémique sur le postmodernisme est remplacée dans les grosses revues par un débat sur le rôle de la critique littéraire, suscité en partie par la constatation de la différenciation de celle-ci. La critique traditionnelle réaffirme les valeurs éthiques et la nécessité de croire en un absolu, moral et religieux.

Enfin nous verrons comment, à travers le débat, se dessine la figure du critique idéal, à la fois objectif et subjectif, lecteur et écrivain, médiateur et interlocuteur. C'est la figure de A. Nemzer qui s'impose pour incarner ce « héros » de la critique russe postmoderne.

Première partie : critique du postmodernisme.

I - Les discours critiques sur le postmodernisme.

1 – Les partisans et théoriciens.

Le débat sur le postmodernisme en Russie donne lieu à un grand nombre de malentendus, dans lesquels on peut reconnaître la trace de débats et de déchirements plus profonds et plus anciens. En effet, le postmodernisme n'est pas une école, avec un manifeste et des maîtres à penser. Ce n'est pas davantage une méthode, avec des critères établis, un *Ars poetica*. Ce serait plutôt un état d'esprit, qui correspond à une « condition » dite post-moderne. Avant les années 90, on n'avait jamais songé à appliquer ce terme à la littérature russe. L'un des principaux promoteurs de l'idée de postmodernisme en Russie est sans conteste Mikhaïl Epstein.

Après le futur. M. Epstein.

M. Epstein a été, dans les années 90, le « gourou » du postmodernisme russe (selon l'expression de M. Lipovetski). Né en 1950, il vit aux Etats Unis depuis 1990. A la fois écrivain, penseur, philosophe et critique littéraire, il publie dès la fin des années 80 des articles sur la poésie conceptualiste et méta-réaliste, qui commence alors à quitter l'*underground* pour apparaître au grand jour⁷. En 1991, dans le premier numéro de *Znamia*, il publie un article intitulé « Après le futur. De la nouvelle conscience dans la littérature » où, à la fin de l'essai, intervient pour la première fois la notion de postmodernisme.

Il serait sans doute plus exact de traduire le titre de l'article de Epstein (et de son livre), non par « après le futur », mais par « après l'avenir », car cette expression renvoie en russe à « l'avenir radieux » que devait être le communisme. Celui-ci a été effectivement atteint, affirme Epstein de façon provocatrice - en 1980 ! Tout ce qui a suivi dans l'histoire de l'URSS (socialisme réel, accélération, perestroïka) n'a été que tentatives pour reculer la fin.

Il s'applique ensuite à décrire le sentiment de fin qui caractérise la « condition post-moderne ».

⁷ En 1988, il publie un ouvrage intitulé *Les paradoxes de la nouveauté*.

Aujourd'hui, écrit-il, on est passé dans l'au-delà. Il n'y a plus d'horizon, ni devant, ni derrière. Seul subsiste un sentiment généralisé d'apocalypse, tout autour apparaît comme une vaste danse macabre, avec les pires excès.

La littérature actuelle est la dernière, par nature, même si quelque chose vient après elle. Elle est fatiguée, elle ne peut plus se prononcer ni pour, ni contre quelque chose. Elle voudrait, comme dans les vers de Lermontov, « s'endormir pour les siècles » sans rien espérer, ni rien regretter. Elle n'exprime aucun pathos, elle est dépassée par la réalité : la ligne littéraire féconde de « l'homme de trop » s'est tarie, car c'est le monde alentour qui est devenu « de trop », inutile et absurde.

Bien des œuvres littéraires expriment l'état contemporain comme un somnambulisme, où l'on vit en dormant, note encore Epstein. Tout le monde dort, même en courant, car c'est le sol qui court sous nos pieds, qui se défile, s'ouvre sur l'abîme, le vide.

Epstein distingue ensuite deux tendances dans la nouvelle littérature, celle de la génération des années 80, incomprise de la critique contemporaine, qui ne s'intéresse qu'à la polémique entre « occidentalistes, libéraux » et « patriotes ». Ce sont la poésie méta réaliste et le conceptualisme. Pour Epstein, il y a un lien direct entre le conceptualisme moscovite et le postmodernisme russe.

Afin de démontrer sur l'exemple russe, la validité de la théorie de la fin de l'histoire littéraire (et du progrès en général), Epstein esquisse alors une théorie des cycles de la littérature russe, depuis le 18^{ème} siècle⁸. Il y fait alterner quatre phases : sociale, sentimentaliste, religieuse et esthétique. Il classe ainsi presque tous les courants, classicisme, sentimentalisme, préromantisme et romantisme pouchkinien, puis réalisme, « tolstoïsme », symbolisme, avant-garde, et enfin, culture prolétarienne ou réalisme socialiste, littérature du Dégel, néo-romantisme dans lequel se trouvent côte à côte Soljenitsyne, Aïtmatov et les méta réalistes d'aujourd'hui (!) et conceptualisme, auquel il faut ajouter le phénoménisme de Brodsky, Sacha Sokolov, et d'autres écrivains de l'émigration. Le paysage littéraire actuel lui apparaît donc comme réparti autour de ces quatre pôles : à la phase sociale correspondent les « libéraux », à la phase sentimentaliste, les « néo-slavophiles ou patriotes », à la phase religieuse, les méta réalistes, et à la phase esthétique, les conceptualistes et phénoménistes. Les quatre « évangélistes » de ces quatre pôles sont, selon Epstein, Tchaadaïev (l'occidentaliste),

⁸ Remarquons que cette théorie cyclique de la littérature était celle des modernistes, en particulier de A. Blok.

Rozanov (le philosophe religieux), Soljenitsyne (le patriote), et James Joyce (le post-moderne).

C'est ainsi qu'il conclut qu'il n'y a plus actuellement de processus littéraire linéaire. A la place, il y a un espace, une scène, où les acteurs font irruption non pas par ordre chronologique, mais tous en même temps.

D'autre part, la littérature s'est trouvée brusquement dépossédée de la politique, de la religion et de la philosophie (comme l'URSS de ses républiques), et elle est restée seule avec la langue. Fatiguée de coller à la réalité, qui va beaucoup plus vite qu'elle, ou de la précéder, la littérature reste à la traîne, elle s'affirme comme arrière-garde, elle ramasse les déchets (Epstein y voit la justification d'une poétique du déchet, de l'excrément). Elle se garde de toute déclaration et préfère le balbutiement, les genres informes, inachevés, sans début ni fin, les mots sont libérés de tout sens, même la numérotation des pages peut être vécue comme une contrainte comparable aux miradors du Goulag. La nouvelle littérature sent planer l'ombre du post-communisme, elle voudrait se réduire en poussière. Elle est à l'opposé tant de la littérature « centrée » (Soljenitsyne, Grossman, Vladimov), où l'auteur est présent et sérieux, avec une voix et une position claire et déterminée, que de la littérature « excentrique » (A. Siniavski, V. Aksionov, Ven. Eroféev), où tout est inversé comme au carnaval, où le sens se cache, où il faut jouer. La « troisième prose » est décentrée, il n'y a pas de centre, pas plus que de hiérarchie, de structure, de sens. Elle refuse le style, jugé totalitaire. Finalement, fait remarquer Epstein avec humour, les écrivains ont là une quasi garantie de réussite à moindre effort, car lorsqu'il n'y a pas de règles, il ne peut y avoir de faute. Il ne reste plus que la langue à l'état pur, une écriture qui parle, mais pour ne rien dire, c'est le « degré zéro » de l'écriture.

On aura aisément reconnu ici les principaux motifs du mythe post-moderniste, élaboré au cours du XX^e siècle par les penseurs occidentaux, Derrida, Foucault, Barthes... Epstein veut faire la synthèse de toute la littérature russe, afin d'y mettre le point final. Il voit une différence essentielle de nature entre la littérature d'avant 1980 et celle des dernières années écoulées. Et c'est aussi la position d'un autre farouche partisan du postmodernisme en Russie, V. Kouritsyne.

Une nouvelle culture primitive. V. Kouritsyne.

Le jeune critique (il est né en 1965) s'impose bientôt comme le plus ardent défenseur et l'emblème du postmodernisme en littérature, voire même comme le porte-parole de toute une génération.

C'est dans *Novy Mir*, en 1992, qu'il publie un article intitulé « Le postmodernisme : une nouvelle culture primitive » (*Novy Mir*, 1994, N°2), dont le ton apparaît comme volontairement provocateur, sans doute parce qu'il s'agit de faire sortir de l'ombre, et des revues confidentielles, les idées qui y sont exposées et qui sont comme un défi à la vision réaliste, un jeu de retournement des valeurs. Qualifier de geste post-moderniste la gigantesque reconstruction de l'Église du Saint Sauveur à Moscou, considérée comme un exploit de l'Église, et un symbole fort de la nouvelle Russie, est assez osé. Mais l'article a également une valeur informative pour les lecteurs de *Novy Mir*, qui sont parfois loin du monde branché de l'*underground* moscovite.

Le critique est séduit par les nouvelles idées occidentales, et on sent qu'il cherche à partager son enthousiasme. Il est à noter que le critique ne se place pas dans une logique de recherche de la vérité. Pour lui, une idée n'a pas à être vraie, elle doit être féconde.

Selon Kouritsyne, le passage du modernisme au postmodernisme est un changement cosmique, beaucoup plus important et plus radical encore que le passage du sentimentalisme au romantisme. Le postmodernisme est un tout simplement un nouvel âge de l'humanité.

Kouritsyne n'hésite pas à renvoyer le lecteur à l'époque des mammouths, où l'homme ne distinguait pas la chose de sa représentation (les peintures sur les parois des grottes), le signifié du signifiant. Lorsqu'on a oublié l'influence que la représentation a sur la chose (art primitif), la culture est devenue plus réelle que le réel. L'homme a été la première forme de matière à être capable de se représenter elle-même.

Aujourd'hui, la culture s'est complètement affranchie du réel, elle s'auto-représente (au lieu de représenter le réel). On ne peut plus distinguer le sujet de l'objet. Le critique donne l'image du serpent se dévorant la queue, après avoir dévoré tout le reste. La culture s'auto-réfléchit, le monde a cessé d'exister pour elle. Bien sûr, la culture conserve ses autres fonctions (éthique, distractive, informative, ethnographique...), mais elles sont secondaires et négligeables.

Plus loin, Kouritsyne évoque U. Eco : l'art postmoderniste est un collage qui parle de ce qu'il représente, de comment il est fait, mais aussi de lui-même. Puis il reprend, sans le citer, l'image de R. Barthes : le monde est un Texte. Et inversement, le Texte est le monde. Le monde réel n'est qu'une part de la culture, une des réalités multiples. Le « texte » post-moderne n'est jamais achevé, il n'a pas de résultat, car c'est un processus, une interaction de l'artiste et du texte, mais aussi du texte et de la culture etc.

Le postmodernisme en Russie.

M. Epstein lui aussi fait allusion à Roland Barthes dans l'article que nous avons cité précédemment, et cela lui permet d'aborder la question du rapport du postmodernisme russe avec le postmodernisme occidental. Il constate, dans un premier temps, qu'on ne saurait parler de postmodernisme pour la littérature russe, car elle n'a pratiquement pas connu de modernisme (à l'exception des quelques années du 20^{ème} siècle qui ont précédé la Révolution de 1917). La littérature soviétique était pré-moderne, voire même pré-classique, car le poète était un aède, qui chantait la geste de son peuple et non sa propre histoire, il était « la voix de son maître ».

Dans les années 70 s'est produit un passage accéléré du pré-modernisme au postmodernisme, et il s'est effectué avec un certain succès. En effet, la civilisation soviétique paradoxalement maîtrisait déjà les outils du postmodernisme, que sont le simulacre, la citation, la dissolution de la personnalité.

Epstein constate donc que le postmodernisme a pu naître sur les ruines tant d'une technologie totalitaire (l'ère post-industrielle) que d'une idéologie totalitaire, là où avaient régné des techniques de l'information qui arrêtaient le temps, et là où avaient triomphé des idées remplaçant la réalité.

Les civilisations russe et soviétique sont logocentristes, mais les mots, autant que les images de la télévision peuvent cacher la réalité, souligne Epstein, faisant allusion aux travaux de Baudrillard. Des causes différentes ont donc amené à des effets similaires. La seule issue pour la littérature russe est le silence, ce qui est la plus radicale des formes de postmodernisme.

Epstein vient de désigner le malentendu, le quiproquo, qui sera repris et développé, et sur lequel vont s'appuyer les adversaires du postmodernisme, pour rejeter ce dernier comme non national.

Kouritsyne lui aussi, dans son article cité précédemment, confronte la culture russe à cette capacité d'auto-réflexion du texte, qui lui apparaît comme la caractéristique du postmodernisme en littérature. Des auteurs aussi divers que Nabokov, Mandelstam, Brodsky, Ven. Eroféev, G. Gazdanov, M. Aguéev, les Obérioutes sont convoqués, et versés dans le giron du postmodernisme russe.

Le postmodernisme est le seul phénomène vivant dans la littérature russe actuelle, affirme-t-il. Il peut plaire ou déplaire, dit le critique, prévenant (et espérant) les attaques, mais il est actuel. La culture russe a cessé d'aller de l'avant, elle s'auto commente ou s'auto parodie. Kouritsyne donne pour exemples le fameux roman de A. Bitov, *La maison Pouchkine*, et les vers de D. Prigov, considéré comme chef de file du « *sots-art* ».

Puis il décrit les caractéristiques de l'art post-moderniste, telles qu'on les connaît dans le postmodernisme occidental : syncrétisme et mélange des genres, crise ou mort de l'auteur, palimpsestes, collages... L'artiste post-moderne vit dans un musée, le musée de la littérature, ou de la culture. Et il accepte cet état de fait, ou il se résigne à cette situation.

Kouritsyne souligne le goût du rituel de l'art post-moderniste, il décrit les « *happenings* », les « *performances* », ces actions- événements, qui sont le moyen d'expression artistique, par exemple, du groupe soviétique post-moderniste le plus connu, dénommé *Actions collectives*. Certes, souligne-t-il, cette démarche était aussi celle des avant-gardistes, mais la différence est que ceux-là agissaient pour le public, tandis que l'artiste post-moderniste agit *dans* son Texte, dont il est à la fois le sujet et l'objet.

Il décrit la prédilection pour les listes, les catalogues, dans lesquels les choses énumérées perdent leur nature pour conserver uniquement leur fonction, et le rythme de l'énumération infinie, rythme qui finalement disparaît lui-même, tend à s'abstraire, par défaut d'échelle de mesure, pour se transformer en énergie pure...⁹

Kouritsyne conclut son article par une réponse à l'argument de ses détracteurs potentiels, qui porterait sur la piètre qualité des œuvres du postmodernisme russe. Il esquive l'attaque en rétorquant que la qualité n'est pas un critère reconnu par les post-modernistes, qui lui substituent l'adéquation. Il s'agit d'être en adéquation à la culture, au contexte, à soi-même... Mais Kouritsyne concède que même l'adéquation requiert

⁹ Lipovetski évoque Kouritsyne et sa conception d'une culture « énergétique », se passant du signe, dans son article « Elimination de la mort », voir plus loin.

un niveau technique, qui n'est pas très élevé chez les Russes, ce qui est à mettre sur le compte de leur isolement culturel.

En 1992, Kouritsyne a publié un premier ouvrage, intitulé *Le livre du postmodernisme*, dans lequel il reprend et développe les idées de l'article. Puis en 1998, il publie un nouveau livre, intitulé cette fois *Le postmodernisme littéraire russe*, ce qui indique bien le cheminement de l'auteur, et avec lui des autres critiques russes, depuis l'universalité vers la spécificité russe du nouveau concept.

Dans un premier temps, les critiques post-modernistes s'efforcent de faire *tabula rasa* de tout ce qui a précédé, afin d'affirmer la prise de conscience d'une véritable révolution dans les rapports de l'homme au réel. Il paraît invraisemblable, quand on songe à la richesse artistique de l'avant-garde russe, dont l'intérêt suscité en Occident est une preuve, que M. Epstein songe à nier l'existence du modernisme en Russie.

Comme à l'époque du romantisme, le thème du retard culturel va devenir celui de l'exception culturelle russe.

Postmodernisme et post-communisme. Un changement de paradigme.

Avec le postmodernisme, en Russie, on a affaire à mouvement tectonique, un authentique changement de paradigme, selon Alexandre Guénis, autre critique exilé à New York, et qui publie dans *Znamia* en 1994 l'article « L'oignon et le chou ». Il associe, en effet, le postmodernisme à la démocratie. Sa vision est donc expressément politique : il lie définitivement le postmodernisme au post-communisme.

Pour cela, il s'efforce de dégager l'essence même du communisme : un mouvement qui s'est construit non par le commencement, mais à partir de sa fin, de son But. Il ne laisse donc aucune place pour le hasard, l'arbitraire, le caprice ou l'expérimentation. Contrairement à Epstein qui estimait que le But avait été atteint en 1980, Guénis affirme que le « point zéro » du communisme n'est pas dans le passé, ni même dans l'avenir, mais dans l'éternité, l'idéal, l'au-delà.

A. Guénis s'efforce de définir une « métaphysique soviétique », qu'il oppose à l'idée démocratique. Dans ce paradigme, la vie/ réalité devient métaphorique. Elle n'a pas de sens, c'est à dire de valeur, en dehors de cette « marche vers le ciel ». Chaque mot a un sens figuré, chaque geste est double, chaque détail est un indice. Il existe deux plans, le sacré et le profane, et tout ce qui se déroule dans l'un se reflète dans l'autre.

Guénis lui aussi opère avec les concepts occidentaux de signifié/signifiant et de « degré zéro ».

Contrairement au paradigme de la démocratie, où le rapport signifié/signifiant obéit à des règles établies, qui font l'objet d'une convention à laquelle on se reporte sans arrêt, (et qui est le « degré zéro »), il y a dans le paradigme soviétique un seul signifié pour des milliards de signifiants. Le rôle du Parti et de tout l'appareil de propagande est de trouver le lien entre chaque signifiant et cet unique signifié, c'est à dire de transformer le chaos en ordre.

Mais ce signifié unique a fini par perdre lui-même son sens, pour se transformer en un Absolu, qui ne nécessite plus ni définition, ni explication. L'Absolu peut être « communisme », « vérité », « peuple », « patrie », le contenu n'est plus important, car l'Absolu est ce qui donne le sens aux mots et à la vie (et à l'histoire).

Le communisme comme Absolu pouvait aussi faire fonction de Mal absolu, pour ses détracteurs, ce qui revient finalement au même, remarque justement Guénis. Les dissidents se référaient constamment au même « point zéro ».

La réalité empirique n'existe que confrontée à cet idéal absolu, lorsqu'elle devient métaphore. N'est *vraie* que la réalité qui a été *métaphorisée*. Le reste n'est pas vu, n'existe pas. C'est la prétention de demiurge du réalisme socialiste qui, pour décrire le monde, veut s'y substituer. C'est la carte géographique de Borges, qui est si précise qu'elle recouvre le pays qu'elle veut représenter.

Selon Guénis, l'avènement de Gorbatchev et la *glasnost* n'ont rien changé. C'était au contraire, pour reprendre un autre slogan de l'époque, l'*accélération* de la volonté de tout englober dans la métaphorisation littéraire. Il s'agissait de combler par la littérature tout le champ de la vie, tous les domaines non encore explorés.

Pour Guénis, ce n'est pas la critique du régime qui a causé l'effondrement de la « métaphysique soviétique », mais l'ouverture des frontières. En effet, la censure garantissait la stabilité par la simple existence des tabous. Cela créait la tension nécessaire entre la « terre » et le « ciel », entre le bas et le haut, condition indispensable de l'existence et du fonctionnement du mythe. Tant qu'on pouvait enfreindre les tabous, affronter la censure, la « métaphysique soviétique » fonctionnait. Nombreux sont les écrivains qui ont feint de ne pas voir la levée des tabous, et qui ont continué à dénoncer un régime qui n'existait plus. D'autres ont cherché désespérément d'autres tabous, tels que le sexe, la drogue, la violence, le racisme... Pour que la réalité ne s'évapore pas,

pour ne pas voir s'effondrer la hiérarchie des valeurs, pour ne pas sentir le vide de l'existence.

De même que la Réforme avait privé le monde des symboles traditionnels (selon Jung), la *Perestroïka* prive la société russe de ses symboles. La langue communiste meurt, mais il ne se crée pas une nouvelle langue, un nouveau jeu de rapports signifiants/signifiés. Les signes sont atteints de schizophrénie, ils signifient tantôt une chose, tantôt une autre. Guénis compare ce cataclysme à celui qu'a représenté le passage de la peinture représentative à la peinture abstraite. Selon le critique, l'écrivain V. Sorokine illustre bien cette schizophrénie, il utilise les anciens signes vidés de leur sens ou inversés, obtenant ainsi des jeux de mots qui vont plus loin que le simple jeu, la parodie, l'effet kitch ou comique, il opère le démontage et l'étude des mécanismes de la métaphysique soviétique.

Guénis applique ensuite au cas de l'art russe la théorie de l'évolution des rapports entre la réalité et sa représentation par l'image. Au début, l'image reflète la réalité (réalisme), puis elle la déforme (avant-garde), puis elle masque son absence (réalisme socialiste), puis elle n'est plus qu'un simulacre (*sots-art*), elle singe une réalité qui n'existe pas. Ainsi, l'image « mange » peu à peu la réalité, si bien qu'il ne reste qu'une représentation qui ne renvoie plus à rien.

Guénis développe ensuite l'opposition ordre/désordre, ou chaos/cosmos, devenue traditionnelle pour expliquer le nouveau paradigme post-moderniste. Pour lui, le communisme se conçoit comme une force d'organisation du monde. Le But est la fin du désordre, c'est à dire l'organisation du chaos. C'est un processus de construction, mais dont le résultat s'écarte toujours davantage du plan initial, d'où la nécessité de combler l'écart, de camoufler le désordre.

En Union soviétique, l'ordre est introduit à tous les niveaux dans l'art, l'intolérance vis à vis de l'art non organisé ne cesse d'augmenter. L'ordre est un des symboles les plus tenaces de la « métaphysique soviétique », et c'est encore, soit dit en passant, ce à quoi rêvent les Russes quand ils évoquent la nécessité de régulation du marché ou celle d'un pouvoir fort.

A l'ordre, qui est l'utopie soviétique, s'oppose le chaos. Il se trouve que les sciences exactes ont découvert l'existence du chaos dans l'univers, et que cela n'a pas manqué d'avoir une influence sur les sciences humaines.

Le chaos apparaît comme la condition du mouvement, du développement. Il est donc nécessaire. En art, il suffit d'introduire un élément absurde pour créer le chaos au sein même de l'ordre, et c'est le genre fantastique qui est le mieux adapté à ce but.

Guénis montre comment le cinéaste contestataire Tarkovski a utilisé les œuvres fantastiques des frères Strougatski pour créer un monde où il y a une place pour l'imprévisible, l'incompréhensible, où les lois habituelles ne fonctionnent pas. Tarkovski s'embarque dans l'exploration de ces mondes parallèles, périphériques. Dans son film *le Miroir*, Tarkovski fait de sa mère une œuvre d'art, mais pas selon les règles du réalisme socialiste, en en faisant un type, au contraire, en choisissant l'unique, l'individuel. C'est un nouveau rapport de la représentation à l'original, où l'art ne reflète plus la réalité, mais la produit (au sens des « producteurs » d'Hollywood).

Guénis développe ensuite une opposition entre le paradigme du chou, celui du réalisme, et le paradigme de l'oignon. Dans le premier, le sens est caché au cœur de la réalité, il faut l'en extirper en ôtant les feuilles une à une. Ceux qui sont allés jusqu'au bout de cette quête ont trouvé non le sens, mais le vide.

Dans le paradigme de l'oignon, le vide est générateur de toutes sortes de sens. C'est le point zéro, autour duquel s'organise l'existence. C'est un concentré du monde en expansion. Le vide est créateur (comme pour un récipient, dont le vide, et non la matière, détermine l'utilité).

Guénis reprend alors l'opposition chaos/cosmos. Dans le paradigme du chou, le chaos est à l'extérieur, tandis que l'ordre est à l'intérieur. Dans le paradigme de l'oignon, le chaos est au cœur, et les couches froides et rigidifiées sont à l'extérieur. Le mouvement est centrifuge. La faiblesse et la fragilité sont la vie, la liberté, tandis que la force est la mort. D'où une prédilection pour les personnages faibles, les enfants, les « fols en dieu » ou simples d'esprit. Ven. Eroféev, (son personnage est humble), E. Limonov, (les balbutiements d'un raté, d'un grand enfant), S. Dovlatov (un regard de faible sur le monde), même D. Galkovski avec son *Impasse infinie* (rejet du monde adulte, fort et réel).

Le communisme construit son propre monde. Cette expérience de création d'un monde, de colonisation des âmes et des pensées intéresse au plus haut point les auteurs, elle est intégrée dans le cadre du paradigme de l'oignon. Comme le montrent

les mystiques tels que Ouspenski ou Castaneda, la réalité n'est qu'une interprétation d'elle-même. Nous ne percevons le monde que dans la mesure où nous l'interprétons, où nous le concevons grâce à des catégories mentales, telles que le temps et l'espace. C'est donc bien nous qui le dessinons. Nous vivons donc dans un monde inventé, que ce soit par la religion ou par l'art, dans un mirage.

Dans le paradigme du chou, le plus important est le temps, c'est à dire l'histoire, qui coule vers sa fin. Tous, jusqu'à Gorbatchev lui-même, veulent « l'accélérer ». C'est ainsi que les plans quinquennaux sont remplis en quatre ans au lieu des cinq planifiés ! L'espace au contraire est une catégorie neutre et indéterminée.

A l'inverse, dans le paradigme de l'oignon, le temps est cyclique, il n'y a pas de fin, on est dans un présent perpétuel, qui grossit comme un arbre, au lieu de couler comme un sablier. L'espace, lui, est morcelé. Il est parcouru par une multitude de frontières (politiques, nationales, religieuses, culturelles, artistiques...). L'intéressant est la frontière elle-même, et non l'espace entre elles. Cette fragmentation permet en effet une intensification des contacts. Le monde devient varié, étroit, hétérogène. Les frottements (entre science et religion, entre art et vie, entre nature et culture) suscitent la méditation.

Pour ses théoriciens russes, le postmodernisme représente une rupture qualitative avec la tradition. Les critiques évoquent une nouvelle ère, un nouvel âge de l'humanité. L'espace-temps est représenté de façon radicalement différente. Le temps n'est plus linéaire, mais immobile, ou en boucle. La culture revient sur elle même. L'espace est décentré, morcelé, hétérogène, chaotique.

Dans le nouveau paradigme, la question du Vrai n'est plus liée à celle du Beau. On entre dans une époque relativiste de la culture, l'ère du pluralisme. Ce mot sera discrédité par Soljenitsyne, avec son article qui s'intitule de façon méprisante « Nos pluralistes ». D'autre part, Guénis lie le postmodernisme à la démocratie, et c'est bientôt précisément le terme « démocrate » qui sera discrédité, avec un jeu de mot sur démo et « *dermo* », les excréments.

Peut-on parler de postmodernisme en Russie ? Oui, répond Epstein, parce que deux situations différentes ont abouti à des effets similaires. Oui, dit aussi Kouritsyne, parce que même si elle est de moindre niveau, la culture russe n'est pas fondamentalement différente de la culture occidentale. Oui, répond enfin Guénis, parce

qu'en plongeant résolument dans la démocratie, la Russie a rattrapé l'occident, elle est dans le même paradigme, dans la même *condition*.

Malgré les conditions historiques de la Russie, son retard et son isolement culturel, les théoriciens russes concluent qu'il y a une possibilité pour la culture russe de retrouver l'esprit du temps, de réintégrer la civilisation universelle.

2 – Histoire et spécificité du postmodernisme littéraire russe.

Epstein, Kouritsyne et Guénis considèrent le postmodernisme, moins comme un courant littéraire, que comme une révolution culturelle globale. Mark Lipovetski, lui, se consacre à l'étude littéraire. Il est moins sociologue, moins « culturologue », qu'historien de la littérature. Le critique P. Basinski dira de lui qu'il est le chronographe du postmodernisme en Russie.

En réponse à Kouritsyne, qui regrette mais admet le bas niveau des œuvres post-modernistes en Russie, Lipovetski s'efforce de démontrer l'existence d'un postmodernisme spécifiquement russe de grande valeur. C'est le sujet de sa thèse, soutenue en 1992 à Ekaterinbourg. Par la suite, il obtiendra lui aussi la possibilité de poursuivre ses travaux universitaires aux États Unis. Mais depuis 1992, il publie régulièrement, souvent en tandem avec son père N. Leïderman, des articles de critique littéraire dans les « grosses » revues de la capitale.

Dans sa thèse, et dans ses articles du début des années 90, Lipovetski effectue un grand travail de synthèse des différentes tendances de la littérature russe des années 80 qui ne se rapporte pas au réalisme socialiste. Le grand apport de M. Lipovetski¹⁰ est d'avoir distingué des convergences entre la littérature de *l'underground*, une certaine littérature de l'exil, et une littérature officielle, mais expérimentale. C'est ainsi qu'il réunit trois noms, dans lesquels il voit les précurseurs et les pères du postmodernisme russe : Venedikt Eroféev, Sacha Sokolov et Andreï Bitov.

Alors que le nom de A. Bitov était naturellement connu depuis longtemps du lectorat des grosses revues, que celui de Sacha Sokolov lui était encore totalement inconnu, celui de Ven. Eroféev venait d'apparaître au grand jour, après avoir été adulé dans les milieux anti-conformistes et branchés. Le roman-poème de Ven. Eroféev symbolise la littérature de *l'underground*. Il est indissociable de la personnalité marginale de son auteur, mort précocement, et autour duquel s'est construit un véritable mythe fondateur de l'identité de *l'underground* des années 70, de la bohème, de l'art alternatif, qui se confond au début des années 90 avec le postmodernisme. C'est

¹⁰ Il faut bien se souvenir qu'en 1992, la réunification littéraire n'était pas une chose qui allait de soi. Il était difficile alors d'imaginer qu'un historien de la littérature classerait un jour dans le même courant esthétique Chokhov et Soljenitsyne

pourquoi, il n'est pas anodin de le ranger parmi les classiques, comme le fait Lipovetski dans l'article « Apothéose des particules, ou Dialogue avec le chaos. Remarques sur un classique : Ven. Eroféev, le poème *Moscou-Petouchki*, et le postmodernisme russe » (*Znamia* 1992, N°8).

L'impasse.

Dans cet article, Lipovetski montre que les critères occidentaux de définition du postmodernisme ne s'appliquent pas à la littérature russe, et tout particulièrement à une œuvre qui dit-il, est placée unanimement au rang de prototype du postmodernisme russe, le poème de Ven. Eroféev, *Moscou-Petouchki*. Ainsi en est-il du critère de la « mort de l'auteur », qui selon Lipovetski peut s'appliquer au roman *Palissandria*, de Sacha Sokolov, ou à de nombreuses autres œuvres du postmodernisme russe, mais certes pas à *Moscou-Petouchki*, de Ven. Eroféev, dont le personnage est indéniablement un *alter ego* de l'auteur. C'est sa personnalité qui fait l'unité du texte. Le regard original de Venitchka est le gage de l'intégrité de l'œuvre, malgré l'abondance des citations, on n'a pas le sentiment de la dissolution de l'auteur.

Mais quel personnage ? Celui d'un faible, d'un enfant, d'un simple d'esprit. Ven. Eroféev poursuit ainsi une vieille tradition littéraire russe, observe le critique. Elle va de Rozanov à Zamiatine, en passant par Dostoïevski. C'est celle de l'éthique du « *smirenje* », le renoncement, la douceur, l'humilité, qui s'accompagne de la fierté, de la non-soumission, de la révolte morale. La désacralisation de l'auteur n'est donc ici qu'une apparence. Le critère occidental coïncide (presque par hasard) avec la tradition russe.

Autre trait habituellement attribué au postmodernisme de tous les courants : la polyphonie, non seulement des voix individuelles, mais des cultures, des styles, des époques. Lipovetski cite Epstein (*Les paradoxes de la nouveauté*, 1988) : « Toute voix, tout code n'est qu'un signe parmi les autres de ce nouveau métalangage », et en 1991, Epstein constate que ce métalangage n'est finalement que le silence esthétique. L'énumération, le collage, l'écriture tautologique sont quelques-uns des procédés par lesquels se manifeste ce trait.

L'énumération (la liste, le catalogue) gomme les frontières entre la forme et le contenu pour ne garder que le rituel, dit Lipovetski, qui cite Kouritsyne. Et il ajoute que le rituel n'est que la tentative de créer du lien sémantique, d'affirmer le caractère

inébranlable, stable, cyclique, éternel de l'existence. Ce souci post-moderniste doit être rapproché de l'esthétique baroque, ce désir de créer une œuvre la plus adéquate possible au monde dans sa diversité (catalogues, encyclopédies, etc.). Lipovetski crée donc ici un lien historique entre l'esthétique post-moderniste et l'esthétique baroque, ce qui ancre le postmodernisme dans une continuité historique.

Mais Lipovetski montre aussitôt l'échec du postmodernisme avec cet autre exemple de la poétique de l'énumération, *La queue*, de Sorokine. Dans cette œuvre, la tentative de créer du lien sémantique est sans cesse déjouée. Il n'existe aucun lien entre les personnages. Même la file d'attente perd son sens. Sorokine a libéré le procédé de l'énumération de sa mémoire culturelle. Ni rituelle, ni baroque, l'énumération ici ne crée que des apparences de liens, des sens annihilés, elle n'engendre que le chaos. Ainsi, pour Lipovetski, l'échec du postmodernisme par rapport au baroque est lié à l'absence du sens.

Autre procédé, le collage, qui n'est qu'un aspect de la poétique de la fragmentation. Celle-ci est un rejet de toute « totalisation », de toute forme de synthèse. Et pourtant tous les grands auteurs du postmodernisme, tant russe qu'occidental, V. Nabokov, Ven. Eroféev, I. Brodsky, et Eco, Borges, Cortázar, synthétisent une vision du monde. Peut-être sont-ils tous sortis du cadre du postmodernisme, qui serait trop étroit pour eux, s'interroge Lipovetski ? Le postmodernisme serait-il trop petit pour la littérature contemporaine ? Par ces interrogations, le critique suggère que le postmodernisme doit être dépassé, qu'il faut envisager une sortie de ce qui n'est plus une « nouvelle ère », mais une crise passagère.

Et il poursuit en affirmant que le collage, le montage, tous ces procédés sont « ingénieux », mais ce ne sont que des jeux. Quand se pose la question : à quoi bon ? on ne trouve pas de réponse satisfaisante. Ce n'est ni passionnant pour le lecteur, ni étonnant, ni dérangeant. Aujourd'hui, ces jeux sont accessibles à tout le monde. Ils ne demandent pas de prise de risque. Ils n'opposent pas de résistance du matériau.

Mais pour sortir de la crise, il faut parvenir à l'extérioriser, à la désigner en montrant ses contours et ses limites. Et c'est l'œuvre à laquelle s'attèle le critique. Il relève parmi les procédés, enfin, l'écriture tautologique. L'exemple donné est celui de Valeria Narbikova. Son écriture, selon le critique, n'est qu'un succédané du silence, elle parle pour ne rien dire et ne produit qu'une sorte de logorrhée. Si un mot surgit, gardant un peu de son sens, les autres mots accourent pour le cerner et le presser jusqu'à ce qu'il

ne signifie plus rien. Il ne reste que l'affirmation de celui qui parle, c'est à dire du « moi » lyrique. Il ne reste qu'une impression de béance à la place de la vie, de la poésie, de la langue.

Précisément, la nouvelle littérature est sincèrement médusée par la féerie du chaos, du vide. L'attrance actuelle en Russie pour la philosophie bouddhiste n'est pas une coïncidence. Le roman de Ivantchenko *Monogramme*¹¹, tout entier consacré à cette attrance, peut être considéré, d'après le critique, comme l'épilogue (ou du moins un des premiers épilogues) de la post-modernité littéraire russe, dont le principe est de ne pas penser au bien et au mal, de s'efforcer de garder son esprit et sa conscience parfaitement vides.

Et Lipovetski conclut qu'il est grand temps de sortir du postmodernisme, car la post-modernité s'est exprimée largement en Russie, non pas tant dans les œuvres littéraires, que dans la réalité et dans la situation de la pensée russe. En outre, le projet post-moderniste lui-même a échoué, puisque le seul métalangage capable de réconcilier tous les langages est le silence, qui accompagne la philosophie du chaos et du vide.

Pourquoi cet échec ? s'interroge alors Lipovetski. Il faudrait, lui semble-t-il, analyser les possibilités non réalisées qui se trouvaient dans les classiques du postmodernisme russe. Et il revient à l'objet de son article, *Moscou-Petouchki*. Selon Lipovetski, Ven. Eroféev avait su éviter les écueils énumérés ci-dessus. Et cela d'abord grâce au principe du dialogue, qui est le noyau de toute l'œuvre, et sans doute de la vision du monde de Ven. Eroféev, qui affirmait volontiers sa haine pour les héros, pour les « Justes », les exploits... Seules l'erreur, la faiblesse, la couardise permettent l'ouverture à autrui, le dialogue moral, l'aveu de son imperfection et le désir de se changer, d'évoluer.

Venitchka est, certes, confronté au chaos, mais il n'éprouve aucune fascination pour celui-ci. C'est par la méthode du dialogue qu'il s'efforce de lui faire face. Et si le Chaos a finalement raison de lui, cela n'ôte rien à l'exploit de Venitchka, à la beauté et à la grandeur de sa tentative tragique et désespérée.

Ni Sacha Sokolov, ni Tatiana Tolstoï, ni Viktor Eroféev n'ont justifié dans leurs œuvres postérieures, selon Lipovetski, les espérances suscitées par leurs premières œuvres. Là où les post-modernistes contemporains capitulent d'avance et jouent dans le

¹¹ Иванченко А., *Монограмма*, Екатеринбург, 2000

chaos comme dans l'eau tiède de la baignoire, Venitchka, lui, ne reculait pas au moment d'affronter le vide de l'existence.

Frontière et périphérie.

Dans un article de 1995, « Elimination de la mort. Spécificité du postmodernisme russe » (*Znamia*, 1995, N°8), Lipovetski explore les différences qui opposent le postmodernisme russe au postmodernisme occidental, et il émet l'hypothèse d'une ressemblance entre les postmodernismes russe et latino-américain, affirmant que ce qui les unit, c'est la nostalgie d'une culture mondiale, leur sentiment de se trouver à la périphérie par rapport à l'occident. Ce complexe d'infériorité, cette peur de l'isolement culturel a produit, selon Lipovetski, le génie de Borges, Cortázar, Marquez et d'autres.

Comme le postmodernisme latino-américain, le postmodernisme russe se caractérise par l'écriture de la frontière, mais si pour le premier, la frontière est souvent spatiale, pour le second elle est temporelle. Les Russes souffrent principalement de leur isolement dans le temps, de cet éternel retard culturel. C'est le décalage que Deleuze et Guattari appellent la déterritorialisation, où chaque phénomène culturel renie son contexte, se voit transplanté dans un milieu étranger, et aspire à retrouver son contexte d'origine, éloigné dans le temps (variante russe) ou dans l'espace (variante latino-américaine). La critique du contexte ambiant fait naître l'espace post-moderne, où le faux et le semblant, destinés à remplacer l'original perdu, acquièrent une nouvelle authenticité.

À côté des grands noms latino-américains, Lipovetski affiche celui de Nabokov, qui a connu cet exil, d'un pays à l'autre, mais surtout d'une langue à l'autre. C'est aussi ce qui explique dans le postmodernisme russe les jeux avec le réalisme socialiste (*sots-art*), comme avec l'Age d'Argent, en tant que contexte originel perdu... On trouve chez bien des écrivains russes dits post-modernistes une mythologie de la création qui est profondément moderniste. Le postmodernisme russe n'est pas en guerre contre le contexte, au contraire, il s'efforce de le produire, par l'écriture. Si les post-modernistes s'efforcent de mettre leurs textes au présent le plus immédiat possible, c'est pour combler la béance entre le passé et le futur, l'exil temporel, le retard culturel. Ils obtiennent la formation d'un champ culturel propre (une sémiosphère comme dirait Ju. Lotman), au sein duquel sont réanimés des discours de toutes sortes, y compris ceux

que la littérature russe n'a pas connus, comme celui de la Renaissance, ou du surréalisme, de l'existentialisme. Mais il n'y a pas de « voix de l'auteur », car toutes les voix sont étrangères, ou plutôt, l'auteur est étranger à son propre texte.

C'est ainsi que Lipovetski interprète l'idée de M. Epstein qui parle d'une « transculture » où l'auteur serait libéré de l'appartenance à une unique culture, il aboutirait à une autre dimension, où ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ont la même valeur et ne s'excluent pas. Le mythe russe et latino-américain de recherche d'une unité interne et de sortie de la dé-territorialité, de « l'exil », est contraire au mythe occidental de la fin de l'Histoire, ou de l'impossibilité de la fin de la fin, de l'Apocalypse (Derrida). Ce que Epstein appelle « trans-culture » est un nouveau stade de l'Histoire, et non sa fin, affirme Lipovetski. Elle est à mettre en rapport avec l'image du rhizome, de Deleuze, c'est à dire, avec un système fait de ruptures, de fractures de tous les liens structurels.

C'est donc une fracture dans le temps que la culture russe doit surmonter. Pour cela, selon Lipovetski, elle use d'un stratagème, celui de la « petite mort ».

La mort.

Depuis toujours, dans tous les rites initiatiques, dans toutes les religions, la mort est mise en scène, comme passage vers une autre forme d'existence. Ce passage, cette « petite mort » provisoire, se fait à travers les forces du chaos, du désordre, par l'exil et l'isolement. Et c'est un peu la fonction du postmodernisme dans la culture mondiale. En Russie aussi, le choc des différents systèmes artistiques ou culturels nécessite un dénominateur commun, un lieu de métamorphoses, de passages. Le sentiment de l'impasse de la civilisation soviétique nécessite d'avoir recours à cette « petite mort », cette mort provisoire de la culture.

Comme ses homologues occidentaux¹, le critique russe n'hésite pas à effectuer des rapprochements tant avec les lois de la physique (théories du chaos), qu'avec le domaine de la médecine (les états de coma profond). Dans les systèmes chaotiques, chaque élément est indissociable de l'ensemble, et se trouve en interaction directe avec tous les autres ; les spécialistes de ces états encore mal connus de « mort provisoire » affirment qu'il peut se produire un effet holographique, où le fragment

¹ On pense à la polémique autour de l'affaire Sokal, où des physiciens avaient mystifié un penseur post-moderniste.

permet de reconstituer le tout. Ces découvertes récentes stimulent l'imagination des critiques et des théoriciens.

Plus intéressant encore est le rapprochement opéré par Lipovetski avec l'acméisme. La culture russe présente des ruptures, une hétérogénéité, qui semblent insurmontables, des trous béants impossibles à combler. Comment comprendre, concevoir ces tranches culturelles dans un ensemble qui puisse donner un sens à une identité culturelle nationale ?

Le postmodernisme parvient à faire coexister sans cacophonie des signes culturels empruntés à des époques complètement différentes, voire contradictoires, parce qu'il les présente comme un corps mort. Les post-modernistes ont une conscience aiguë de l'unité organique de la culture, mais c'est seulement le souvenir de la vie que conserve ce corps mort.

En fait, admet le critique, il s'agit d'un simple stratagème. La culture feint la mort, pour mieux prendre conscience de son corps, et renaître. Le critique s'inspire ici du mythe d'Orphée et de Jésus Christ. « Par la mort, il a vaincu la mort ».

Lipovetski conclut : cette tactique est une réponse de la culture russe à une situation locale, celle d'un état qui lui est propre, lié son histoire, à l'époque soviétique et post-soviétique. Mais il se trouve que, presque par hasard, cette situation coïncide avec la situation occidentale post-moderne. La culture russe met en scène, « joue » sa propre mort. Et en faisant cela, elle se synchronise avec la culture occidentale.

Lipovetski reprend l'idée d'Epstein sur la coïncidence fortuite des variantes occidentale et orientale du postmodernisme. Depuis les années 60, les postmodernismes américain et russe ont des mouvements contraires, des directions opposées. Le premier va du monolithisme vers la différenciation, tandis que le second va de la ruine vers une paradoxale et virtuelle unité. A la fin des années 80 – début des années 90, aboutissant à une impasse, ils se rencontrent dans leur tentative d'autodestruction, leur « petite mort ».

La liberté.

Une autre divergence importante évoquée par Lipovetski dans son article de 1995, entre le paradigme post-moderniste occidental et celui de la Russie, est la notion de liberté. Pour le premier, elle est un des éléments du mythe moderniste à déconstruire.

Tandis que pour le postmodernisme russe, l'espace de liberté est un ailleurs qui reste à trouver, un plan culturel étranger à conquérir.

En adoptant la technique de déconstruction de tout discours faisant autorité, Sorokine renoue avec un certain avant-gardisme, en particulier avec le « *zaoum* » narcissique. Mais dans le contexte post-moderniste, cette liberté ne peut pas être celle de l'auteur (contrairement à celle de l'auteur de l'avant-garde), puisque lui-même reste sans discours, dans le silence. C'est la mort de l'auteur, annoncée par Barthes et Foucault. Ce n'est pas non plus la liberté du héros, transformé en une ombre, dont l'existence est d'emblée un simulacre. Sa liberté ne pourrait être qu'une fiction, une auto-parodie. La déshumanisation de l'art apparaît comme une impasse culturelle.

Dans un article de 1993¹, sur le réalisme, Lipovetski affirmait déjà que la vraie liberté est celle des post-réalistes, qui cherchent le Sens, sans avoir la certitude qu'il existe, en acceptant l'éventualité qu'il n'existe pas. C'est celle de Nietzsche, qui le premier s'est exclamé « Dieu est mort ! », mais a vu aussitôt l'horreur du néant.

Depuis l'Age d'Argent, disait-il, la littérature russe n'a pas d'autre contenu que la liberté, pas d'autre but. La liberté est la valeur suprême. Aujourd'hui, cette orientation « liberto-centriste » se trouve dans une impasse.

La conscience de sa propre existence passe par l'abnégation de sa liberté, par une forme de dépendance. La vraie liberté, c'est l'auto-réalisation ontologique individuelle. Après Platonov et Mandelstam, Brodsky est arrivé à ce résultat, dit Lipovetski, mais seulement après être passé par le modernisme et le postmodernisme.

Postmodernisme et modernisme

Selon ses théoriciens, rappelle M. Lipovetski, le postmodernisme ne revendique pas le rôle d'un courant parmi d'autres dans le paysage pluraliste. Il s'affirme comme un autre paysage, fondamentalement une autre culture. Il proclame la fin de la culture par épuisement, condamnée à se répéter inlassablement, en ramassant les débris des traditions culturelles. Mais, dit le critique, aujourd'hui, dans les années 90, les postmodernistes eux-mêmes reconnaissent le caractère utopique de ce projet

¹ N. Leïderman et M. Lipovetski « La vie après la mort, ou Nouvelles données sur le réalisme », *Novy Mir*, 1993, N°7.

prétendument post-utopique. M. Epstein le dit² : le postmodernisme, qui niait toutes les utopies, a été la dernière des utopies, celle de l'éternel présent, de l'éternelle répétition.

Le postmodernisme est le résultat d'une crise d'identité de la culture dans son ensemble. La culture était depuis l'Antiquité, un générateur d'idéal, un mythe qui, vu de l'intérieur, semblait toujours universel et absolu. Un mythe, c'est à dire une modélisation de l'éternité. Même l'avant-garde, qui pourtant est parvenue à casser la frontière entre l'art et la vie, était un mythe qui s'est transformé en une utopie politique, écrit le critique, qui considère comme aujourd'hui prouvés les liens entre l'avant-garde russe et la culture totalitaire (stalinienne).

A présent, l'utopie politique étant dépassée, on ne sait plus faire une modélisation de la vie grâce à l'idéal. Que reste-t-il alors de la culture ? Après Auschwitz ou la Kolyma, y a-t-il un art possible ? C'est la question que se posent des écrivains occidentaux et russes (Adorno et Chalamov). Et Spengler va dans le même sens en affirmant la mort de la culture au sein de la civilisation, qui n'est plus que société de consommation.

En Russie, néanmoins, le postmodernisme n'est pas pur, s'y mêlent l'utopisme avant-gardiste, le surréalisme, et même, paradoxalement la dialectique Bien/Mal du réalisme.

La question que se pose le critique porte sur les liens génétiques entre le postmodernisme et ce qu'on appelle le modernisme. Selon Lipovetski, les théoriciens russes du postmodernisme (M. Epstein, B. Groïss, M. Iampolski) limitent à tort sa portée au *sots-art* et au conceptualisme. Cela provient du fait qu'ils projettent sur la Russie le postmodernisme occidental, qui est né de la déconstruction de la culture monolithique et hiérarchisée du modernisme. C'est par analogie qu'ils considèrent la déconstruction du réalisme socialiste comme l'unique forme de postmodernisme russe. Mais le réalisme socialiste n'a pas en Russie le rôle et la place du modernisme en Occident, pour la raison essentielle que le modernisme était un phénomène naturel et spontané, tandis que le réalisme socialiste était artificiel et imposé. D'ailleurs, observe le critique, en Russie la culture « naturelle » a continué de vivre, plus ou moins activement, sous la chape soviétique : la poésie de l'Age d'Argent s'est prolongée chez Mandelstam, Pasternak, Akhmatova, Tsvetaïeva, la poétique de l'avant-garde, chez Kazakov et Aïgui, le naturalisme chez Cholokhov et dans la prose paysanne...

² Epstein Mikhail *After the future : The Paradoxes of Postmodernism in Contemporary Russian Culture*. Trans. By Agnes Miller-Pogacar. Amherst :Univ. of Massachussets Press, 1994, p.332.

Pour le postmodernisme occidental, il est essentiel de pulvériser le modernisme, avec son mythe du sujet libre et créateur. Il faut « tuer l'auteur », en tant que centre, en tant qu'autorité toute puissante. En revanche, pour le postmodernisme russe, il faut répondre au sentiment de chaos et d'éparpillement du sujet, à la mort réelle (physique, parfois) des auteurs sous le rouleau compresseur de l'idéologie soviétique. Tout le postmodernisme russe est une tentative de réanimer l'unité organique du texte par le dialogue de langages culturels hétérogènes. La langue devient la seule réalité tangible, quoique illusoire.

Dans un autre article de 1993, « Actualité d'autrefois » (*Znamia*, N°10), Lipovetski s'interroge sur la modernité russe. Le concept de modernité est né du contexte socioculturel occidental, le totalitarisme russe du XX^e siècle en est à l'opposé, mais la civilisation soviétique, avec le règne de la forme, de la hiérarchisation verticale, de la centralisation, le mythe de l'histoire et du progrès, le sérieux, apparaît paradoxalement comme l'apothéose de la modernité. Le Dégel est une crise de la civilisation soviétique, qui coïncide avec la crise de la modernité occidentale (l'année 68, les hippies, les sub-cultures, la « condition post-moderne »). On peut donc avancer que la civilisation soviétique était une variante paradoxale de la modernité.

L'époque de la *perestroïka* a été celle de la rencontre de deux processus contradictoires, la modernisation à l'occidentale et l'effondrement des valeurs de la variante soviétique de la modernité, laissant apparaître la béance du vide et de l'absurde. On peut donc parler d'un postmodernisme russe, qui, même s'il ne brille pas par sa qualité, est né juste après le premier échec de modernisation de la civilisation soviétique qu'était le Dégel.

Mais, conclut le critique, le postmodernisme russe est un phénomène négatif. C'est en apparence le triomphe de la liberté, mais en fait, c'est la paralysie, car c'est l'absence de tout but et de tout sens. Il ne fait qu'enterrer la modernité.

Le débat sur le postmodernisme se focalise finalement sur l'avant garde et le conceptualisme. Le postmodernisme est-il le fossoyeur de la modernité ? Est-il dans la prolongation de l'avant-garde (en opposition au réalisme) ou au contraire en rupture avec elle ?

Ce débat n'est que l'écho de celui de J. Derrida avec J.-F. Lyotard : le postmodernisme est-il vraiment en rupture par rapport au modernisme ? N'était-il pas

contenu dans ce dernier ? Le postmodernisme russe est-il en train de refaire en littérature les découvertes de l'avant-garde russe, qui avaient été occultées pendant le monopole de l'Union des Écrivains et du réalisme socialiste ?

Lipovetski est amené à penser que le postmodernisme en Russie n'est que l'achèvement du développement naturel, resté inachevé, pour des raisons imposées de l'extérieur, du modernisme du début du siècle. Cette idée est celle que développe E. Ivanitskaïa, dans un article de *Znamia* (1994, N°9) « Postmodernisme = modernisme ? ».

Pour l'auteur, il n'y a pas de rupture qualitative de principe entre le modernisme et le postmodernisme, qui était en fait inscrit, mais caché, dans le modernisme (c'est le point de vue de Lyotard). Elle choisit des œuvres de la littérature russe contemporaine, qu'elle rapporte au postmodernisme, et dont elle souligne la parenté avec des écrivains de l'Age d'Argent, en particulier Sologoub, mais aussi Brioussov, etc. Toutefois elle fait la remarque qu'avant de parler de postmodernisme, il faudrait pouvoir s'accorder sur la définition du modernisme.

Qu'est-ce que le modernisme ? Pour certains (M. Lipovetski), il faut le distinguer de l'avant-gardisme, mais pour d'autres, les deux sont indissociables en tant qu'expression artistique ayant renoncé aux idéaux classiques, tandis que pour d'autres encore (Kouritsyne), le modernisme, c'est le réalisme socialiste !

Selon Ivanitskaïa, Mandelstam définissait l'acméisme comme une nostalgie de la culture universelle. Cette remarque s'applique à tout le modernisme, Brioussov et Balmont puisent dans tous les registres de la culture, et les post-modernistes aujourd'hui continuent, même si ce n'est prétendument qu'un jeu, une simple attitude ironique. D'ailleurs, remarque-t-elle, la pratique du jeu n'est pas non plus étrangère aux modernistes, par exemple aux futuristes.

Ivanitskaïa s'applique à démontrer que les post-modernistes n'ont rien inventé. Il y a toujours une interaction entre une œuvre artistique et la réalité. L'œuvre doit la conquérir, y faire sa place. On ne sait pas si, à l'inverse, la littérature change la réalité. Mais la réalité change l'œuvre. C'est toute la question de l'histoire de la réception d'une œuvre, de son interprétation. Un siècle après le moment de l'écriture de la pièce de Griboïedov, l'image de Tchatski, par exemple, s'est enrichie de tous les événements qui ont eu lieu en Russie. On ne sait pas précisément ce qui était initialement dans le personnage, et parfois l'auteur lui-même ne le sait pas. (D'autres fois, il le sait trop bien,

comme c'est le cas de Léon Tolstoï, pour la *Sonate à Kreutzer* !) Ce sont les modernistes qui ont donné à l'auteur la liberté de ne pas savoir ce qu'il veut dire, et de ne pas répondre à cette question. Il s'agit tout simplement de remettre en question le pouvoir arbitraire et féroce de la critique dite « engagée ». C'est exactement la même position qu'adoptent les auteurs contemporains. Mais l'Age d'Argent a subi le polissage du temps et on commence aujourd'hui à comprendre ce que faisaient les poètes « décadents ». Le postmodernisme, par delà l'époque soviétique, redécouvre le modernisme. Les débats sur le postmodernisme sont les mêmes que ceux sur le symbolisme, dont se plaignait B. Eikhenbaum dans les années 20. Quand les postmodernistes évoquent le « moi éclaté du héros », on pourrait croire qu'ils parlent de Sologoub. Quand ils parlent de « banalité recherchée de la langue », c'est encore à Sologoub ou à Blok que l'on pense. Quand Kouritsyne remarque la tendance vers le syncrétisme et le mélange des arts, c'est Scriabine, Viatcheslav Ivanov, Andrei Bely, ou même le compositeur Wagner. C'est l'art total, où le spectateur – auditeur - lecteur est impliqué autant que l'artiste. L'énumération ? Le procédé est affectueux par M. Kouzmine.

La décadence, c'est préférer le Style au Beau. L'idéal d'un unique style de l'époque est remplacé par la reconnaissance de l'existence de styles individuels. Les critiques contemporains³ lient le postmodernisme à la démocratie (les Russes, affirme Paramonov, ne sont pas post-modernes, parce qu'ils ne sont pas, et ne seront jamais, des démocrates). Pour les post-modernistes, la tyrannie de la norme morale ou esthétique est abolie, et seule la liberté d'autrui limite la liberté individuelle de l'homme. Substituer le droit à l'éthique (le Bien), c'est en cela que réside, selon Paramonov, la démocratie. La norme éthique, défaillante, doit être remplacée par le pouvoir absolu du droit, disait déjà Berdiaev. Et le philosophe Chestov affirmait qu'on est libre de changer d'opinions aussi souvent que l'on veut, mais qu'on ne doit pas le faire, par respect pour les autres, qui sinon ne peuvent plus compter sur vous.

Ainsi, Ivanitskaïa démonte les arguments selon lesquels le postmodernisme constituerait une rupture radicale avec la modernité.

Et surtout, souligne Ivanitskaïa, ce qui finalement rapproche indubitablement le postmodernisme du modernisme, c'est le désarroi que suscite auprès d'une partie de

³ Elle donne l'exemple de Paramonov et de son article-essai « Le postmodernisme. Fin du style », et nous avons vu que c'est aussi la thèse de Guénis.

la critique ce nouveau Satan. Il refuse les règles du jeu, ne reconnaît plus l'autorité des « grands prêtres » que sont les critiques, ni leurs valeurs éthiques et esthétiques.

Toute grande œuvre littéraire est post-moderniste par la multiplicité de ses sens et interprétations. Les post-modernistes aujourd'hui rencontrent le même accueil réfractaire de la critique littéraire que Sologoub au siècle dernier. D'ailleurs on aperçoit souvent, dans le « labyrinthe » post-moderniste, les prototypes modernistes.

La critique normative, anti-postmoderniste (I. Rodnianskaïa, A. Nemzer) semble toujours tout savoir, tandis que le lecteur aurait besoin qu'on reconnaisse avec lui ce qui dans l'œuvre est nouveau et incompréhensible. Si le postmodernisme permet tout, on devrait aussi se permettre de trouver de l'émotion, du sens, et même de l'humanisme, dans une œuvre post-moderniste.

Ivanitskaïa applique ses recommandations à quelques œuvres d'actualité en reconnaissant ne pas comprendre, par exemple, le roman de M. Kouraïev, le *Miroir de Montatchka*. Elle pose néanmoins des questions qui peuvent faire surgir des réponses, semblant indiquer ainsi une nouvelle méthode pour la critique russe.

Elle conclut que le postmodernisme est une étape du modernisme, caractérisé par le relativisme de la conscience esthétique, le refus de choisir à l'avance, l'acceptation, voire la revendication, de la subjectivité du goût.

Vladimir Novikov va plus loin encore dans la minoration du phénomène post-moderniste, dans un essai intitulé «Zaskok » (*Znamia*, 1995, N°10). Ce mot, qui désigne une absence, une défaillance, un arrêt soudain et momentané de la conscience, résume bien la façon dont Novikov considère le postmodernisme.

Après un rappel de la discussion, des articles précédents, y compris ceux de E. Ivanitskaïa et M. Lipovetski, Novikov critique le raisonnement de ce dernier, qu'il trouve brumeux, dépassant le cadre strict de la philologie. La métaphore de la victoire sur la mort peut, dit-il, s'appliquer à tout texte. Les antithèses de type vie/mort, chaos/cosmos, bien/mal ne sont pas du registre de la théorie de la littérature, mais de celui de la philosophie, de la religion ou de la morale. Lipovetski impose un vocabulaire nouveau qui ne fait qu'induire en erreur. Il faut, dit le critique, savoir poser les bonnes questions, qui sont en général les plus simples.

La littérature et l'art se développent-ils selon leurs lois propres, ou bien sont-ils soumis aux circonstances extérieures à l'esthétique ? L'art est-il le reflet de la vie ou en fait-il partie ? Que deviennent les périodes littéraires ou artistiques révolues (les

différents « -ismes » : classicisme, romantisme, symbolisme) dans le développement ultérieur de l'art ?

A ces questions, Novikov apporte ses réponses, exposant d'emblée sa théorie, son idéologie esthétique. Le modernisme s'est développé à l'intérieur du réalisme. En effet, l'art se développe indépendamment de l'Histoire et de la politique. La *perestroïka* n'a pas eu d'influence sur le développement de l'art, affirme-t-il.

Novikov conteste donc résolument la théorie selon laquelle le postmodernisme serait né à cause de la fin du régime soviétique. Plus loin, survolant le XX^e siècle, Novikov s'arrête sur l'époque du Dégel, et affirme que le dégel politique a plus ou moins coïncidé avec le dégel littéraire, sans qu'il y ait de véritable relation de cause à effet. Selon Novikov, le développement artistique est donc autonome et indépendant des contingences sociales et politiques.

Seul le réalisme du XIX^e siècle fait de l'art le simple reflet de la vie, écrit Novikov. Le modernisme, c'est avant tout la création d'une nouvelle réalité. On n'a toujours pas trouvé les outils appropriés pour lire correctement les textes modernistes, car on s'obstine à chercher en eux le reflet de l'époque !

V. Novikov va s'efforcer de montrer que le modernisme a été absorbé par le réalisme (qui est à distinguer du réalisme socialiste), et non hérité par le postmodernisme. Il remarque que les critiques soviétiques rapportaient le modernisme à un mouvement exclusivement occidental, alors que les spécialistes étrangers y rattachaient le symbolisme russe, l'acméisme, le futurisme. D'autre part, de nombreux écrivains du début du siècle se disaient modernistes, pour s'opposer aux « décadents ».

Actuellement, le mot « modernisme » revient au devant de la scène, bien qu'on préfère évoquer l'Age d'Argent, expression qui est synonyme, ou presque, de modernisme. Toutefois, trop souvent on ne l'aborde pas sous un angle esthétique, mais sous un angle éthique : on lui fait le reproche de sa fascination pour le Mal. Pourtant, c'est bien naturel : Pouchkine n'était-il pas lui aussi fasciné par Pougatchev ? Le modernisme (1900-1930) n'est pas encore bien étudié, ni en Russie, ni en Occident, conclut le critique.

Novikov conteste le lien qu'établit Lipovetski entre avant-garde et culture soviétique totalitaire. Il ajoute que l'utopisme ne lui paraît pas être une catégorie esthétique.

Pour Novikov, le développement littéraire est dialectique, c'est à dire qu'un « -isme » finissant laisse toujours une trace, une couleur, sur les époques suivantes. Le modernisme ne se borne pas aux années 30, mais se poursuit au-delà, jusqu'à nos jours.

Le modernisme russe est contenu dans le réalisme qui l'a suivi. Trifonov, Choukchine, Iskander ne sont pas seulement des miroirs qui donnent un reflet de la réalité, car ils ne peuvent le faire en ignorant les modernistes. Chalamov revendique l'héritage de Bely et Remizov. Même Soljenitsyne n'aurait pas écrit l'*Archipel du Goulag* à l'époque pré-proustienne. Beaucoup d'œuvres modernistes ont été écrites non pas dans les années 1900-1930, mais dans les années 60 et 70, et n'ont été publiées que récemment.

L'autre prose des années 70-80 (la prose non réaliste) peut s'appeler moderniste ou post-moderniste, pourvu qu'elle se démarque de la tradition réaliste. Elle lance un défi à tous les conservateurs, de Russie comme de l'émigration. Ces « modernes » sont Sacha Sokolov, Tatiana Tolstoï, Valeria Narbikova, Evgueni Popov, Viktor Eroféev, Ivan Jdanov, Dimitri Prigov, Lev Rubinstein, et bien d'autres. Au début des années 90, ils sont publiés dans les grosses revues, sans véritablement y trouver la compréhension, affirme le critique.

C'était le troisième essor du modernisme, mais il a manqué de générosité. Les auteurs sont individualistes, ils ne vont pas vers le lecteur, ils ne font pas leur autocritique, leur remise en question. Ils parlent plus qu'ils n'écrivent, ils font des déclarations, mais lorsqu'il s'agit de publier des œuvres, ils font triste figure. Ils n'ont pas de lecteurs. Néanmoins, le critique reconnaît que cette troisième vague moderniste a joué son rôle.

Alors qu'en est-il du postmodernisme ? Novikov propose quatre réponses.

Le postmodernisme russe est derrière nous (essentiellement représenté par Ven. Eroféev *Moscou-Petouchki*). Ce serait la réponse de M. Lipovetski.

Boris Paramonov, lui, dirait que le postmodernisme est loin devant, avec la démocratie.

On peut aussi répondre que nous sommes tous des post-modernistes, car nous vivons une époque post-moderne. Cette idée fait sourire Novikov, qui ne parvient guère à se représenter que les historiens de la littérature diront de Soljenitsyne ou de I. Rodnianskaïa qu'ils sont post-modernistes !

Enfin, on peut répondre qu'il n'y a pas de postmodernisme en Russie, et qu'il n'y en aura jamais. Il n'y a qu'un modernisme tardif (attardé ?), une quatrième vague si

l'on veut. Ses représentants, M. Kharitonov, A. Slapovski, A. Korolev, Iu. Bouïda, V. Charov, T. Kibirov, S. Gandlevski, écrivent beaucoup, et des œuvres longues, contrairement à la troisième vague. Ils ont fait des efforts pour aller vers le lecteur, pour diversifier les genres, et pourtant, personne ne les lit. Leur technique reste à un niveau trop bas. Décidément, le XX^e siècle est bel et bien achevé.

On constate grâce à cet article de Novikov, à quel point le terme de « modernisme » est flou. Selon les critiques, il peut englober toute la littérature depuis la fin du XIX^e siècle (symbolisme et acméisme) jusqu'aux années 30 du XX^e. Pour d'autres il se limite à l'avant-garde (futurisme, constructivisme, cubisme, dadaïsme etc.). Pour d'autres encore, il comprend l'avant-garde et le réalisme socialiste. Pour Novikov enfin, il s'attarde jusqu'à la fin du XX^e siècle, et le postmodernisme n'existe pas.

A l'occasion du débat sur le postmodernisme, la critique entame enfin, dans les années 90, une réflexion sur la modernité et sur le modernisme, qui n'avait pas pu avoir lieu en temps et en heure, à cause de la confiscation de l'art par le pouvoir dans les années 30. Cette réflexion, qui intègre la réévaluation de toute la littérature russe du XX^e siècle (Platonov, Zamiatine, Boulgakov, Nabokov, les différents courants poétiques de Moscou et de Leningrad...), est loin d'être aboutie.

De la discussion sur le postmodernisme, il ressort trois points de vue : le premier est que le postmodernisme russe est différent du postmodernisme occidental, le second est que le postmodernisme n'est pas une rupture, car il s'inscrit dans la modernité, le troisième est que le postmodernisme n'existe pas. Il n'existe que des écrivains contemporains dont les œuvres sont de piètre qualité, et qui n'intéressent pas les lecteurs. Comme Novikov, les critiques réalistes tirent l'alarme, et partent en guerre contre la déconstruction de la culture russe.

3 - La guerre contre le postmodernisme.

L'esthétique post-moderniste sort de la clandestinité où elle était confinée depuis les années 70. Elle acquiert droit de cité dans les revues, en particulier dans *Znamia*, qui depuis la *perestroïka* se fait un devoir de s'ouvrir aux idées nouvelles. Mais bientôt se font sentir les limites de ce mouvement, les critiques se détournent des œuvres post-modernistes et plusieurs d'entre eux sentent la nécessité de réagir, contre ce que les uns appellent le virus, les autres la perversion du postmodernisme. C'est une véritable croisade qui est lancée par les plus attachés aux valeurs morales, chrétiennes et nationales, que dénigre la nouvelle littérature.

Postmodernisme et culture nationale

Parmi les plus ardents combattants, on trouve Pavel Basinski, qui ne se résout pas à accepter le postmodernisme russe comme une nouveauté ou un jeu inoffensif. Dans un article de 1995, « Le pathos de la frontière » (*Novy Mir*, 1995, N°1) il dénonce vigoureusement la menace. Les post-modernistes refusent à la réalité le droit à l'existence, ils la désavouent, la tournent en simulacre. Ils mettent le Créateur dehors, comme on jette un marin ivre d'une taverne. Dieu n'est pas mort, on l'a simplement mis à la porte. Le conflit actuel dans la culture n'est ni moral, ni esthétique, ni idéologique, il est ontologique. Il y a d'un côté ceux qui refusent au Créateur le *copyright* sur sa Création, et qui s'en servent en la reproduisant en petits morceaux dans leurs collages. Et de l'autre, il y a ceux qui croient encore au monde comme création, et font la différence entre le haut et le bas, ce qui est le nerf de la culture russe, de la religion, de la philosophie et de l'art russe (le réalisme mystique).

Les post-modernistes, ces « garçonnetts de salons », considèrent le monde comme leur divertissement. Et cet état d'esprit progresse, à tel point que les gens normaux finissent par se sentir étranges.

On croyait au début que ces post-modernistes seraient incapables de produire quoi que ce soit. Le défi leur en a été lancé tant à droite (V. Kouprine) qu'à gauche (V. Novikov). Et ce fut le déferlement. D. Galkovski à lui seul produit autant que dix « soixantards » !

En Russie, le postmodernisme n'est ni une révolte, ni un nihilisme, c'est un anti-pathos, une perversion ontologique, poursuit le critique. Ce n'est pas comme en Occident (en France, par exemple, où est née l'école des pères du postmodernisme classique), où la réalité objective et normative, quoi qu'il arrive, n'est pas menacée, elle a toujours existé et existera toujours. Mais la culture russe n'est pas dans la condition post-moderne.

Il faut répondre à la provocation des post-modernistes russes, qui salissent systématiquement, avec une volonté pathologique, ce qui dans la conscience nationale est le plus sensible et le plus douloureux, ce qui a le plus besoin d'être éclairé et purifié, ce qui fait l'âme de la culture nationale. Ils sont comme un Rushdie collectif, qui s'auto reproduit avec constance.

Basinski donne l'exemple de D. Prigov qui, à son avis, salit Lermontov et Pouchkine, puis de V. Sorokine, qui pratique le choc scatologique, provoque l'indignation, et contre lequel on ne peut pas lutter avec les arguments de la critique. Quant à Pélévine, avec *La vie des insectes*, il a montré que pour lui l'homme n'est rien d'autre qu'un insecte répugnant, roulant devant lui ses excréments... On est tellement submergé d'exemples de ce type, qu'on en perd toute faculté d'indignation. C'est ainsi que le téléspectateur russe a cessé de s'émouvoir, plongé dans l'espace faux et trompeur de la publicité.

Mais la conscience traditionnelle ne peut pas être réinitialisée comme un programme informatique. Et c'est là-dessus que jouent les post-modernistes. Mais dans quel but, s'inquiète Basinski ?

C'est la guerre, dit le critique. Et les post-modernistes sont bien armés. Ils sont organisés, ils ont un cynisme pragmatique à toute épreuve. Et ils connaissent les faiblesses tant de la société occidentale bien structurée, que de la société russe en déconfiture.

Les gens normaux, s'ils veulent survivre, doivent conserver le sens de la frontière, de la limite, qui a été fortement émoussé par dix années de thérapie de choc libérale. On a infligé aux Russes le complexe de leur passé stalinien, l'idée que toute limitation est une violence stalinienne. Pourtant la limite est une catégorie dont le monde ne peut se passer. Elle détermine la forme. Sans limite, pas de choix, car tout est possible. C'est du totalitarisme anti-totalitaire !

La culture est en danger ! On parvient de moins en moins à distinguer les frontières, les limites, les formes. Comment a-t-on pu, par exemple, s'indigne Basinski,

proposer pour le *Booker* à la fois Astafiev et Sorokine ? C'est véritablement créer une situation post-moderniste, dont Sorokine ne peut sortir que gagnant. Il faut, conclut-il, s'interdire absolument de publier ce qui sort des limites.

Défense de la culture russe.

Un autre texte nous paraît représentatif de ce rejet total et absolu des idées post-modernistes, au nom de l'intégrité du corps de la nation.

V. Kouprianov, dans un courrier à la rédaction, « Je ne sais quoi de presque rien, ou encore une fois le postmodernisme » (*Novy Mir*, 1997, N°10) exprime un mouvement d'humeur contre le postmodernisme. Le titre reprend un article de Iouri Bouïda sur l'écrivain phare du postmodernisme russe, V. Sorokine, qui était paru dans *Nezavissimaïa Gazeta* (1994, 5 avril), intitulé « Je ne sais quoi sur Vladimir Sorokine ».

Kouprianov estime que le postmodernisme est un virus, inventé spécialement dans les éprouvettes des culturologues mal intentionnés, pour empoisonner la littérature. C'est la maladie à la mode, et ses manifestations sont particulièrement affligeantes dans l'espace littéraire post-soviétique.

En effet, on ne peut rien dire de ces œuvres post-modernistes, ni du point de vue de l'esthétique, ni de l'éthique, ni de la raison, ni de l'émotion, tout s'y refuse. Et les post-modernistes eux-mêmes (Lyotard) refusent d'être jugés.

L'intérêt pour le postmodernisme est donc artificiel (comme l'était autrefois celui pour le réalisme socialiste). L'auteur en veut tout particulièrement aux slavistes occidentaux, à la Canadienne Serafima Roll, qui a publié en 1996 un recueil d'interviews d'auteurs post-modernistes russes⁴. Il estime que le succès de Sorokine en Allemagne ne s'explique que par l'impossibilité de traduire en allemand la grossièreté lexicale de l'auteur, qui est une injure à la langue russe, à laquelle les étrangers, même les slavistes, peuvent être insensibles.

L'intérêt revendiqué des post-modernistes pour le corps et ses fonctions physiologiques, leur nécrophilie, leur assimilation du texte à un corps mort, et des mots à une poussière volatile, tout cela lui semble incompatible avec la culture.

Les post-modernistes russes veulent déconstruire deux mythes : celui du communisme et celui de la supériorité spirituelle de la culture russe. Le communisme est tombé, ils s'attaquent maintenant à la spiritualité. Mais, estime l'auteur, ils se

⁴ Roll Serafima *Postmodernisty o postkul'ture (Les post-modernistes à propos de la post-culture.)*, M., 1996.

trompent lorsqu'ils pensent qu'elle est le propre de la culture russe. Sans spiritualité, il n'y a plus aucune culture, et mieux vaut alors devenir vétérinaire ou aller travailler à la morgue que persister à vouloir faire de la littérature ou de l'art... Basinski fait allusion à la prédilection de Pélévine pour les personnages animaux et les insectes, et à la nécrophilie de Sorokine.

En aucun cas on ne peut placer les post-modernistes russes au même niveau que Gabriel Garcia Marquez, Umberto Eco ou Milorad Pavić, selon le critique. L'entrée de la culture russe dans l'espace occidental du postmodernisme, c'est moins une victoire territoriale qu'une perte de la culture nationale. Parler de post-culture, comme le font les slavistes occidentaux, poursuit l'auteur, qui a toujours en vue le livre de Serafima Roll, c'est avoir un point de vue non pas éthique mais éthologique sur le monde post-soviétique, comme si la société russe était une société animale. Certes, on pourrait le justifier par l'héritage soviétique d'athéisme et d'amoralisme. L'auteur cite le philosophe contemporain Merab Mamardachvili qui constate, à propos de Kant et de son postulat de l'immortalité de l'âme comme fondement de la morale, qu'en Russie post-soviétique, ces fondements sont détruits et que la société a perdu les moyens d'organiser sa vie spirituelle et morale. On peut craindre que la nation russe ne se délite sous la poussée de ces nouveaux vandales venus de l'intérieur. Heureusement, se console le critique, le postmodernisme en Russie n'a pas d'audience, il n'est pas parvenu à atteindre les masses.

On a pu constater à quel point est fort chez une partie de la critique le rejet du postmodernisme, perçu comme une menace d'impérialisme culturel occidental. Pour préserver son identité, son exception culturelle, la Russie doit, selon ces critiques, le rejeter. Elle doit retrouver son âme, sa spiritualité. En filigrane apparaissent ici les débats des années 90 sur la recherche d'une nouvelle « idée » russe. Celle-ci apparaît comme liée à la spiritualité, la morale, l'éthique et, pour beaucoup, en fin de compte, à la foi et la religion.

Pour une partie au moins de l'*intelligentsia* russe, le postmodernisme, c'est l'absence de foi dans l'homme, dans l'avenir, dans la réalité, et il est naturel que la question de la foi soit au centre des discussions sur le réalisme.

II - La fin du postmodernisme

1 – Le réalisme comme stade final du postmodernisme.

Dès 1992, alors que le postmodernisme vient de faire son apparition dans les grosses revues, le critique Karen Stepanian, fait le pronostic que le postmodernisme reviendra nécessairement vers le réalisme.

Dans son article « Le réalisme comme stade final du postmodernisme », (*Znamia*, 1992, N°9), il montre la pénétration d'éléments post-modernistes dans la poétique réaliste contemporaine. Alors que ces deux systèmes semblent contradictoires, sous l'effet de leur choc naît ce que le critique appelle le « néo-réalisme ». C'est la définition qu'il donne du style de V. Makanine, L. Petrouchevskaïa, M. Kharitonov... Les néo-réalistes se distinguent fondamentalement des post-modernistes, car ils n'ont pas perdu la foi. Ils croient en l'existence réelle de valeurs suprêmes. C'est finalement cette théorie qui sera adoptée, avec quelques variations, par la plupart des autres critiques des grosses revues.

Le post-réalisme.

N. Leïderman et M. Lipovetski dans l'article « La vie après la mort, ou Nouvelles données sur le réalisme » (*Novy Mir*, 1993, N°7) concluent sur la nécessité d'un post-réalisme, comme sortie de l'impasse du postmodernisme. Les auteurs réfutent le terme de néo-réalisme, estimant que le phénomène est une des formes du postmodernisme. C'est pourquoi, ils préfèrent parler de post-réalisme.

Lipovetski place déjà le thème de la mort au centre de la condition post-moderne⁵. Il s'agit ici de la mort de la réalité (et non de la littérature). Selon le critique, le philosophe Merab Mamardachvili a donné la « formule » du postmodernisme russe : une mutation de la conscience humaine vers l'envers du miroir, l'envers de l'imitation de la vie, son ombre. On y découvre l'« insoutenable légèreté de l'être », l'état tragique de l'apesanteur de l'esprit, et en même temps, à l'inverse, le plaisir du fardeau. Plus la charge est lourde, plus on est près de la terre, de l'existence, de la réalité.

L'article fait d'abord le constat de la crise du postmodernisme, ou plus exactement, constate que c'est le postmodernisme qui, par définition, est une crise.

⁵ Il fera de même dans « Elimination de la mort... », *Znamia*, 1995, N°8.

L'homme (depuis le Christ) vit dans l'Histoire, mais il y a deux histoires, celle de l'Esprit, - et celle-là ne dépend pas de l'homme, elle est invisible comme l'herbe qui pousse -, et celle de la civilisation, celle des catastrophes humaines du XX^e siècle, dues aux slogans tels que « rendre la vie meilleure », etc. Or, cette dernière est achevée. C'est pourquoi, on peut parler de fin de l'histoire. Le postmodernisme est la sortie de ce cycle infernal, après l'échec du Dégel des années soixante en Russie. Il a le rôle de Charron, le passeur vers le royaume des morts.

En Russie, écrivent les deux critiques, c'est la crise de la culture qui fait naître la condition post-moderne, et non l'inverse. Par conséquent, les mots sont les mêmes qu'en Occident, mais ils signifient autre chose. Les débuts du postmodernisme russe sont un jeu gai, un carnaval, un festin pendant la peste. Ce n'est qu'après qu'apparaît la crise de la crise...

Or, les post-modernistes sont les héritiers du modernisme, mais ils ne sont pas les seuls. L'Age d'Argent remplaçait Dieu par un autre « centre », un surhomme, une utopie religieuse. Constatant la fin des utopies, et se retrouvant à nouveau face au néant et au vide, les post-modernistes baissent les bras et préfèrent en rire, tandis que les post-réalistes, parvenus aux mêmes conclusions, choisissent l'exploit : il faut emplir le vide de soi-même, ne compter que sur soi, ne rien espérer, mais continuer à avancer.

Le mot postmodernisme n'a pas tout à fait la même sémantique en russe et en français. En effet, qu'est-ce que la modernité en Russie ? Ce n'est pas le libéralisme et la démocratie, mais le réalisme socialiste et le totalitarisme, répond Lipovetski.

Ainsi, dès cet article de 1993, il affirme la nécessité d'une sortie du postmodernisme, de la recherche d'une « troisième voie », le post-réalisme, qui permet de résoudre la contradiction entre postmodernisme et traditionalisme.

Dans l'article « Elimination de la mort. Spécificité du postmodernisme russe » (*Znamia*, 1995, N°8) déjà évoqué précédemment, Lipovetski reprend les mêmes arguments en faveur d'une synthèse du réalisme et du postmodernisme.

Le postmodernisme est perçu comme une menace pour la culture par les critiques défendant les valeurs traditionnelles, tels que I. Rodnianskaïa⁶, parce qu'il renonce à l'idéal, ce qui revient à renoncer à la vérité et au caractère absolu du bon goût. Mais existe-t-il un étalon de mesure immuable pour le bon goût ? L'histoire de la littérature est précisément celle des modifications des critères de bon goût. Le

⁶ Il cite son recueil d'articles intitulé *Literaturnoe semiletie (Sept années littéraires)* (1995).

postmodernisme, en remettant tout en cause, ne fait qu'exprimer l'esprit du temps (*Zeitgeist*). Ce n'est ni par cynisme, ni par méchanceté, et on ne peut pas lui objecter l'argument du bon goût. D'ailleurs, Lipovetski reproche à I. Rodnianskaïa de placer au-dessus du bon goût une valeur absolue qui est la foi religieuse, c'est à dire un absolu non plus esthétique, mais idéologique.

A l'autre extrémité, poursuit le critique, Sorokine, dans son roman *Le trentième amour de Marina*, déconstruit le critère de l'absolu, il nie tout sens, le seul critère est le corps, le plaisir sexuel. Mais son écriture est plate, sans rimes intérieures, sans mémoire culturelle, le contraire d'un palimpseste. Le texte de Rodnianskaïa et celui de Sorokine sont chacun enfermés dans leur idéologie ou utopie. Il est nécessaire de chercher une troisième voie, celle du compromis entre réalisme et postmodernisme.

D'ailleurs, dit Lipovetski, cela ne concerne pas uniquement le postmodernisme russe. Les critiques américains observent un certain retour vers la réalité, que ce soit chez Milan Kundera, G. Garcia Marquez (*L'amour au temps du choléra*), que certains ont qualifié d'*actualisme*, et, qui sans rien renier des découvertes et des procédés du postmodernisme, redonnent une place à l'humanisme. Il ne s'agit pas d'un retour au réalisme, car la quête du héros, dans le contexte post-moderne, reste absurde. Néanmoins, le sens naît en permanence du dialogue des diverses quêtes individuelles.

De même que, en physique, dans la théorie du chaos, on a montré qu'un grain de sable introduit dans un système chaotique induit un effet d'entonnoir, un mouvement qui transforme, à terme, le désordre en ordre, l'immixtion de l'Homme dans le système post-moderniste y introduit un nouvel ordre, un logos au sein du chaos, qui le justifie ontologiquement. Lipovetski introduit ici un terme qui provoquera des réactions : on peut alors parler de « *chaocosmos* » !

Le post-réalisme apparaît comme une issue et une continuation naturelle du postmodernisme. Aujourd'hui on tente de rétablir l'homme dans ce nouveau paradigme, non que la foi en l'homme ne soit absurde et illusoire, comme les autres, mais parce qu'il n'y a pas d'autre alternative. Et dans la littérature, tout recommence : autobiographies, sentimentalisme, sincérité, essais, post-réalisme... Toutefois, on ne croit pas à l'idéal d'une harmonie entre l'homme et la Création, mais seulement à un « *chaocosmos* », moment provisoire d'équilibre fragile, d'arrêt momentané de la logique absurde du chaos, un peu la situation des personnages du *Décameron* lorsqu'ils se racontent leurs histoires, alors que dehors sévit la peste et règne la désolation.

Le phénomène n'est pas nouveau. D'un côté, le réalisme, pourtant donné comme mourant depuis la fin du XIX^e siècle, continue de fonctionner au XX^e siècle, avec Choukhov et Soljenitsyne. De l'autre, le « nouveau réalisme » est déjà celui de Remizov, Pilniak, Boulgakov, Zamiatine, et surtout de Mandelstam, Pasternak, Platonov... Ainsi, Zamiatine décrit dès 1924 les principes d'un art qui chercherait à décrire le lien homme – monde (réalisme), mais dans le système de coordonnées du XX^e siècle (mouvement, vitesse, au lieu du statisme de Gogol, Tolstoï et Dostoïevski.). Il s'agit d'une réalité déformée, car en perpétuel mouvement.

Dostoïevski le premier a éprouvé la crise du réalisme traditionnel russe, il a vu l'abîme, en lieu et place du cosmos ordonné. Et il s'est mis à chercher fiévreusement les sens et justifications. Jusque là, c'était le règne du monologue de l'auteur, avec comme position de principe, comme « idée » orientant toute l'œuvre, l'existence d'un sens à la vie. Le modernisme au contraire pose comme axiome que la vie n'a pas de sens.

Enfin, les écrivains contemporains (un grand nombre d'entre eux) se contentent de poser la question : y a-t-il un sens ? De ce fait, « l'idée » de l'œuvre devient une question, et l'œuvre, une succession de réponses, possibles ou non. De là provient le principe de relativité, le dialogue interne, « l'absence » ou l'ouverture de la position de l'auteur. C'est le post-réalisme.

Ce dernier ne doit pas être, selon la critique, une variante du réalisme. C'est une véritable esthétique nouvelle, dont on peut dire qu'elle a été découverte par M. Bakhtine.

Avec les découvertes de Bakhtine, le carnaval, la polyphonie, le genre du roman (par opposition à l'épopée) deviennent les moyens d'expression de la réalité en développement. Au même moment, Mandelstam écrit un véritable *Ars poetica*, sa *Conversation sur Dante*, un essai dont les positions sont extrêmement proches de celles de Bakhtine.

Cette nouvelle poétique relativiste permet de conceptualiser le monde comme un chaos (une entropie), aberrant et non motivé. Mais comment concilier l'esthétique du doute absolu avec la caractéristique de l'art, qui est de tendre vers l'ordre du cosmos, l'harmonie, l'aspiration à arrêter le temps, saisir l'instant pour le figer dans l'éternité ?

S'il n'y a plus de continuité du temps, d'homogénéité du monde, n'est possible que l'esthétique de la rupture, de la brèche. Il n'y a plus de lien avec le passé, le présent, le futur, plus de responsabilité de l'homme. Cette philosophie cynique de l'alibi existentiel n'a rien à voir avec la position d'écrivains comme Akhmatova, Mandelstam,

Pasternak ou Platonov. Ils voyaient le chaos de l'existence, mais n'acceptaient pas le relativisme spirituel. Akhmatova sent malgré le chaos « un lien de tout ce qui est existant » qu'elle ne s'explique pas. Blok pense à une stratégie : le dialogue (de l'artiste créateur) avec le chaos de l'existence. Cette remarque permet à Lipovetski de renvoyer le lecteur à son article sur Ven. Eroféev « Apothéose des particules. Dialogue avec le chaos », que nous avons évoqué plus haut.

Le post-réalisme arrive à ce dialogue par une autre voie que le postmodernisme, mais ces deux courants du XX^e siècle ont des racines communes.

Le postmodernisme a choisi la culture comme image du chaos, et il a perdu l'homme et son destin. Le post-réalisme, au contraire, choisit l'homme, pour comprendre et ordonner le chaos. Le déterminisme des post-réalistes se conjugue avec la recherche d'autres liens intuitifs tels que les métaphores sonores, les rythmes, etc. L'image, pour les post-réalistes, est ambivalente, d'où les réactions contradictoires des critiques, par exemple aux œuvres de Platonov. Dans les années trente, on recherche une représentation du monde comme dialogue entre le moderne et l'archaïque. C'est le cas de *La fouille (Kotlovan)* de A. Platonov, avec le motif de la construction de la tour de Babel. Et également du *Requiem* d'A. Akhmatova. Avec *Tchevengour* et *Le poème sans héros*, le post-réalisme crée un nouveau cosmos fondé sur les lois du chaos (relativité, choc des contraires, stabilité dans le mouvement perpétuel, etc.), un cosmos qui s'affirme comme résistance, non seulement à la pensée unique des cavernes, mais aussi au relativisme spirituel.

Mais l'expérience est interrompue tragiquement par le stalinisme. Le processus n'a pu reprendre qu'après le Dégel. Les écrivains ont dû franchir à nouveau les chemins déjà parcourus par leurs prédécesseurs. C'est ce qu'ont fait Ju. Trifonov, V. Makanine, F. Gorenstein, J. Brodsky...

Quelles réponses sont apportées aujourd'hui à la question du « sens » du chaos ?

Certains écrivains post-réalistes contemporains choisissent la réécriture des Écritures Saintes. Ils affirment ainsi que le Sens est insaisissable par l'esprit humain, il existe mais on ne peut en apporter la preuve. On peut le montrer. Contrairement à Boulgakov et Pasternak (qui dans leurs romans en appellent également au mythe biblique), les romans contemporains (V. Charov, la *Répétition*⁷, F. Gorenstein, le

⁷ Шаров В., « Репетиция », *Нева*, NN° 2-3, 1992 г.

*Psaume*⁸, etc.) montrent l'homme à la fois comme digne d'amour, mais aussi dans sa petitesse et son caractère dérisoire face à l'Éternel. On n'y trouve ni l'image du Christ comme symbole, ni l'esthétisation du canon biblique, mais au contraire, une proximité maximale, qui tend à la simple citation. Le postulat post-moderniste « Le monde est un Texte » est ici repris, mais privé du principe de jeu qui l'accompagne habituellement. Si le monde est un Texte, il a donc un Auteur. Toutefois, les post-réalistes ont échoué dans la reconstruction des Écritures. La conscience contemporaine ne peut plus compter sur Dieu. L'homme est face à ses responsabilités.

Une autre réponse, selon Lipovetski, est celle de L. Petrouchevskaïa. Elle donne une autre figure du chaos, une figure quotidienne d'horreur, un cri hystérique, de torture, de dysharmonie⁹. Mais en même temps, elle respecte curieusement les canons du genre de l'idylle : unité de lieu, succession des générations, philosophie de l'amour, en particulier de l'amour maternel, désintéressé, rythmes cycliques, enfance et vieillesse, naissance et mort. Tout cela est présent avec le chaos et l'horreur. Si dans le postmodernisme, le temps est annihilé, dans le post-réalisme au contraire, il est concret, matérialisé, décrit minutieusement, comme fragment de l'univers, de l'Éternité.

Une autre approche est proposée par V. Makanine, une approche intellectuelle qui vise à trouver, dans les profondeurs de l'irrationnel, dans l'expérience individuelle, la foi malgré l'absurde.

Enfin, la dernière tactique est celle du dialogue : comprendre les autres à travers soi, et soi à travers les autres. Il s'agit d'un dialogue avec le chaos qui suppose non pas de le faire taire en soi (par la foi), mais de s'y frotter douloureusement. La solitude unit les hommes, ils ne sont plus seuls dans leur solitude. Ainsi, dans le roman de M. Kharitonov, *La mallette de Milachevitch*, les billets épars collectés par le chercheur Anton Lizavine, qui veut reconstituer la vie et la personnalité de Milachevitch, sont le symbole du lien spirituel entre les époques et les hommes. Et les billets s'ordonnent finalement en lignes de destin. C'est le dialogue, c'est à dire la conjugaison du chaos intérieur de l'individu avec le chaos d'autrui, qui donne le sens. C'est un processus « d'autorisation » de soi-même : au sens d'être l'auteur de soi. Se voir par les yeux de l'Autre. C'est l'Autre qui vous fait exister.

Dans l'article de 1993 déjà évoqué « La vie après la mort » (*Novy Mir*, N°7), Lipovetski esquissait déjà cette démonstration : l'affirmation de l'existence ontologique

⁸ Écrit en 1986, publié en 2001. Горенштейн Ф. *Псалом*, роман. Эксмо-пресс, Москва, 2001.

⁹ La poétique de L. Petrouchevskaïa dans les années 80 est souvent rattachée à la « *tchernoukha* ».

individuelle se fait par l'abnégation de sa liberté, par la dépendance d'autrui. Et il donnait l'exemple de l'héroïne de L. Petrouchevskaïa (*Vremia notch*). Lipovetski pressent l'apparition d'un nouveau paradigme, centré sur le Sens, et qu'il appelle le « néo-traditionalisme a-dogmatique ». Aujourd'hui, l'Absolu est partiel et relatif. Il est fait, soit du chaos, soit de l'homme individuel.

Généalogie du post-réalisme

Dans l'article « *Actualité d'autrefois (regard sur la littérature de la stagnation)* » (*Znamia* 1993, N°10), Lipovetski introduisait également la notion de post-réalisme, comme une alternative, tant au réalisme socialiste qu'au réalisme « moral » traditionnel. Ce dernier est en particulier celui de la prose dite paysanne, dont l'échec, dit Lipovetski, a été un facteur très important pour le développement ultérieur de la littérature russe. A leur façon, Choukchine, Vyssotski, Vampilov ont pressenti que derrière l'idéologie soviétique de façade, il n'y avait que le vide. L'échec de la littérature paysanne, c'est, selon le critique, l'échec d'une théologie alternative, fondée sur les valeurs de la terre natale, de la nature.

Une autre alternative était celle des valeurs des intellectuels libéraux, celles des « garçons des étoiles » des années 60. Cette littérature devient dans les années 70-80 la littérature des « recherches morales », et dès la *perestroïka*, ces auteurs « moraux » sont aspirés par la politique (Granine, Aïtmatov, Bykov, Mojaev, Voznesenski, Evtouchenko). Comme écrivains, ils cessent d'exister. Pourquoi ? Parce que dans leurs œuvres, le politico-social était plus important que le contenu esthétique. L'exemple du roman d'Aïtmatov, *Une journée plus longue que le siècle*, est représentatif. Tout y est : le thème de la mémoire, de l'histoire, la confrontation de la guerre froide, la course à l'espace ... C'est une véritable synthèse de cette littérature sociale. Mais du point de vue esthétique, le personnage est psychologiquement trop simple, trop mécanique. C'est le cas, selon le critique, de tous les héros de Rybakov, Mojaev, Aksionov, et il faut sans doute y voir l'influence néfaste du réalisme socialiste. Les personnages sont des poupées de carton évoluant dans un théâtre de marionnettes. Derrière, il y a le vide.

Il convient, précise Lipovetski, de faire une place à part à Trifonov. Ce n'est qu'aujourd'hui, avec les « post-réalistes » (Makanine, Petrouchevskaïa, Kharitonov, Gorenstein) que l'on renoue avec le genre de la prose philosophique de Trifonov. C'est elle qui a rendu possibles les « post-réalistes », qui a introduit (réintroduit, pour la première fois depuis la guerre) la polyphonie. C'est une prose de la douleur, de la

souffrance, où il n'y a plus de place pour une hiérarchisation des valeurs, pour le bien ou le mal. Seule compte l'existence. Le petit et le grand, l'immanent et l'éternel, le quotidien et l'Histoire sont sur le même plan, les seuls liens sont horizontaux, le seul critère d'authenticité est la souffrance. Trifonov esquisse un nouveau modèle du monde, dans lequel il n'y a pas de verticale téléologique (ni communiste, ni religieuse), mais où l'homme n'est pas pour autant livré au vide, à la solitude d'une pseudo-existence. La souffrance existentielle unit tous les hommes, qu'ils soient Américains, Moscovites, en un destin commun (une fin fatale) et une *catharsis* possible, par la compassion et la peur. Trifonov est le précurseur de l'espace spirituel contemporain, avec ses liens horizontaux. Il a donné une indication pour sortir de l'impasse, il a esquissé la possibilité d'un *logos* non hiérarchisé, conciliant les valeurs libérales (liberté de la personne) avec un nouvel ordre spirituel.

L'enjeu du post-réalisme tel que le décrit (et l'appelle de ses vœux) Lipovetski, est la synthèse de l'individualisme et de la *sobornost'*, de l'occidentalisme et du slavophilisme, du libéralisme et de l'esprit national ! Mais les critiques traditionalistes ne sont pas prêts à suivre Lipovetski sur ce terrain du croisement, selon eux contre nature, du réalisme et du postmodernisme. Ils défendent la pureté du réalisme traditionnel et rejettent le réalisme mutant.

Le réalisme russe et sa dimension religieuse et nationale.

Ainsi, Pavel Basinski, dans un article, dont le titre et l'exergue renvoient à un récit de Platonov¹⁰, « Remarques polémiques sur le réalisme et le modernisme. "Le retour" » (*Novy Mir*, 1993, N°11), répond à Leïderman et Lipovetski. Le critique ne peut accepter le postulat de départ, qui pose la mutation du réalisme comme obligatoire, à cause d'un changement du système de coordonnées éthiques et ontologiques de la culture dans son ensemble. Basinski constate que c'est l'image de la mort de Dieu qui s'est déplacée, du champ religieux ou philosophique, au champ esthétique. Mais, dit-il, les auteurs (Lipovetski et Leïderman) semblent ignorer que c'est le fondement même de l'existentialisme européen (Sartre, Camus), et que cette idée n'est donc ni nouvelle, ni originale. Et d'autre part, rappelle-t-il, depuis longtemps les penseurs religieux russes du XX^e siècle ont proposé d'autres voies que la mort de Dieu.

¹⁰ Il s'agit du récit *Возвращение* écrit en 1946. L'action se passe après la guerre. L'atmosphère est triste et mélancolique.

Mais qu'entend-on au juste par réalisme, s'interroge Basinski ? A l'époque de Pouchkine, le terme n'existait pas, il apparaît avec Belinski. Et précisément en 1835, dans son article sur Gogol, où à la suite de Chevyrev, il distingue la littérature *réelle* de la littérature de l'idéal (romantisme). Simplicité du sujet, esprit national, vérité de la vie, originalité, inspiration comique compensée par une tristesse mélancolique, voilà comment, à propos de Gogol, Belinski définit le réalisme. Basinski en retient que les œuvres réalistes présentent toujours cette ironie mêlée de tristesse et de compassion qu'inspire l'amour pour le monde et pour la vie.

Et selon Basinski, il n'y a rien à ajouter à cette définition. Belinski, qui par la suite a toujours revendiqué son athéisme, prête dans cet article un fondement spirituel au réalisme. Il dit que l'œuvre naît dans l'âme de l'artiste comme l'expression d'une force supérieure, secrète, spirituelle.

Tchernychevski et Dobrolioubov ont ensuite utilisé grossièrement le réalisme russe, ils l'ont dévoyé à des fins politiques. Pire encore, le réalisme est devenu peu à peu l'examen anatomiste de la réalité, chez les écrivains de l'école naturaliste, comme dans la *Physiologie de Pétersbourg*, dont le rédacteur était Nekrassov. Déjà, le réalisme du XIX^e siècle était réduit à l'examen de types sociaux. Gorki ira plus loin encore, puisque, avec le scalpel de l'anatomiste, il veut opérer l'ablation des défauts de la société. C'est ainsi que l'amour de la vie, qui définit le réalisme, est remplacé d'abord par son étude, son examen approfondi, puis par une véritable hostilité.

Avec le critique Pissarev, le réalisme devient synonyme du nihilisme. Mais un autre critique de la même époque, N. Strakhov, a su garder, de la définition de Belinski, le caractère national du réalisme, et Basinski en veut pour témoignage son article consacré aux œuvres de Tolstoï.

Selon P. Basinski, le réalisme russe est une notion spirituelle, c'est un degré de confiance dans la Création divine et dans son Sens profond. La mission du réalisme est de refléter fidèlement et avec reconnaissance et amour les projets et sens du monde. On pourrait le qualifier de « bête » ou de « naïf », mais c'est toujours ainsi qu'il a existé dans la tradition russe, depuis les odes de Derjavine et la *Fille du Capitaine*, de Pouchkine, et jusqu'aux récits de Choukchine ou au roman d'Astafiev, le *Tsar-Poisson*. Moins l'écrivain place sa confiance dans le projet suprême, (le dessein divin), moins il est réaliste. Et c'est bien là que passe la frontière avec le modernisme.

Il apparaît nettement que, selon Basinski, le réalisme est inséparable d'une dimension religieuse et nationale.

Quels ont été, selon le critique, les avatars du réalisme au XX^e siècle ? La réalité devient instable et changeante, et c'est pourquoi le vrai réalisme devient aussi rare que les lacs non pollués, les forêts vierges, les vieilles femmes croyantes et pratiquantes dans les villages russes... Basinski pousse la métaphore jusqu'à affirmer que la « mutation » du réalisme est comparable à l'effet d'une pollution radioactive...

Toutes les recherches et expériences du début du XX^e siècle, modernisme, avant-garde, sont une recherche de la réalité¹¹, c'est à dire la prise de conscience du fait que le réalisme est l'unique valeur de la littérature nationale, une sorte de monnaie nationale. Cette recherche témoigne également de la perte de la foi immédiate, naturelle et simple.

C'est toute la littérature russe (et non pas seulement Dostoïevski, que Leïderman et Lipovetski désignent comme précurseur du nouveau réalisme), qui avait pressenti le gouffre vers lequel se précipitait la Russie. *Les Démons*, certes, mais aussi le *Ravin* de Gontcharov, *Pères et Fils* de Tourguenev, et bien d'autres œuvres littéraires, en témoignent. Le père du symbolisme russe, Merejkovski, dans son article de 1892 « Des causes de la décadence et des nouveaux courants dans la littérature russe », reconnaissait la supériorité de la littérature traditionnelle. Les symboles, écrivait-il, doivent sortir des profondeurs de la réalité, sinon ce sont des allégories mortes.

P. Basinski pense que le symbolisme a sa place dans le réalisme, et non pas en opposition. Mais l'Age d'Argent est le grandiose crépuscule de la littérature russe. La suite ne sera qu'un appauvrissement incessant, que Basinski relie, et c'est intéressant de le souligner, à la démocratisation de la culture russe.

En effet, poursuit Basinski, le début du XX^e siècle est spirituellement et esthétiquement plus pauvre que le XIX^e siècle, parce qu'il a perdu la simplicité, - la virginité, serions nous tentés de dire - que donne le sentiment de la perfection de la vérité de la vie. L'écrivain du XX^e siècle perd sa responsabilité devant le sens-intention du monde, et la liberté authentique du créateur ou poète devient la fausse liberté de l'auto expression. Au lieu d'exprimer le mystère du monde, le dessein divin, l'artiste n'exprime plus que son *ego*.

Avec Bounine, la prose réaliste russe s'est regardée dans le miroir, et elle a perdu son innocence. Toute la littérature réaliste du XX^e siècle est, en fait, une polémique voilée avec les prédécesseurs. L'exemple le plus manifeste est le roman

¹¹ Basinski cite une critique littéraire dont l'autorité est incontestée, Lidia Guinsbourg.

Petersbourg de A. Bely, qui dialogue avec toute la tradition littéraire. Basinski n'a pas une grande estime pour la prose du début du XX^e siècle, et si on lui oppose l'argument que cette littérature était le reflet de son époque, il rétorque que la littérature doit refléter la Vie (dans la perfection de sa vérité).

Nous devons en conclure que selon Basinski, la « Vie » dépend peu de l'époque, mais essentiellement de l'esprit du peuple et de sa religion.

La « nouvelle vague » actuelle est probablement née des années 20, de cette atmosphère de fête et de liberté artistique débridée. La fête a eu lieu, son chronographe fut M. Lipovetski, le bilan est presque nul, affirme Basinski.

Zamiatine, cité par Lipovetski, rappelant que le système euclidien est une convention, affirme que la réalité est dans un système de coordonnées mouvantes. Ces pensées naïves et scientistes s'expliquent par le contexte des années 20, affirme Basinski, qui n'admet pas non plus l'existence d'un réalisme fantastique, tel que le décrit Zamiatine. La prose fantastique est une fuite de la vie. D'ailleurs toute la prose des « compagnons de route » est tissée de haine de la vie, estime Basinski. Tout y est exagéré, grossi, les odeurs sont exaspérées, la sueur, le tabac, les poils mouillés du chien... Cet épaissement démontre un goût grossier pour la matière et un mépris pour les valeurs de l'esprit. Les écrivains des années 20 qui resteront dans la littérature sont uniquement ceux qui se sont nourris du réalisme traditionnel, tels Platonov, Boulgakov, ceux qui allaient contre la fête généralisée, ceux qui ne cessaient de rappeler les vérités humaines.

Le destin de Platonov dépasse les époques littéraires, il est représentatif de l'itinéraire du réalisme au XX^e siècle. Après les égarements du réalisme socialiste, saison morte pour la littérature russe, celle-ci revient au véritable réalisme, après la seconde guerre mondiale, avec la prose documentaire des années 40-50, avec la nouvelle de Soljenitsyne *Une journée d'Ivan Denissovitch*, et la littérature paysanne. Dans toutes ces œuvres, il y a, selon Basinski, la respiration de la vérité. Bien que le modernisme soit dépassé depuis longtemps, la littérature, freinée dans son développement, n'a pas épuisé toute son attirance pour la fête, pour le jeu. On a appelé postmodernisme ces derniers soubresauts du modernisme, et ils ne sont pas inquiétants.

Plus grave aux yeux de P. Basinski, est la soi disant mutation du réalisme. Peut-on sérieusement envisager un croisement, un mariage entre modernisme et réalisme ? Non, répond sans hésiter Basinski, car il y a une frontière infranchissable, du moins pour le réalisme, c'est la notion de « liberté » de la création artistique.

Le modernisme utilise le monde à ses fins propres, il n'y croit pas, ne l'aime pas, n'en connaît pas le sens, l'intention, et le craint. Le réalisme lui, connaît le sens, l'intention du monde, et il sculpte, non selon sa fantaisie, mais « à l'image et à la ressemblance de ». Tout calcul politique est exclu du réalisme, car l'artiste attend d'être éclairé de l'intérieur, par le « cœur » du monde, par son « âme », par son mystère.

Cet article de Basinski est représentatif d'une certaine critique littéraire, la critique traditionaliste, morale, religieuse. Il n'est peut être pas habituel d'associer le réalisme à la pensée religieuse, mais il ne faudrait pas sous-estimer l'importance de la religion, dans toutes les sphères de la vie publique et culturelle en Russie, particulièrement dans les années 90, où la laïcité est souvent confondue avec l'athéisme (obligatoire sous le régime soviétique et honni), et à ce titre rejetée. L'idéologie marxiste laisse un vide qui est comblé par l'idéal chrétien.

D'autre part, les années 90 sont celles de la recherche de « l'idée russe ». Pour ses partisans inconditionnels, le réalisme est national, profondément russe, car il établit avec la réalité un lien direct, immédiat, qui passe par le cœur, par la foi, et non par la connaissance rationnelle. La littérature réaliste dans sa continuité (depuis Derjavine !) est l'épopée du peuple russe. Le réalisme est inséparable de l'esprit, de l'esprit national, collectif, communautaire (de la *sobornost'*). A l'autre extrémité, le modernisme (et son stade ultime, le postmodernisme) est considéré comme une fantaisie, une utopie, une fête débridée, le paroxysme d'un lyrisme individuel et narcissique. Comment ne pas entendre ici un écho des débats de l'époque de Belinski : la littérature doit être nationale, elle doit refléter l'esprit du peuple.

Le réalisme comme humanisme chrétien.

Plus nuancé est E. Ermoline, qui réagit lui aussi dans l'article « Interlocuteurs du chaos » (*Novy Mir*, 1996, N°6) à l'introduction de la notion de post-réalisme. Bien que doutant de l'utilité d'introduire un terme supplémentaire dans le jargon de la critique ou de l'histoire de la littérature, Ermoline se déclare plutôt satisfait de constater qu'un des théoriciens les plus en vue du postmodernisme russe a esquissé un rapprochement avec le réalisme. Lipovetski ne se contente pas de faire de « l'équilibrisme verbal », il donne aussi son *credo*, il montre un vecteur d'évolution pour la littérature, reconnaît Ermoline, qui prétend vouloir l'encourager dans une voie qui présente de réelles perspectives.

Ermoline rappelle le contenu de la thèse de Lipovetski : dans une situation de crise spirituelle sans précédent, l'écrivain, ayant perdu l'héritage des traditions, manquant de confiance dans l'avenir, privé de l'harmonie et de l'ordre du cosmos, se contente de jouer avec le chaos. Puis l'écrivain se résout à faire une tentative désespérée : fabriquer au cœur même du chaos son propre monde, sa lumière dans les ténèbres. Il fait surgir dans le non-sens l'étincelle du sens, la faible lueur de l'existence dans la non-existence.

Le mérite de Lipovetski est de reconnaître que, dans cette situation post-moderne, l'infantilisme et le jeu avec les décombres ne sont plus les seules attitudes possibles. Même s'il n'y a pas de sens immanent, on peut néanmoins tenter de le construire. Ermoline salue le sérieux du ton de Lipovetski qui, dit-il, n'a rien à voir avec celui de la critique post-moderniste. Il a le courage de celui qui va affronter en duel, sans arme, le dragon du chaos.

Le post-réalisme est davantage qu'une nouvelle méthode artistique, c'est une méthode de vie, dit Ermoline, semblant suggérer que c'est la méthode de vie de Lipovetski lui-même. L'expérience n'est pas nouvelle, elle renvoie à l'œuvre de Hemingway, de Camus, mais c'est une perspective intéressante. En effet, on est fatigué, dit Ermoline, de voir se multiplier et se reproduire à l'identique les œuvres inutiles du postmodernisme, et on ne peut qu'espérer voir apparaître autre chose.

Mais Ermoline ne peut admettre l'affirmation de Lipovetski selon laquelle le post-réalisme serait, pour la littérature russe, la seule perspective. Ce serait condamner sans raison le réalisme traditionnel d'analyse sociale, ce serait accepter comme un axiome l'impossibilité d'un ordre pan-cosmique, d'une harmonie de l'univers. Mais qui donc a pu prouver que la Création est liée au chaos, qu'il n'y a aucun point d'appui (quel qu'il soit, Tortue, ou Baleine...)? Pour un chrétien, ce pan-chaotisme est une aberration psychique, un égarement de la conscience esthétique, qui s'est laissée dévoyer par la « bohème ».

Certains (par exemple, les auteurs antidémocratiques et nationalistes de la revue *Moskva*) sont tellement sûrs de la réalité et de la vérité qu'ils crient au complot. Ermoline, lui, pense qu'il ne faut pas diaboliser les théoriciens du post-réalisme, car ce n'est pas ainsi qu'on peut les amener à croire en Dieu.

Certes, en cette fin du XX^e siècle, la cacophonie et le chaos culminent, on ressent le caractère conventionnel et relatif de bien des traditions culturelles. On ne s'entend plus dans ce brouhaha, l'impression est qu'il n'y a plus d'harmonie, que Dieu

s'est tu. Lipovetski estime que l'on ne peut plus parler d'Absolu après les horreurs du XX^e siècle, mais n'est-ce pas, au contraire, plus que jamais le moment d'en parler, alors que Dieu a été piétiné en chaque être humain exécuté, écrasé, anéanti !

Si on peut trouver au moins un point stable dans l'univers, alors toute la construction de Lipovetski, fondée sur la croyance dans le chaos total, s'effondre. Le chaos s'arrête là où commence l'éternité. Il faut trouver ce point. On peut le chercher, on peut aussi tenter de le construire soi-même, ce qui selon Ermoline, est aussi vain que vouloir construire Dieu. N'est-ce pas néanmoins vouloir retrouver Dieu que parler, comme le fait Lipovetski, de compassion, de bonté, de nouveau sentimentalisme ?

Malheureusement, l'homme est impuissant à rétablir seul l'harmonie du monde. C'est comme si David, ayant accepté que Goliath soit invincible, cherchait à parlementer avec lui pour obtenir une paix provisoire et séparée. Mais avec le Chaos, on ne peut pas parlementer, car il n'a pas de raison !

Ce projet post-réaliste d'un humanisme post-moderne rappelle à Ermoline un mythe dostoïevskien (dans *l'Adolescent*) où errent les hommes devenus orphelins, emplis d'une immense pitié. Mais chez Dostoïevski, le Christ finit par apparaître. Lipovetski, lui, s'est construit une bien fragile religion sans Dieu.

Mais pourquoi alors reproche-t-il aux autres critiques de se référer à un Absolu non esthétique (moral ou chrétien), comme s'il supposait l'existence d'un Absolu esthétique ? L'Absolu est absolu. La littérature en tant que telle, de façon autonome, ne peut pas être une valeur absolue et sacrée. On la mesure toujours à l'aune de critères non littéraires. Et si ceux de Dobrolioubov et Pissarev n'étaient pas les bons, cela ne signifie pas que l'on doive renoncer à tout jugement.

Pour conclure, Ermoline souligne l'important : Lipovetski replace la littérature dans la sphère existentielle, celle des problèmes de l'homme, du sens de la Création, de la mission de l'artiste. Mais il regrette qu'il le fasse de façon si timide, comme à mi-voix.

Contrairement à Basinski, Ermoline admet la possibilité d'une critique et d'une littérature non chrétienne. Mais il estime que la foi dans l'homme (la position humaniste) doit nécessairement ramener au christianisme.

Le « héros », ou le postmodernisme comme déformation et perversion du réalisme.

C'est aussi avec compassion et indulgence (qui sont des valeurs chrétiennes), que T. Kasatkina, dans « A la recherche de la réalité perdue » (*Novy Mir*, 1997, N°3) s'intéresse aux écrivains qui ont perdu Dieu et la Vérité-réalité. Elle s'appuie sur un des grands mythes de l'humanité pour esquisser une histoire des rapports entre l'homme et la réalité dans l'art. Voici comment elle interprète le mythe d'Œdipe. La résolution de l'énigme du Sphinx n'est pas sans rappeler les paroles de l'Évangile, « Ceci est l'Homme ». Dans le miroir déformant du Temps, que lui tendait le Sphinx, Œdipe a su se reconnaître. L'exploit d'Œdipe c'est d'avoir reconnu et accepté la réalité. Et la nature (le Sphinx) a été vaincue, elle a laissé la route libre à l'homme. En acceptant de se reconnaître différent de son image intérieure, il a conquis la réalité, car il a acquis un point d'appui. Œdipe, qui a accepté de se voir comme objet, est le premier des positivistes : l'homme n'est qu'un objet dans l'espace et dans le temps, rien de plus. Mais d'un autre côté, il a perdu l'unité originelle du sujet et de l'objet. C'est Adam chassé du Paradis. Il s'est coupé de la réalité dont il faisait partie.

L'épreuve du miroir est le moment de la reconnaissance de soi. Mais c'est aussi la tentation narcissique de s'unir à soi-même. Et c'est alors, comme pour Narcisse, l'anéantissement. La réalité, c'est la surface du miroir, la frontière entre reconnaissance de soi (et de la réalité), et anéantissement.

Kasatkina s'appuie ensuite sur l'exemple de la prose de A. Bitov, sacré par les théoriciens comme un des pères du postmodernisme russe, dans les romans duquel il s'avère souvent que les scènes décrites n'ont eu lieu que dans l'imaginaire des personnages. Ceux-ci n'ont pas besoin de la réalité, car leur imaginaire fabrique une réalité intérieure. Mais cette pseudo-réalité n'apporte que fatigue et sensation de vide. L'imaginaire n'engendre que des chimères. Peu à peu, le personnage (ou l'auteur) cesse de se battre pour trouver le contact avec la réalité, il ne trouve plus aucune résistance, ce qui serait pourtant la seule garantie d'authenticité et de vérité. Il n'a plus de point d'appui. Il cesse de se reconnaître dans le miroir, ses traits et expressions sont changeants, il perd l'unité de son être. Sa personnalité est éclatée, comme celle de Venitchka, le personnage de Ven. Eroféev. Kasatkina rapporte ensuite une légende tibétaine : celui qui va mourir doit bien se garder de prendre ses pensées pour la réalité, sinon il sera perdu, condamné à la souffrance éternelle, comme un homme endormi qui

se réveille brusquement, en ne sachant pas qu'il a rêvé, peut se perdre dans ses cauchemars. Mais s'il ne prend pas ses rêves pour la réalité, alors il sera libéré, et atteindra le nirvana. Une pseudo-réalité faite de rêves et de cauchemars qui cachent la vraie réalité, empêchant tout contact avec elle, transformant l'homme en zombie, voilà ce que décrit Bitov. La solitude de l'homme enfermé dans son propre monde mental, mis dans l'impossibilité de rencontrer l'autre, est aussi le sujet du roman de V. Makanine, *Deux solitudes*.

Mais quand tout cela a-t-il commencé, s'interroge Kasatkina ? La réponse est surprenante : l'origine est à chercher au cœur même du réalisme du XIX^e siècle, avec la naissance, dans le roman, du héros lyrique, quand au lieu de décrire la réalité, les romanciers ont voulu décrire la perception de la réalité par le personnage.

Dans un premier temps, la réalité existait encore, grâce aux autres personnages, mais bientôt ils se transforment en taches blanches, ou même en projections du héros lyrique. Et peu à peu, celui-ci ôte le masque qui le séparait encore de l'auteur, et ce dernier se met en scène, dans une tentative, certes louable, de sincérité. Mais en abolissant la distance entre l'auteur et l'Autre, entre Narcisse et son reflet, il se condamne à sa propre perte. Il ne lui reste plus comme espace de réalité, que l'écriture. Et bien souvent c'est justement le processus de l'écriture du roman qui en devient l'objet. Ou plutôt, la non-écriture, le raturage consciencieux des variantes d'écriture, (comme Kasatkina l'observe dans la nouvelle de Makanine, *Les Voix*). Et c'est la réalité qui est raturée, effacée.

Dostoïevski, qui refusait qu'on appliquât ce terme à son œuvre, présentait déjà que le psychologisme était une altération du réalisme. C'est une représentation déformée de la réalité, une vision du monde qui, selon la théorie de Freud, est faussée par la transformation de la conscience sous l'effet de pulsions instinctives primaires. Et Jung, avec la théorie de l'inconscient collectif, préfigure toute la littérature du postmodernisme, dont les épigones font parfois semblant de dormir et de rêver, mais dont les chefs d'œuvres (comme *Moscou-Petouchki* de Ven. Eroféev) sont vraiment le fruit d'un réveil brutal, au milieu d'un rêve, de l'écrivain, qui ne sait plus où il est, ayant perdu la réalité.

L'impressionnisme, le constructivisme, ont été des tentatives de sauver ce qui pouvait l'être (des instants fugitifs, ou au contraire la structure minimale, la carcasse) de la réalité anéantie par le psychologisme, ce narcissisme dévastateur. La personnalité (l'*ego*) enfle jusqu'à l'éclatement, on ne distingue plus rien, les proportions sont

brouillées, l'essentiel et l'anecdotique, le permanent et le conjoncturel sont confondus. Il ne reste que le moment présent, mais il ne peut pas garantir une assise ontologique. Le temps ne peut organiser le cosmos que s'il est orienté, s'il est mis en rapport avec l'éternité, sinon il disparaît, lui aussi.

L'espace se trouve dans le héros. Tous les objets (les forêts, les rues, les trains) n'existent que dans le héros, comme des ombres. Et même le héros n'est pas certain de leur existence. « Peut-être suis-je un fabulateur », dit le personnage de Makanine, dans *Deux solitudes*. Et le monde dans *Moscou-Petouchki* est un monde de chimères et d'ombres. Cependant, le héros souffre de façon bien réelle, précise Kasatkina, reprenant l'idée du pouvoir de recréation de la réalité par la souffrance existentielle, grâce à laquelle Lipovetski caractérisait l'œuvre de Trifonov.

Avec une réelle sensibilité, Kasatkina s'intéresse ensuite au roman post-moderniste de Sacha Sokolov, *L'école des idiots*. Elle montre comment il met en œuvre la naissance du monde dans la conscience du héros. Pour cela, elle utilise la métaphore de la construction musicale d'une symphonie. Au début, c'est le chaos de la conscience, duquel émergent peu à peu des notes éparses, des thèmes, des mélodies, qui se constituent en ruisseaux, en rivières, pour s'unir à la fin en un splendide accord majeur. L'intime devient épique, c'est pourquoi on peut parler de symphonie. L'auteur apparaît comme le chef d'orchestre, qui parfois prend impatientement le violon des mains du soliste (les inversions « tu » - « je » de l'auteur avec le héros). Le temps ne coule pas, il ruisselle tantôt dans tous les sens, ou s'étale goutte à goutte de façon désordonnée. C'est un monde étrange, qui émerge sous nos yeux, qui n'a pas de passé, qui est dans le présent éternel. Cette réalité naît au prix du dédoublement du héros (qui est schizophrène). Ce n'est que dans l'espace ainsi dégagé, gagné, qu'est possible cette création du monde, à partir du seul matériau brut de la conscience.

Ce que propose Sacha Sokolov, c'est que Narcisse, en voyant son image et se reconnaissant soi-même, ne se précipite pas vers elle, mais s'en détourne effrayé (jaloux, haineux), qu'il se sépare de lui-même. Il conquiert alors de l'espace pour créer sa réalité, et tombe dans la folie. Il atteint l'autonomie absolue du fou enfermé dans son monde.

Pour finir, Kasatkina s'arrête sur une étrange et forte nouvelle de Ju. Maletski, *Lioubiou*¹² où l'auteur, grâce à un jeu typographique, parvient à créer trois espaces dans

¹² Il faudrait traduire «Любью» par « Je t'aime et je te tue ».

le texte, celui de l'éternité (des textes de la Bible), celui du sujet (le vécu intérieur du héros lyrique) et celui de l'objet (la réalité objective). Si le héros est plongé dans la condition post-moderne, l'auteur, lui, s'en est sorti, grâce à ses efforts, et à l'aide de Dieu. L'espace subjectif n'est pas un gouffre pour lui, car il a un point d'appui, une référence morale et chrétienne.

Des formes grotesques que fait naître le sommeil de la raison, le triomphe échevelé des émotions, la réalité finit quand même par apparaître, pourvu qu'elle soit baignée d'une lumière forte venant de tous les côtés à la fois. Une source unique d'éclairage ne fait surgir que des ombres et un univers fantastique. Pour ne pas se perdre dans ses propres mirages, il faut regarder non pas dans le miroir, mais dans les yeux des autres.

Au désespoir existentiel, Lipovetski oppose une esthétique du doute existentiel, au relativisme esthétique et éthique, il oppose un réalisme relativiste, il distingue la possibilité, au sein même du chaos, d'une reconstruction de la culture sur le fondement d'un humanisme athée.

Au contraire, pour Basinski, la culture russe est entièrement fondée sur la spiritualité. L'art russe, en tant qu'expression du sentiment de perfection de la vie, est nécessairement réaliste, mais le réalisme a été dévoyé, depuis sa définition, donnée par Belinski. Le réalisme authentique est le réalisme chrétien.

Enfin, pour Kasatkina, le nouveau réalisme décrit la lutte du « héros » pour sortir de son enfermement psychologique, et retrouver la réalité, dont il a été coupé, pour sortir de l'espace subjectif et retrouver une existence objective.

2 - Bilans du postmodernisme

Après 1997, dans les grosses revues, on ne trouve plus d'articles faisant la promotion du postmodernisme. Il semble admis que ce choix esthétique conduit à une impasse qu'il est nécessaire de surmonter.

Désespoir existentiel. Le trans méta réalisme.

Dans un article de 1998, « Ceux qui ont surmonté le postmodernisme » (*Znamia*, 1998, N°4), Natalia Ivanova explore les voies nouvelles du réalisme après le postmodernisme. Comme elle le dit avec humour : on connaît désormais le responsable de tous les maux, non seulement en Russie, mais aux Etats-Unis aussi, c'est le postmodernisme. C'est le ministre de l'intérieur qui l'a désigné ! Une armée de résistants se lève, celle des « nouveaux réalistes », dont l'unité ne réside que dans leur opposition au postmodernisme.

Puis elle entame la polémique contre la critique réaliste, d'abord avec Oleg Pavlov¹³, auteur d'un article intitulé « Métaphysique de la prose russe », publié dans la revue *Oktiabr'* (1998, N°1). Elle lui reproche son sérieux et son ton prétentieux. Pavlov est en guerre contre tout ce qui s'écarte du réalisme dans la littérature, et non strictement contre les post-modernistes. Tous les ennemis de la « Grande Littérature Russe » sont ses ennemis. Cette attitude reflète, selon Ivanova, une mentalité d'impérialiste. Pavel Basinski, autre valeureux défenseur du réalisme, fait l'objet des moqueries de N. Ivanova, car il annonce la mort de la critique littéraire en 1997. Elle trouve sa déclaration aussi risible que celle de Viktor Eroféev qui déclarait en 1991 la fin de la littérature russe. De même que Eroféev est toujours complexé par l'appartenance de son père à l'ex-nomenklatura soviétique, Basinski souffre, selon elle, du complexe du provincial qui se sent prisonnier à Moscou. L'un et l'autre, soupçonne-t-elle, cultivent leur image, se créent un mythe.

Ayant ainsi écarté les arguments des réalistes, N. Ivanova s'interroge sur la définition du terme « réalisme », qui est aussi difficile à donner que celle du postmodernisme. En effet, que revendiquent ses défenseurs ? Le Sérieux, la Fierté, la Tradition, la Sainte colère, la Vérité... Le réalisme est presque comme le postmodernisme, un grand sac qui peut contenir n'importe quoi. On sait bien que la

¹³ L'écrivain Oleg Pavlov recevra en 2002 le prix *Booker* pour sa trilogie consacrée à l'armée (*Повести последних дней : Казённая сказка, Дело Матюшина, Карагандинские девяťины*).

peinture réaliste est aujourd'hui reléguée par la photographie à l'amateurisme, ou au simulacre post-moderniste. En littérature aussi, le réalisme socialiste a poussé le réalisme à l'idiotisme. On peut néanmoins distinguer une position esthétique commune à tous les non-postmodernistes, malgré leurs grandes différences. En fait, affirme N. Ivanova, c'est la polémique entre occidentalistes et néo-slavophiles, aujourd'hui vidée de son contenu idéologique, qui s'est déplacée sur le plan de l'esthétique.

Mais N. Ivanova constate ensuite qu'aucune œuvre post-moderniste n'est parmi les favoris de la *short list* du prix *Booker*. Il faut dire que les gourous du postmodernisme, D. Prigov, V. Sorokine, n'ont rien écrit de nouveau. Tatiana Tolstoï ne publie que des œuvres déjà anciennes, Evgueni Popov se répète, Viktor Eroféev a renoncé à la prose. Le postmodernisme, de marginal ou alternatif, était devenu central. Aujourd'hui, il retrouve sa position périphérique. Il s'est épuisé, conclut-elle, il s'autodétruit en affirmant que la réalité n'est que simulacre, que l'humanisme est discrédité, que le lecteur a disparu.

Comme Epstein l'avait prévu, la réaction se manifeste par une nouvelle sincérité, un néo-sentimentalisme, un retour à l'homo-centrisme. Les post-modernistes laissent tomber leurs masques et reviennent à l'Homme, à la recherche du sens de la vie.

Et c'est ainsi que sur les ruines du postmodernisme apparaît un nouveau réalisme, où la voix du narrateur retrouve un statut particulier, où des genres tels que le journal intime, les lettres à un ami, le voyage, sont réactualisés, où se mêlent souvent fiction et documentaire. On n'a plus besoin des masques, on n'a plus envie de jouer. Au contraire apparaît le « roman sans mensonge » qui raconte des histoires sur l'auteur, sur son entourage, son milieu.

L'écrivain ressent le besoin de créer une nouvelle mythologie, que ce soit son propre mythe, ou celui d'un groupe, ou d'une génération. Il s'agit d'exprimer une époque, et soi dans l'époque.

Le nouveau réalisme consiste à renoncer au renoncement, à refuser les « fleurs du mal »¹⁴, l'anti-humanisme, en faveur d'un néo-sentimentalisme. Toute une génération d'auteurs, libérés du passé soviétique, et même du passé humaniste, aborde les problèmes existentiels, ontologiques. Et pour désigner cette littérature, N. Ivanova propose le terme de trans-méta-réalisme.

¹⁴ Allusion à une « Anthologie de la littérature russe alternative » *Les fleurs du mal russe*, publiée par Viktor Erofeev. (Ерофеев В., *Русские цветы зла: антология*, М., Подкова, 1999, 504 с.)

Qui sont ces auteurs ? Une partie de la critique (I. Zolotouski, P. Basinski, A. Nemzer, A. Arkhanguelski) considérait les post-modernistes comme de dangereux nihilistes, représentant une véritable menace pour la « Grande Littérature Russe » qu'il fallait protéger de ces égorgeurs. Et chacun de ces critiques à l'époque proposait les noms de ses propres « héros » pour la sauver. Néanmoins, parmi les trans-méta-réalistes, N. Ivanova considère qu'on peut d'un commun accord retenir les noms de O. Ermakov, A. Dmitriev, V. Makanine, D. Bakine.

Ils ont tiré les leçons stylistiques du postmodernisme. Ils ont recours à l'intertextualité, à l'ironie, au grotesque, mais toujours au service d'un but. Toutefois, ils se distinguent des réalistes par leur recherche d'une vérité qui dépasse celle de la simple réalité. Leur stratégie artistique peut être définie comme le désespoir existentiel, l'intensité de la souffrance, le métaphorisme, l'intellectualisation de la réflexion émotionnelle, la problématisation des « questions maudites » de la littérature russe (exemple : « La beauté sauvera le monde » de Dostoïevski). Selon N. Ivanova, le trans-méta-réalisme est une troisième voie, entre la littérature de masse et la littérature « de l'existence ».

Cette dernière, la plus osée et la plus risquée, toujours à la limite de la littérature, est issue de la poésie lyrique. N. Ivanova y rattache la prose des poètes I. Brodsky, S. Gandlevski et E. Reïn. La poésie aujourd'hui est dans l'ombre, elle ne retient pas l'attention des lecteurs, mais elle est le laboratoire de la prose contemporaine. Elle sert la construction du mythe individuel, du mythe du poète, du héros-auteur. C'est ainsi qu'après Akhmatova, puis Brodsky, Dovlatov a maintenant son mythe (grâce à E. Reïn et A. Guénis). Même le critique Basinski construit son propre mythe de provincial, et, comme pour plaisanter, il le compare à celui de Belinski et de Gorki. Le mythe de Viktor Eroféev, construit sur l'almanach contestataire MetrOpole, est plus fragile, tout comme celui des « soixantards » du Dégel. Quant au mythe construit par le poète Timour Kibirov, c'est un chef d'œuvre, affirme N. Ivanova.

Au contraire de la prose de « l'existence », les trans-méta-réalistes vont vers la déconstruction du mythe. Si A. Bitov, I. Bouïda, O. Ermakov, V. Makanine ressuscitent le mythe (culturel, historique, littéraire), c'est pour mieux le démolir. C'est une littérature sans illusions, qui ne laisse pas d'espoir. Ceux qui ont surmonté le postmodernisme n'ont plus envie de jouer. La mascarade est terminée.

Ainsi, N. Ivanova considère que le postmodernisme appartient au passé. Dans la littérature contemporaine, elle distingue d'une part la littérature de l'existence, celle de la construction du mythe du sujet, et de l'autre celle du désespoir existentiel, c'est à dire de la déconstruction du même mythe.

Postmodernisme et romantisme. Le bilan des lendemains de fête.

S. Reingold¹⁵ dans « La littérature russe et le postmodernisme » (*Znamia*, 1998, N°9) annonce d'emblée que le bilan « non fortuit » qu'il tire des « innovations des années 90 » est négatif. Reingold va s'appliquer à démontrer *a posteriori* que le postmodernisme n'a rien inventé d'original, que c'est plutôt la situation de la littérature russe, qui vivait encore à l'heure du romantisme, qui était anormale, et que, par le postmodernisme, la littérature russe s'est remise à l'heure européenne. Il semble confirmer ainsi l'hypothèse de Lipovetski, exposée plus haut.

Selon Reingold, le postmodernisme fait partie intégrante de la tradition culturelle européenne. Dès l'époque romaine, la littérature latine, qui « reflétait » le classicisme grec, avait un caractère de répétition, de citation, voire de parodie, ce qui n'en a pas diminué la valeur. Au Moyen Age, la littérature devient un véritable labyrinthe de citations. La Renaissance apparaît comme une récapitulation et Montaigne avec ses *Essais*, donne le ton « encyclopédique » à venir du savoir. Shakespeare retravaille les œuvres de ses prédécesseurs. Les œuvres de Rabelais, *Don Quichotte*, même les tragédies de Racine, qui emprunte tant à Sénèque et Euripide, Boileau qui répète Horace, tout n'est que reprises, variations sur des thèmes déjà connus. Le siècle des Lumières n'apporte rien de très nouveau non plus. Ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'on commence, dans la littérature européenne, à réclamer de l'originalité. C'est la révolution du romantisme, qui définit un nouveau type de créateur, type qui perdurera jusqu'à l'époque de l'avant-garde au XX^e siècle. En Europe néanmoins, bien des artistes continuent de se nourrir de leurs prédécesseurs, par exemple Picasso et Dali.

Le modernisme serait en rupture avec cette tradition de répétition permanente? Non, puisque ce sont les « modernes » (T.S. Eliot, J. Joyce, Virginia Wolf) qui ont posé la nécessité de renoncer au principe individuel, pour se replacer dans le contexte littéraire et historique. C'est en 1919 que paraît un essai de T.S. Eliot, « La tradition et le talent individuel », qui remet en question le type romantique. Il affirme que le poète ne peut rien inventer d'original, et ne peut avoir d'importance individuelle. Il ne peut

que faire vivre le passé. La pensée européenne se trouve en changement permanent ; sans cesse, elle retravaille sa propre expérience, conclut Reingold. La culture européenne ne cesse de s'auto analyser, comme le montrent les travaux universitaires, et la perpétuelle remise en question des méthodes d'étude de la littérature et de la culture. Dans ce contexte, le postmodernisme européen apparaît comme le stade de satiété de la consommation culturelle.

Le cas de la Russie est autre. Malgré ses 800 ans d'histoire, la littérature russe connaît un sommet avec le romantisme. Après 1917, la littérature russe du XIX^e siècle devient un idéal inaccessible et reste un modèle, jamais remis en question, jusqu'à la fin du XX^e siècle, comme le montre aujourd'hui encore le culte voué à Pouchkine et aux autres astres littéraires. Cette concentration sur les idéaux et les axiomes du XIX^e siècle (l'originalité, le caractère « naturel » et « immortel » du « véritable » talent, qui est un don, un miracle, « le véritable talent, c'est le Bien », « personne ne peut juger l'artiste, il échappe aux règles communes », « Pouchkine est le Premier poète russe », etc.) a un caractère excessif.

Avant les années 20 du XIX^e siècle, rien de russe n'est jugé digne, par les Russes eux-mêmes, d'être repris ou imité. Le romantisme a, certes, été une chance historique pour la culture russe, mais on n'a jamais été en mesure par la suite d'envisager un autre type d'artiste que le génie romantique. Aussi, lorsque arrivent les conceptualistes, puis les post-modernistes, ils accusent de didactisme la littérature du XIX^e siècle, et une grande part de la littérature soviétique, et ils les rejettent de façon maladroite. Un changement aussi rapide et radical comporte toutes les chances d'être superficiel et sans lien avec la culture réelle.

Un défaut de la littérature russe est de trop aimer la réalité. Elle raconte la vérité, comme le lui a demandé Belinski. Elle a prouvé au XX^e siècle qu'elle est capable de se démarquer de l'idéologie officielle, de jouer le rôle d'un contre-discours, mais quand le discours idéologique disparaît, le discours « réel » perd son utilité et son intérêt. C'est ce qui s'est produit avec la « *tchernoukha* »¹⁶, qui à l'époque de la *perestroïka* montrait la boue et l'idiotisme, la dégradation et l'absurdité de la vie.

Le postmodernisme devient alors le thème à la mode, et on adopte comme infaillibles les théories de Barthes, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Foucault. Une compétition s'instaure entre Epstein, Kouritsyne, Lipovetski. Trop d'émotions et de

¹⁵ Une critique plutôt favorable aux post-modernistes.

¹⁶ Traduction proposée par M. Weinstein : la sinistrose.

passions dans ces premières versions du postmodernisme russe ont conduit à des erreurs. Le postmodernisme occidental était alors considéré comme le stade suivant l'avant-garde, elle-même étant le stade ultime du modernisme, qui, en Russie soviétique, était réputé avoir pris la forme du réalisme socialiste. Par son pluralisme, son aspect ouvert et multiple, le postmodernisme serait opposé au modernisme, monolithique ? Mais, dit Reingold, ce sont pourtant les modernistes qui ont montré qu'un texte littéraire offrait toujours plusieurs lectures. Le dialogue des cultures, des époques, était une caractéristique de l'Age d'Argent. Quant à la liberté artistique, le postmodernisme russe était loin d'avoir la liberté que garantit au postmodernisme européen une connaissance approfondie et séculaire de la littérature et de l'histoire. Les post-modernistes russes étaient fiers de leur absence d'agressivité, remplacée par l'ironie, mais les modernistes eux-aussi cherchaient à surmonter l'agressivité.

A l'époque de la *perestroïka*, la « génération » ou « *l'underground* »¹⁷ devaient trouver un moyen de se manifester. Ils voulaient signifier qu'ils étaient parmi les vainqueurs du régime, qu'ils avaient participé à sa mise à mort, et ils cherchaient un moyen de se faire connaître à l'étranger. C'est pourquoi ils s'employaient à ironiser indifféremment, tant sur le système, que sur ceux qui l'avaient combattu (vétérans de la guerre, « soixantards », dissidents, écrivains paysans, etc.).

De ce postmodernisme russe, multiple et hétérogène, Reingold retient qu'il a donné à la littérature russe la possibilité de se libérer du romantisme.

Puis, Reingold évoque dans un esprit polémique (il répond à Lipovetski à propos de *Moscou-Petouchki*), un certain nombre d'écrivains représentant le postmodernisme russe, depuis A. Bitov jusqu'à D. Galkovski (Sorokine, Ven. et Viktor Eroféev, Zalotoukha). Il conclut que les années 90 ont montré le caractère improductif de la pensée anarchiste, l'importance d'une intégration de la culture russe à la culture mondiale, la nécessité de réhabiliter et de restaurer les savoirs philologiques et humanitaires. Le postmodernisme aura posé la question de l'élargissement des types de création artistique, il aura montré la dépréciation de l'espérance d'une littérature idéale, la nécessité d'élaborer des valeurs. Enfin, il laisse des procédés littéraires nouveaux et assez productifs, auxquels mêmes les adversaires du postmodernisme ont recours aujourd'hui. Cette pratique permet un dialogue avec les contemporains, et avec la culture et l'Histoire dans son ensemble.

¹⁷ Le critique fait allusion aux œuvres de Pélévine *Generation P* et Makanine *Underground ou Un héros de notre temps*, qui font l'actualité littéraire de 1998.

Sécularisation de la culture. Le labyrinthe.

C'est aussi le rapport à l'Histoire et au temps qui est le sujet de l'article T. Kasatkina « La littérature après la fin des temps » (*Novy Mir*, 2000, N°6). Quels sont les rapports entre le Mot et le temps ? Comment l'écrivain perçoit-il, consciemment ou non, le temps dans lequel il vit ? Souvent, ce n'est pas tant le contenu, que la structure de l'œuvre, qui indique dans quel temps évolue l'écrivain. Ainsi, les conflits de générations, décrits par la littérature des années 60, la sensation des jeunes d'être « de trop » dans l'écoulement du temps (décrite par Vampilov) s'expliquent par cette différence de perception.

Alors que dans l'antiquité profonde, la culture était tournée vers le passé, il s'est produit en un peu plus de deux millénaires un retournement vers le futur. Dans la culture babylonienne, le temps est concret, empli d'événements, d'ancêtres, le futur est une projection du passé, ce n'est pas un ensemble de virtualités, mais une certitude, composée de ce que les dieux ont prévu, c'est ce qui deviendra le passé. C'est un temps linéaire et déterminé, à l'image du passé.

L'expérience récente de la Russie a montré que lorsque le futur cesse d'être une certitude (l'avenir radieux du communisme), le passé lui aussi devient flou et incertain. La foi dans le progrès, qui a été le vecteur du temps européen depuis le XVIII^e siècle, suppose que l'on ne se tourne pas complètement vers le futur, afin de ne pas perdre de vue le passé et sa linéarité. Les futurologues ne peuvent décrire le futur qu'avec des éléments connus, du passé réalisé. Nous ne pouvons pas voir le futur sans regarder le passé. Se tourner complètement vers le futur, c'est se trouver face au vide, conclut Kasatkina.

On pourra rétorquer que, dans l'eschatologie chrétienne, regarder le futur, ce n'est pas voir le vide, mais le regard chrétien n'est pas un regard vers le futur, c'est un regard vers l'éternité, réplique Kasatkina. C'est pourquoi, pendant tous les siècles où la culture était chrétienne, et non sécularisée, jamais le retournement complet vers le futur n'a eu lieu. Pour la conscience chrétienne, le seul progrès, c'est celui qui permet de sortir de l'emprise du temps, pour atteindre l'éternité.

A partir de cette nouvelle situation par rapport au temps, on peut expliquer comment le Mot, qui est source de vie, qui est plein au moment de la Création (le Verbe), se vide peu à peu de sa substance. La réalité créée par le Mot échappe à notre

regard, elle est dans notre dos, nous ne voyons plus que des mots qui sont des enveloppes vides, des mirages, nous sommes dans l'invérifiable, ce qu'on appelle le « pluralisme ». Le temps devient post-eschatologique.

Lorsqu'on travaille avec les mots, affirme Kasatkina, on ne peut manquer de constater ces changements, qui agacent ceux qui refusent de voir ce tournant radical vers le futur, et qui au contraire amusent les égoïstes qui se satisfont de ce temps et jouent à se fabriquer des semblants d'éternité personnelle, avec des instants arrêtés, enfermés, isolés. (Les joueurs égoïstes, selon Kasatkina, sont sans doute Sorokine et Prigov, c'est-à-dire les conceptualistes).

Mais que devient le texte chez ceux qui sont sincèrement impliqués dans la vie du mot ? Chez Petrouchevskaja, il se transforme en une glossolalie, une langue qui ne sait plus dire, mais seulement parler. Le mot pourrit par la racine. Il reste la forme, mais il n'y a plus d'âme. La voix du narrateur est mécanique, hors cadre, les personnages sont des silhouettes de carton, comme dans les textes post-modernistes venus d'occident. Parler pour ne rien dire, c'est aussi ce que fait D. Galkovski. Son *Impasse infinie* est un livre sur le silence, sur la sourde solitude du héros, entre la réalité et l'existence, c'est à dire nulle part.

La littérature occidentale a conquis cette zone morte, ce labyrinthe du temps, ces impasses, où errent les héros post-modernistes. Mais la littérature russe ne peut pas faire l'économie de cette expérience malheureuse, car les époques littéraires ne communiquent pas entre elles, elles évoluent à l'intérieur d'une langue donnée, se trouvent un jour, avec la langue, devant le vide.

Lorsque le mot se vide, il reste un monde à la Jérôme Bosch, des coquilles, des pelures, un lieu « d'absence de Dieu ». C'est le résultat d'un long processus de sécularisation de la culture, un mouvement centrifuge d'éloignement de la Lumière. Se tourner vers le futur, c'est regarder la mort, la fin de l'existence. Comme un vampire, le texte post-moderniste s'efforce d'attirer le lecteur, de l'impliquer, de le pénétrer (comme dans un récit de Milorad Pavić, où l'héroïne tombe amoureuse du lecteur) et de lui voler sa réalité. La littérature post-moderniste ne cherche pas à s'incarner, elle cherche à désincarner le monde réel.

Kasatkina utilise pour décrire le postmodernisme, une métaphore proche de celle du serpent se mordant la queue¹ : celle du tuyau d'arrosage transparent, enroulé

¹ C'était l'image donnée par Kouritsyne (voir plus haut).

sur lui-même et rangé dans un tonneau. Au début, les spirales s'empilent les unes sur les autres, c'est le développement dialectique. Mais à un certain moment, par manque de place, les spirales se trouvent compressées et mêlées de façon arbitraire au centre du tonneau. L'eau qui coule dans le tuyau et qui représente le temps, « voit » avec étonnement des stades antérieurs du tuyau, qu'elle a déjà franchis. Enfin, elle arrive au bout du tuyau et se met à couler directement de façon désordonnée dans le tonneau, entre les spirales du tuyau. C'est la fin du temps. Si on imagine maintenant un homme se trouvant pris dans le flot, mais n'ayant pas conscience de l'existence du tonneau, ni même du tuyau, il est aisé de concevoir que, selon sa situation dans le tonneau, il aura une perception du temps très différente.

L'art (et surtout le théâtre¹) a joué un rôle capital dans ce détournement de la réalité, en installant un mur de verre entre les acteurs et les spectateurs, qui dispensait ces derniers de toute compassion réelle et active, remplacée par des sentiments et des émotions provoqués artificiellement. La vie de l'un est désormais séparée de celle de l'autre par ce mur invisible. L'art séculaire a été une « catharsis », il a permis à l'homme de se débarrasser de la vraie compassion. Le sentimentalisme était une compassion dévoyée, dirigée non pas vers autrui, mais vers soi.

La disparition de la compassion ne pouvait qu'entraîner l'indifférence pour la vie dans son ensemble. On voit apparaître au XIX^e siècle le type littéraire du rêveur, qui préfère rêver sa vie que la vivre. Ainsi, la situation que nous connaissons aujourd'hui était contenue dès l'origine dans l'art, dès qu'il a proclamé que sa fin était en lui-même, dès qu'il s'est sécularisé.

La question de la liberté individuelle se ramène à celle de la goutte d'eau dans le tuyau dont il a été question plus haut. A ce propos, Kasatkina, après avoir évoqué le *Labyrinthe* de Robbe-Grillet, s'intéresse d'abord au roman de M. Boutov, la *Liberté*, puis à celui de I. Maletski *La prose du poète*, pour remarquer que l'espace/temps y est un labyrinthe, une absence de linéarité. Rien n'y est définitif, on peut toujours revenir sur ses pas pour essayer une autre variante, mais c'est sans résultat, sans issue. L'absence de linéarité est une parodie de repentir. Or, c'est le repentir qui élève l'homme à l'éternité. Ainsi, l'absence de temps du postmodernisme est une parodie d'éternité.

¹ L'Eglise orthodoxe a longtemps maintenu le théâtre dans la clandestinité.

Du passage d'un état à un autre, d'une vie à l'autre, il ne reste que les rites initiatiques, ces simulations de la mort et de la résurrection. La mort n'est plus un événement unique dans la vie, elle dure toute la vie, comme si nous étions tous morts depuis longtemps. La vie devient un jeu, une initiation qui n'a pas de fin, ni de but.

La lecture que fait Kasatkina du roman *Underground*, de Makanine, illustre sa thèse. L'auteur met en scène un labyrinthe, non pas temporel, mais éthique, où le héros se heurte à des situations morales sans issue (il commet successivement deux meurtres), il les traverse, sans être atteint, ni transformé, par la notion de péché, de rédemption, etc. Son espace est a-moral.

Selon Kasatkina, la sécularisation de la culture a vidé le Verbe de son sens, elle a jeté la confusion sur la vraie compassion, en la remplaçant par un sentimentalisme vain, elle a coupé le temps humain de son but eschatologique, ne laissant à l'Homme qu'une parodie d'espace / temps.

Les dernières années du siècle voient la fin du postmodernisme, mais elles sont seulement le début de la post-modernité. L'après postmodernisme en Russie se caractérise par la fin du paradigme romantique, une réalité labyrinthique et sans issue, le désespoir existentiel.

3 – L'après postmodernisme russe.

Un stade embryonnaire. Le protéisme.

En 1991, M. Epstein affirmait que le postmodernisme était le stade ultime de la culture, qu'il ne pourrait jamais rien y avoir après, et pourtant, dès 1996, il se contredit, dans l'article « Proto- ou la fin du postmodernisme » (*Znamia*, 1996, N°3), en déclarant que le postmodernisme n'est qu'une étape dans la succession des temps historiques. Cette étape est désormais franchie, et s'ouvre maintenant « le futur d'après le futur ».

Pour la première fois, peut-être, dit Epstein, le futur est opaque parce qu'ouvert, vide. Il est sombre, quoiqu'il ne cache rien. A l'époque des utopies et de l'avant-garde, c'était le contraire. On attribuait au futur les qualités du passé et du présent (déterminé, réalisable, réel). Aujourd'hui, il se produit une inversion, et le déconstructivisme, qui s'est employé à montrer le flou dans les « textes » du passé, est le reflet inversé du constructivisme, qui donnait des traits précis au futur.

En Russie, le postmodernisme n'a que très peu duré, constate Epstein. Actuellement, règne un nouvel ordre social « protoplasmique », quelque chose de tout à fait nouveau et inconnu.

Parler de la fin du temps, c'était encore une ironie du postmodernisme. La fin est impossible. Il faut donc admettre la fin de la fin, ou le « post-postmodernisme ». Le postmodernisme, en refusant l'écoulement du temps, refusait la seule vraie distance par rapport à lui-même. Et il devenait une utopie semblable aux autres. La vraie ironie, c'est le temps.

« Le dernier mot sur le monde n'a pas été dit, et ne le sera jamais » disait Bakhtine dans la *Poétique de Dostoïevski*. C'est parce qu'il s'est cru le dernier que le postmodernisme n'était qu'une utopie. Il s'apparente au réalisme socialiste, à la différence que celui-ci s'inscrivait en lui-même, tandis que le postmodernisme était véritablement u-topique, hors du temps historique.

N'est-ce pas utopique que de se tourner à nouveau vers le futur ? Non, répond Epstein, car l'utopie serait de faire de l'attente du futur une nécessité, et non un choix, une simple possibilité. Aujourd'hui, il s'agit de rétablir l'attente et l'amour du futur, non comme une promesse, comme un paradis, mais comme quelque chose d'indéfini. On vit

aujourd'hui après ce futur quel que soit son nom (communisme, avant-gardisme, etc.), qu'on croyait pouvoir bâtir et contrôler. S'ouvre un autre futur, flou, qu'on ne peut pas construire.

Le postmodernisme était nécessaire pour échapper au cycle infernal des utopies. Aujourd'hui, c'est une renaissance. On cite, mais ce n'est plus les autres que l'on cite, c'est soi-même. On est contraint d'être original. On doit accepter que « l'autre est en moi », « ce que je dis n'est pas exactement ce que je pense », car c'est inévitable. Cette question avait déjà été abordée par Bakhtine : la parole de l'auteur s'objective et devient extérieure à lui, c'est une voix autre, une « citation ».

Le poète Dmitri Prigov remarque également que le lecteur ne connaît jamais le degré de proximité de l'auteur au texte, car celui-ci peut changer d'une phrase à l'autre. Ce miroitement des rapports auteur/texte est d'ailleurs le contenu principal de tout texte¹. Pour Prigov, le conceptualisme est une nouvelle sincérité. Elle ne se distingue pas nettement de la simulation (parodie, pastiche), qui était caractéristique du début du conceptualisme. Mais elle est décelable également dans la poésie lyrique pensive de Timour Kibirov.

Epstein voit d'autre part apparaître un nouveau sentimentalisme. On est lassé, tant de la prétention intellectuelle des utopies du XX^e siècle, que de l'ironie, de la parodie, des seconds degrés et des guillemets au carré. On a envie d'être de nouveau sérieux, mais c'est un sérieux peureux, prudent et presque silencieux.

Le XXI^e siècle pourrait renouer avec l'héritage du XVIII^e, avec une mélancolie raffinée, qui n'exclut pas l'humour, à la manière de Sterne et Jean-Paul, et de Karamzine. Ven. Eroféev est peut-être le premier de ces nouveaux sentimentalistes. Avec son anti-ironie, il redonne aux mots usés et moqués leur sens original, dit Epstein. C'est la trans-sentimentalité, c'est à dire la sentimentalité après sa propre mort, lorsqu'elle a pris conscience de son caractère banal, grâce au carnaval, à l'humour noir, et qu'elle l'a accepté, comme point de départ d'un nouveau lyrisme. De la même façon renaît l'utopie, sous la forme d'une trans-utopie, qui n'est plus un projet social voulant changer le monde, mais un nouvel horizon de la conscience. Le préfixe « trans » est très utile pour caractériser la nouvelle époque. C'est la modernité revisitée, avec distance, sans prétention, sans enthousiasme, mais avec sincérité. Si le préfixe « proto » renvoie à une naissance, le préfixe « trans » renvoie à une résurrection. La culture a retrouvé le

¹ D. Prigov « What more is there to say » in *Third wave. The new Russian Poetry*. Ed. Kent Johnson and Stephen M. Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992, p. 102.

goût de vivre, mais la mort a été nécessaire à cette renaissance. Epstein prend l'exemple du cliché, usé jusqu'à la corde, « je t'aime », qui était devenu impossible à prononcer sans guillemets, et qui est maintenant réutilisé, dépouillé, assumé. Il est à la fois banal et unique, usé et nouveau, ironique et sincère.

La culture russe a toujours souffert de « futuro-centrisme » qui n'est qu'une des formes du logocentrisme. Epstein rappelle que le mot « post » en russe signifie « jeûne », c'est à dire abstention, retenue. Le postmodernisme a été le « jeûne » de la création, le refus de la création, à cause de l'impossibilité de dire quelque chose de nouveau, d'être original. Le jeûne est toujours la préparation d'une fête, Noël (la naissance) ou Pâques (la résurrection). Et aujourd'hui, il est à nouveau permis de créer, d'être original, de faire de la métaphysique, à condition toutefois de ne pas prétendre être universel.

Tout texte est imparfait, en devenir. Tout sens est diffus, instable. Il y a non-adéquation de principe entre ce que dit et ce que pense l'auteur. On n'a pas encore les mots pour décrire les phénomènes du Proto, ce seront des non-romans, des non-vers, des non-tableaux, ce sont les genres à venir.

La fin du postmodernisme marque l'entrée dans la post-modernité. La modernité s'étend de la Renaissance au XX^e siècle, mais le modernisme va seulement de la première guerre mondiale aux années 60. Il ferme la modernité. La crise tragique, qu'est le postmodernisme, est engendrée par un conflit aigu entre l'individualisme européen et la société de masse, le totalitarisme, les technologies de l'atome et l'électronique, la découverte du subconscient... Ce conflit oblige à sortir de la modernité.

La post-modernité a commencé dans les années cinquante, et elle peut durer plusieurs siècles, comme la modernité. Le postmodernisme qui n'en était que l'entrée, a du résoudre les contradictions du modernisme, entre individu et Absolu. Et il l'a fait par l'ironie. La vanité de l'espérance de faire entrer l'absolu dans la personne humaine (Faust, Raskolnikov, Zarathoustra) a été démontrée par le modernisme, (symbolisme, expressionnisme, futurisme, cubisme, dadaïsme, suprématisme, constructivisme, surréalisme, psychanalyse enfin !) qui signe ainsi la fin de la modernité. L'époque qui suit est post-moderne, et elle est définie par Berdiaev comme un « nouveau Moyen Age »², car c'est la fin de l'humanisme, de l'individualisme, du libéralisme formel de la

² C'est le titre d'un de ses ouvrages fondamentaux, de 1923.

culture des temps modernes. Mais à la différence de la culture médiévale, cette nouvelle représentation du monde ne s'organise pas autour d'un Dieu ou d'un Absolu, précise Epstein.

Epstein affirme que la critique post-moderniste détrône le mythe de l'individu et celui de l'Absolu comme deux illusions, deux mythes *occidentaux*, nés des Temps Modernes et du Moyen Age. L'Auteur *et* la Réalité (comme figure de la Création, c'est à dire de l'Absolu) sont démasqués. Cette affirmation est au cœur de la querelle des années 90 en Russie, entre post-modernistes et réalistes. Epstein qualifie d'occidental ce que les critiques traditionalistes considèrent comme les fondements du réalisme à la russe, l'orientation de l'art vers la réalité en tant qu'expression d'un absolu. Mais pour Epstein, le mot occidental n'a pas de connotation péjorative.

Dès cet article de 1996, Epstein n'envisage plus le postmodernisme comme un état définitif de la culture, mais comme une étape qui vient clore une époque, et qui doit être suivie d'une nouvelle ère. Quelques années plus tard, Epstein revient sur ce qu'on pourrait appeler sa « vision » prophétique, dans un article-essai, « Début de siècle, ou du post- au proto » (*Znamia*, 2001, N°5).

Epstein adopte ici résolument le ton des futurologues. Il revendique le genre du « manifeste », mais on pourrait parler plutôt d'essai-fiction. Après avoir opéré un rapprochement entre deux époques « fin de siècle » (en français dans le texte), qui sont la « décadence » (fin XIX^e) et le postmodernisme (fin XX^e), il introduit le concept de « début de siècle ». De même que la décadence s'accompagnait de l'avant-garde, le postmodernisme ne va pas sans un mouvement inverse, tourné vers le futur, en rupture avec le passé et la tradition. En se projetant très en avant dans le futur, ce qui est perçu comme une fin devient un début, un « proto ». C'est ainsi que le fantastique actuel, de post-réaliste devient « proto-virtuel ».

Reprenant les principaux postulats du postmodernisme, l'auteur les reconsidère de ce nouveau point de vue.

La fin de l'Histoire attendue par Hegel, annoncée par Fukuyama, n'a pas eu lieu. Au contraire, l'Histoire s'est accélérée. En Russie, elle vient même tout juste de s'enclencher, on sort de la proto-histoire. Car l'Histoire, ce n'est pas les heurts et les mouvements chaotiques qu'a connus la Russie. L'Histoire, c'est l'eau vive qui coule. Le véritable dégel russe s'est produit il y a à peine quinze ans.

L'Auteur n'est pas mort, n'en déplaise à Barthes et Foucault. Au contraire un super-auteur est né. L'Homme non plus n'est pas mort, et le post-humanisme de

Foucault est à reconsidérer comme un proto-humanisme. Toute la civilisation humaine peut être vue comme un processus d'humanisation des machines, depuis la roue, jusqu'à l'ordinateur. Puisque les machines s'humanisent, c'est la victoire de l'humain sur les machines qu'il faut célébrer. L'homme devient ce que Dostoïevski disait à propos de Pouchkine, un hyper-humain (*vsetchelovek*), qui a en lui le bien et le mal, la sainteté et le péché, qui est à la fois ange et démon (comme ses personnages Stavroguine ou Dimitri Karamazov). Grâce à l'intégration des biotechnologies, et autres technologies, les contours de l'homme sont en extension. L'homme devient une super machine, et inversement. L'homme en tant qu'espèce, se dépasse. La question est de savoir s'il sera plus, ou moins, humain qu'aujourd'hui.

Selon Epstein, dans le futur, il ne restera de l'homme que le cerveau humain, car tout le reste, les organes sensoriels, les mains, les pieds, est archaïque et inadapté. « Je me surprends parfois à chercher dans mon corps la fente par laquelle je pourrais introduire le disque contenant les mégabits d'informations dont j'ai besoin. » - écrit Epstein. La connaissance par les mains, les yeux, est inefficace et vraiment trop limitée. L'ordinateur est le premier pas vers une mise en réseau universelle de l'intelligence humaine. Dès aujourd'hui, tout internaute a un accès immédiat à toutes les ressources. La connaissance, la communication et la transformation sont concomitantes. Finie la connaissance passive de la nature, qui a prévalu pendant des millénaires. Aujourd'hui l'homme peut enfin récolter les fruits de 2000 ans de développement des sciences. L'homme actuel n'est guère qu'une proto-machine qu'on appelle « organisme ».

Mais on aurait tort de croire que la vie sera meilleure. Elle sera beaucoup plus difficile, car trop de savoir rendra impossible l'insouciance d'aujourd'hui. L'homme de demain sera un peu comme les « *brokers* » d'aujourd'hui, reliés en permanence à leurs cinq téléphones et complètement dépendants d'eux, en situation de tension permanente. En effet, toute nouvelle maîtrise ou connaissance est une nouvelle dépendance. L'homme de demain sera contraint à un contrôle permanent de sa propre pensée, à une hygiène mentale stricte, une véritable ascèse. Il ne sera pas éthique de se relâcher, or l'éthique tendra à se fondre avec le droit...

L'homme en expansion subira une intériorisation du monde, une disparition de la réalité, et ce rétrécissement de son monde pourra conduire à une implosion. L'homme s'engloutira parfois dans la drogue, ou pire, dans la vidéo, véritable onanisme du plaisir. Mais on aura toujours besoin de l'Autre pour la jouissance (même intellectuelle).

Les grands hommes n'existeront plus. L'univers s'agrandit, l'homme y est plus insignifiant. Mais on assiste à un développement du « nano », les nanotechnologies, mais aussi les « nanopsychologies » et les « nanoéthiques ». La littérature russe du XIX^e siècle a commencé à explorer ce domaine avec le thème du « petit » homme (Gogol, Dostoïevski), remarque Epstein.

Ainsi, le protéisme, dit Epstein, se distingue par un optimisme modéré, différent de celui de « l'avant-garde » du début du XX^e siècle. Le nouveau « début de siècle » ne commet pas les erreurs du précédent : mépris des traditions, rupture avec le passé, radicalisme politique et esthétique, foi dans la pureté de ses idées et de son style. Aujourd'hui, le sujet se considère comme un embryon, un prototype. D'ailleurs, Protée est le dieu grec qui pouvait prendre toutes les formes. La civilisation du futur est une civilisation des flux d'énergie et d'information. Et si Francis Bacon s'étonnait du protéisme de la matière, capable de changer de forme et de consistance, on sait que le protéisme de l'énergie est encore plus grand, et celui de l'information encore plus. La matière apparaît aujourd'hui comme de l'énergie figée, rigide. L'homme lui-même est un faisceau de signaux, momentanément figés en matière pour traverser l'espace tridimensionnel.

La civilisation contemporaine se trouve à un sommet d'où l'on distingue bien les deux extrémités du Temps. On avance vers le futur tout en reculant vers le passé. C'est ce qui donne au protéisme cet optimisme élégiaque de celui qui naît en connaissant sa mort prochaine. Actuellement on est en train de découvrir l'anti-matière, ce qui signifiera l'inversion des processus de vieillissement, donc la marche inverse du temps. On pourra bientôt se démultiplier, créer d'innombrables variantes de soi-même, par clonage, dédoublement, schizophrénie... L'humain sera une conscience qui englobe les continents, voire les galaxies. D'ailleurs ce cerveau collectif impliquera bientôt une *noocratie*, un *intelnet*, une nouvelle *sobornost'* électronique par le net.

La physique a atteint les limites de la matière, elle s'élève vers la métaphysique. Celle-ci devient une science aux applications immédiates, elle doit poser les fondements, alors que désormais tout est possible. La frontière est devenue floue entre l'artificiel et le surnaturel. Le monde des hommes devient le monde des anges. Peut-être l'humain devait-il se développer d'abord sous la forme d'un primate, pour ensuite sortir de cette chrysalide sous forme de conscience pure, de « *tchelovest'* »³.

³ Il y a ici un jeu de mot sur « *sovest'* »=conscience, et aussi « *vedat* »=savoir, « *vest'* »=nouvelle, ou Annonciation (motif chrétien), d'ailleurs Epstein introduit ici un Créateur, le *Vsetvorec*.

Aujourd'hui, le monde se spiritualise, comme autrefois il s'était artificialisé. La conséquence est la réactivation de l'ancienne métaphysique.

Dans cette nouvelle vision du monde, utopie et anti-utopie se mêlent, déclare Epstein. Le progrès s'accélère, tout en régressant. On peut tellement de choses, qu'on a peur de soi même. Epstein rappelle qu'aujourd'hui, les gens ont peur de tout, des nouveaux virus, des clones, des OGM... D'un côté ils appuient sur la pédale d'accélérateur du progrès, de l'autre ils tirent le frein eschatologique, ils redoutent la Fin.

Dans la tradition rousseauiste, les techniques et la morale sont incompatibles. Or aujourd'hui, la morale écologique invite non pas à renoncer aux techniques, mais à trouver celles qui polluent le moins. La bombe atomique est à la fois un mal et un bien par son caractère dissuasif. L'homme aujourd'hui est nu et transparent comme il le sera au jour du Jugement dernier, il est incité à une élévation morale. Les progrès techniques contribuent aux progrès des mœurs. Certes, tous les excès demeurent possibles, depuis le « politiquement correct » et la chasse aux sorcières, jusqu'aux répressions et tyrannies.

La génération des années 1920-50 était éblouie par l'utopie léniniste-staliniste, et celle des années 1970-90 par l'anti-utopie (Zamiatine, Orwell), et finalement, ce sont les techniques (téléviseurs et ordinateurs) qui ont eu raison du régime social qui risquait d'en faire des instruments de surveillance. La génération Internet a vu le triomphe de la technique et de la morale sur le totalitarisme. Selon Epstein, dans Internet, une forme de morale s'installe depuis les années 90 sous forme de codes de conduite. La loi civile ne peut rien, mais le danger si l'on enfreint ces codes, est de ne plus exister sur le net.

Pour finir, Epstein souligne la différence entre l'avant-garde et le protéisme. Le mot même d'avant-garde suppose que celle-ci traîne derrière elle une masse en retard. Le protéisme, lui, se vit comme le passé archaïque du futur, l'arrière-garde de l'histoire.

Tandis que l'avant-garde se met en valeur et montre ses muscles, le protéisme se sent immature et infantile, il se minimise, préfère la litote. Il ne tire pas fierté de sa nouveauté, car il se voit comme dans des jumelles à l'envers, tout petit, disparaissant déjà à l'horizon de l'histoire.

À cause de l'accélération de l'histoire, la génération actuelle est la première à voir comment une révolution technique apparaît puis retombe, remplacée par une autre. Epstein se sent dans la situation tragi-comique de Kheraskov ou Ozerov sentant

apparaître le génie de Pouchkine, Gogol ou Dostoïevski. La querelle des Anciens et des Modernes, initiée par Charles Perrault et Fontenelle, s'achève avec les néo-archaïstes du protéisme, car ils se sentent Anciens avant même d'être Modernes.

La dernière remarque de Epstein sonne bien lugubrement : le genre du manifeste, auquel veut se rapporter ce texte était particulièrement en vogue dans les années 1909-1913, juste avant la première guerre mondiale ! C'est bien entendu des divers courants du modernisme que veut parler Epstein (symbolisme, acméisme, adamisme, futurisme).

On retrouve dans ce texte des motifs récurrents de la contemporanéité, on pourrait même parler de « citations », tirées tant du domaine littéraire russe et occidental, que du domaine de la science. On reconnaît plusieurs éléments de science-fiction, qui semblent parfois même tirés du genre fantastique cybernétique. Epstein met en jeu les fantasmes de l'époque contemporaine (le nouveau spiritualisme, le *New Age*, le thème des Anges), mais aussi des éléments de l'histoire des idées russe, tels que la puissance du collectif ou l'esprit d'union (la *sobornost'*). C'est ainsi que l'essai acquiert une dimension épique, qui le rapproche du genre de l'utopie, et peut également faire penser à Danil Andreev et à sa « métaphysique de l'histoire » : *La rose du monde* (texte écrit sous la terreur stalinienne, qui a eu une grande résonance au début des années 90).

La fin de l'homme de l'époque humaniste laisse la place à l'arrivée du surhomme, l'homme machine, dans une grande réconciliation de la Nature et de la Culture, et aussi des Anciens et des Modernes. Cette vision prophétique de Epstein s'accorde bien avec les motifs de la prose de Pélévine, mais aussi avec celle des écrivains nationalistes anti-libéraux et anti-démocrates (P. Kroussanov, V. Prokhanov), ce qui éclaire le lien entre le postmodernisme et une forme de néo-fascisme, contre lequel met en garde Lipovetski.

Un nouveau totalitarisme.

Si M. Lipovetski a recouru à une abréviation, lorsqu'il intitule son article « Le PMA (Le postmodernisme aujourd'hui) » (*Znamia*, 2002, N°5), c'est, dit-il, parce que le mot « postmodernisme » a disparu en russe depuis environ deux ans, depuis la publication quasi simultanée de *Generation P* de Pélévine, et du *Lard Bleu*, de

Sorokine. Le mot a acquis une connotation aussi méprisante que le mot « démocrate » dans certains contextes, et surtout le phénomène est sorti du champ d'investigation de la critique littéraire, pour entrer dans la sphère de l'histoire littéraire.

Le postmodernisme russe était une littérature alternative, élitare. Il se distinguait en cela du postmodernisme occidental, issu du *pop-art*, et était souvent plus proche du modernisme occidental, ou même de l'avant-garde (surréalisme). En tous cas, il était loin de vouloir se mêler aux masses. Ce fut différent avec le succès populaire de Pélévine et l'arrivée du phénomène B. Akounine.

Aujourd'hui, en Russie, la littérature post-moderniste a rejoint la littérature des masses. La démocratisation de la culture est accomplie. C'est l'ère Poutine, dont la formule pourrait être « vieux refrains sur l'essentiel »⁴, la restauration de velours, décrite par Lev Rubinstein⁵ et d'autres.

Lipovetski se réfère ensuite à l'historien du postmodernisme, le chercheur hollandais D. Fokkema, qui distingue deux époques, le « *Sturm und Drang* » du postmodernisme, assez agressif, avec des stratégies et des polémiques, puis le postmodernisme tardif, à partir de 1980 (avec *Le nom de la Rose*, de Umberto Eco) jusqu'au milieu des années 90, où ce dernier renoue avec l'existence d'une réalité, et intègre de nouveaux types d'écriture. On en distingue cinq : féminisme, méta-prose historiographique, prose autobiographique, prose post-coloniale et discours des identités culturelles. Ils ont pour point commun de remettre en jeu des aspects de la réalité qui semblaient stables et inébranlables. Finalement le postmodernisme de Derrida à Foucault, évolue depuis la déconstruction du texte à proprement parler, jusqu'à la déconstruction de tout « discours », c'est à dire comportement de l'homme dans l'histoire ou dans la culture, considéré comme « texte ».

En Russie, dans les années 90, on assiste à l'explosion de deux de ces discours : la *fantasy* historiographique, et la nouvelle prose autobiographique. Lipovetski illustre abondamment ces deux pôles de la littérature des années 90. Puis il souligne que sont, en revanche, complètement absents en Russie les trois autres discours, « *gender* », post-colonial, et identitaire. Les tentatives de trouver une littérature féminine russe ont été le fait de chercheurs étrangers et n'ont jamais été

⁴ Du nom d'une émission de télévision où l'on reprend, pour le plus grand bonheur de tous, les chansons de l'époque soviétique (*Starye pesni o glavnom*)

⁵ Lipovetski renvoie à son livre *La fumée de la Patrie ou le Goulag avec filtre*, les cigarettes Belomorkanal, symbole du Goulag, sont commercialisées avec filtres. Dans le même ordre d'idée, l'hymne de la Russie Poutinienne est l'hymne soviétique, mais avec des paroles filtrées.

vraiment couronnées de succès. Dans un ex-empire comme l'est la Russie, l'absence de discours post-colonialiste est surprenante. Aucune voix ne s'élève non plus depuis les anciens « sujets » de cet empire, constate le critique.

Lipovetski voit une explication dans le rejet par la culture russe du « politiquement correct », qui fait partie intégrante de l'étiquette culturelle des Américains et Européens, mais agace profondément les Russes, qui y voient une hypocrisie et une atteinte à la liberté de pensée. C'est devenu une sorte de mode, chez les nouveaux post-modernistes russes, que de revendiquer le droit de parler de « pédés », de « nègres » etc. Ce rejet du politiquement correct les a amenés au scandale lié à l'affaire du roman de Prokhanov, *Monsieur Geksoguen*, ou encore à écrire des odes ou chants à la gloire de Poutine⁶.

Or le politiquement correct, c'est la règle de conduite des véritables aristocrates, qui savent qu'elle permet la survie de la société civile. Respecter les minorités, renforcer les différences, c'est garantir l'unité de la société, c'est créer la base d'une bonne communication entre les communautés. C'est tout ce qui manque à la Russie, regrette Lipovetski.

Le politiquement correct, c'est la langue d'une culture qui a perdu son centre, son unité de conception de la Vérité, du Progrès etc. ou encore, selon Lyotard, son « grand narratif », et l'a remplacé par des « micro-narratifs », où chacun a sa raison.

Or dans les attaques actuelles en Russie contre le politiquement correct, on entend que c'est un signe de faiblesse, de déclin de la civilisation blanche, d'hypocrisie et de fausseté, etc. Paradoxalement, c'est Tatiana Tolstoï, qui est pourtant bien loin de cette idéologie nationaliste, qui a été à l'origine de cette polémique, avec son essai « Politiquement correct », véritable chef d'œuvre comique. La recette est simple : elle se situe strictement sur le terrain de la langue, et donne des exemples tirés de la poésie russe classique qui pourraient être censurés du point de vue du politiquement correct.

Pour le Russe, la poésie est, et reste, le reflet divin de la Vérité, de la Beauté et de l'harmonie. Elle ne souffre aucune analyse. C'est le logocentrisme, constate Lipovetski.

⁶ Certains, au nom de la liberté de l'écrivain, ont pris la défense de A. Prokhanov, écrivain né en 1938, dont la réputation anti-libérale et anti-démocratique était établie depuis longtemps (comme chantre de l'impérialisme soviétique). Quant aux chants à la gloire de Poutine, on peut penser qu'ils sont à prendre au second degré, dans l'esprit des adeptes du *sots-art*, mais le second degré est perçu au premier degré par le public, et la confusion n'est pas levée par les postmodernistes.

Au contraire, pour le postmodernisme occidental (post-structuraliste), la langue (et la poésie) peuvent être disséquées comme un produit de l'activité humaine, ce qui permet de comprendre l'inconscient politique et culturel des peuples. T. Tolstoï a décrit mieux que quiconque la crise du logocentrisme dans son roman *Le Slynx*.

Le postmodernisme russe se livre à la déconstruction uniquement du discours d'autrui, et ce, pour affirmer son propre discours. Et en outre, il change de discours selon les circonstances. Etant devenu lui-même le *mainstream*⁷, il a des velléités de pouvoir politique, et on le voit dans l'apparition de ces « odes » à Poutine. On constate une tendance à la totalitarisation du postmodernisme russe.

Le drame est dans le décalage qui existe entre le langage littéraire des postmodernistes russes et leur langue « de tous les jours », qui est restée logocentriste. Pour combler le fossé, ils ont eu largement recours à l'ironie et au second degré. Mais aujourd'hui alors que le postmodernisme n'est plus marginal, qu'il s'est fondu dans le *mainstream*, cette langue de leur culture quotidienne est passée au premier plan. Lipovetski prend pour exemples le roman de Kroussanov *La morsure de l'ange*, salué par certains critiques comme roman postmoderniste (alors qu'on est en droit de se demander s'il y a un second degré dans cette apologie de la violence), ainsi que les films ouvertement commerciaux de A. Balabanov et S. Selianov, le *Frère* et le *Frère 2*, en montrant que si les ingrédients sont légèrement différents, la recette est la même : re-mythologisation de stéréotypes éculés, idéologie populiste sur le thème du pouvoir. Si le roman de Kroussanov fait appel à des citations culturelles, avec le mythogème du Preux russe victorieux contre l'occident rationaliste et aveugle, (victoire due non à l'intelligence, mais aux forces surnaturelles), c'est la même agressivité, le même impérialisme, le même désir de conquête du territoire que dans le film de Balabanov.

Kroussanov et Balabanov ne font que développer les découvertes de Pélévine, dans *Omon Ra*, et surtout dans *Tchapaev et Poustota*⁸, affirme Lipovetski. Mais dans *Generation P*, Pélévine perd sa distance et son ironie, c'est justement là que commence son vrai succès commercial. C'est là aussi que Kroussanov et Balabanov lui emboîtent le pas. Eux sont directs et sérieux, leur but est de construire de nouveaux mythes sur de vieux stéréotypes.

⁷ L'utilisation récurrente de ce mot dans la critique, à partir de 1997 environ, mériterait une étude particulière.

⁸ Publié en France sous le nom de *La mitrailleuse d'argile*.

Tandis que le postmodernisme occidental déboulonne les stéréotypes, le postmodernisme russe y installe son succès commercial, conclut le critique.

C'est la tendance principale, mais il y a, à côté, d'autres expériences réussies, reconnaît Lipovetski, comme celle de B. Akounine, qui déconstruit les stéréotypes de la littérature russe, celle de Lev Rubinstein qui problématise le processus de création de mythologies populaires (et politiques) comme dans *Golem*, celles d'Anatoli Korolev avec son néo naturalisme (*L'homme-langue*, qui fait penser à *l'Elephant-man* de David Lynch).

Aujourd'hui on peut dire que cette tendance, mise en évidence par Lipovetski, n'a fait que se confirmer au cours des dernières années. Les écrivains postmodernistes de l'élite (Sorokine, Galkovski) ont achevé de se discréditer auprès du lectorat traditionnel de la « grande » littérature, tandis qu'ils rencontraient d'autre part l'hostilité de toutes les autres formes d'autorité morale, quant aux autres ils ont renoncé aux recherches esthétiques, pour se consacrer à la littérature de masse et au succès commercial. Dans le sillage des postmodernistes sont apparus des écrivains de second rang, à l'idéologie ouvertement xénophobe et raciste, exaltant le culte de la force et le repli identitaire. Les années Eltsine étaient des années de fête, de générosité et de désordre, celles des réformes et de la démocratisation. C'était aussi celles des débordements, de la corruption et du crime, de l'enrichissement cynique et de l'absence de morale. Mais les années Poutine apparaissent déjà comme celles d'un repli nationaliste et conservateur, voire d'un nouveau totalitarisme.

Au cours des années 90 le discours critique des grosses revues s'organise en réaction contre le postmodernisme, concept qui a le mérite d'être assez flou pour évoluer au fil des ans. En effet, même les partisans d'une esthétique nouvelle constatent rapidement l'impasse dangereuse dans laquelle s'est engouffrée la littérature post-moderne et cherchent des voies de sortie de la crise.

D'un côté, certains prônent un retour pur et simple au réalisme traditionnel du XIX^e siècle, dans un mouvement dialectique entre modernité et tradition, qui doit, selon eux, clore le modernisme et l'avant-garde. Ceux-là nient l'existence même du postmodernisme.

D'autres critiques reconnaissent les apports du postmodernisme à la littérature, et pensent que ces acquis doivent féconder une nouvelle orientation, qu'ils désignent comme néo-réalisme, post-réalisme, ou même trans-méta-réalisme.

On peut ironiser sur l'inventivité des critiques en matière de termes nouveaux, mais les mots ont leur importance. Ils déterminent des positions différentes vis à vis du modernisme. Parler de néo-réalisme signifie que la page du modernisme est définitivement tournée. En revanche, le post-réalisme se définit dans la continuité à la fois du réalisme et du postmodernisme. Les deux pages sont tournées. Enfin, parler de trans-méta-réalisme suppose que l'on se place au-dessus de l'opposition réalisme/modernisme. Le trans-méta-réalisme englobe le réalisme en l'élargissant et en l'approfondissant.

Par son relativisme moral, par le doute ontologique et existentiel, le nouveau réalisme se distingue du réalisme de l'époque de Belinski, lié à la foi dans l'Absolu, à l'humanisme chrétien, à la notion de héros.

Tous ces motifs, que nous venons de rencontrer dans les discussions sur le postmodernisme et sur le nouveau réalisme, se retrouvent dans les articles-essais portant plus particulièrement sur certaines œuvres de la littérature russe contemporaine. Les critiques mettent l'accent sur l'aspect éthique d'une part, et ontologique d'autre part.

Deuxième partie : Une critique postmoderne ?

I - Le « héros » post-moderne.

Réception par la critique de quelques œuvres nouvelles.

Il était important de décrire, même grossièrement, la discussion sur le postmodernisme, qui est au centre de la critique des années 90, et de donner un écho des arguments des uns et des autres. Les divers points de vue cherchent leur justification dans les œuvres des écrivains, dont la publication dans les grosses revues alimente la polémique. Parmi ces écrivains, nous avons retenu quatre noms, qui comme nous avons pu le constater dans les chapitres précédents, sont le plus souvent évoqués par les critiques pour illustrer leurs thèses.

Le nom de V. Sorokine focalise les attaques, car il est sans doute le plus en vue des écrivains postmodernistes de l'ancienne génération, celle de l'*underground* des années 70-80, et il continue à publier régulièrement dans les années 90. Le personnage sent le soufre, il cultive l'art de la provocation, il s'expose et ne craint pas le scandale, et ses romans sont dans toutes les vitrines.

V. Pélévine, au contraire, ne revendique d'appartenance à aucun mouvement, aucune école, il est discret et ne se montre guère en public, mais sa poétique, en particulier dans les années 90, le rattache inévitablement au postmodernisme. Il est surtout le porte parole d'une génération, celle qui a trente ans dans les années 90⁹, dont il clame la désillusion, et dont il exprime les goûts pour le fantastique, les mondes parallèles, les religions alternatives, les jeux sur ordinateur...

Tandis que les grosses revues ne publient jamais les œuvres de Sorokine, les premières œuvres de Pélévine sont publiées dans *Znamia*¹⁰, de même que celles d'un autre écrivain de la même génération, M. Chichkine¹¹. Il débute en 1993, mais c'est en 1999 que la revue publie *La prise d'Ismaël*, roman qui suscitera de nombreuses réactions de la critique.

C'est à une autre génération qu'appartient V. Makanine¹², celle des « quadragénaires » des années 70, marqués par l'influence de Trifonov. Et pourtant, son

⁹ V. Pélévine est né en 1962 et V. Sorokine en 1955.

¹⁰ *Omon Ra* en 1992 (*Znamia*, 1992, N°5), *La vie des insectes* en 1993 (*Znamia*, 1993, N°4), *Tchapaev et Poustota* en 1996 (*Znamia*, 1996, N°4-5).

¹¹ M. Chichkine est né en 1961.

¹² V. Makanine est né en 1937.

roman *Underground*, publié en 1998 dans *Znamia*, est considéré comme un des derniers grands romans russes du millénaire, et fait de son auteur un « classique vivant ».

1 - Les post-modernistes.

Un imitateur stérile : V. Sorokine

Dès le milieu des années 90, il ne se trouve plus aucun critique, dans les grosses revues, pour défendre la poétique de Sorokine. Le *sots-art* est définitivement dépassé, renvoyé au vestiaire.

Ainsi, pour B. Kenjéev, un poète et ancien dissident, un « occidentaliste » (il a émigré au Canada dès 1982), Sorokine ne restera pas dans l'histoire de la littérature, car son talent est celui d'un imitateur, et non d'un écrivain. Dans « L'anti-soviétique V. Sorokine » (*Znamia*, 1995, N°4), il affirme que Sorokine n'a qu'un seul mérite, c'est d'avoir su parodier le style de la culture soviétique.

Kenjéev veut se démarquer clairement de la critique moralisatrice. Il n'est pas question pour lui de reprocher à Sorokine son naturalisme, sa cruauté, son manque de goût, et encore moins son manque d'éthique. L'argument serait stupide, affirme Kenjéev, puisque Sorokine se place en dehors des catégories du Bien et du Mal. Néanmoins, fait remarquer le critique, condamnant implicitement l'écrivain, l'absence de jugement sur ce qui instinctivement est perçu comme Mal est un jugement par défaut, et attire le lecteur, surtout s'il a 14 ou 15 ans.

Toute la force du texte de Sorokine est de faire résonner le vide du discours soviétique, c'est un jeu qui n'obtient un résultat que tant qu'il est dangereux, comme le combat de David contre Goliath. Mais lorsque Sorokine s'en prend à d'autres discours, qui, eux, ne sont pas vides, celui de Nabokov ou d'autres, comme il le fait dans *La norme*, il ne parvient plus, selon le critique, à transmettre le sentiment du vide de l'existence.

Le conceptualisme russe (le *sots-art*) est fondé sur les citations du discours soviétique, et n'existe que tant qu'il y a des gens qui se souviennent de ce discours, et que ce discours existe encore. Ce ne sont pas les qualités intrinsèques de ces œuvres qui font leur intérêt. Les étrangers ou les enfants y restent insensibles. Ce postmodernisme là dépend entièrement de la culture soviétique.

La queue demeure le meilleur roman de Sorokine, d'après Kenjéev, car on n'y trouve ni sang, ni boue, ni grotesque absurde, mais seulement des personnages pitoyables, des humiliés et offensés. Kenjéev ne voit pas, chez Sorokine, de recherche ontologique. Et il conclut que la qualité de la production des « avant-gardistes » russes contemporains n'est pas à la hauteur de leurs multiples et bruyantes déclarations. Si le conceptualisme est la synthèse de l'art et de la réflexion sur l'art, comme l'affirment ses adeptes, le résultat, dit Kenjéev, ce sont des textes qui ne suscitent que l'ennui. Le lecteur voudrait être captivé, il aimerait que son cœur batte. Kenjéev conseille à Sorokine de mettre davantage de sentiment dans ses romans.

Le regard tourné vers le ciel, ou bien les yeux vides ? Pélévine

Pour A. Guénis également, la génération de Sorokine a désormais accompli la destruction de l'ancien mythe, et elle doit laisser la place à ceux qui vont construire le nouveau mythe. Son article « Viktor Pélévine, frontières et métamorphoses » (*Znamia*, 1995, N°12) est écrit avant la publication du roman *Tchapaev et Poustota*. Mais ce qu'il y dit de la prose de Pélévine s'applique tout à fait à ce roman également.

L'éternel débat entre les générations prend aujourd'hui, selon Guénis, la forme d'une dispute autour de l'héritage soviétique. Les pères, c'est à dire les anciens « soixantards », en revendiquent la part rationnelle, tandis que les fils en prennent la part irrationnelle, c'est à dire les rêves du réalisme socialiste, ce qui se traduit par le caractère onirique du *sots-art*, auquel il faut rattacher V. Pélévine.

Le style des œuvres de Pélévine est particulièrement déconcertant, à tel point que certains se demandent si on peut encore parler de littérature. N'est-on pas plutôt dans le domaine du jeu vidéo ? En fait, Pélévine est sorti hors de la littérature, pour aller vers une poétique nouvelle, où l'important n'est ni le style, ni la trame narrative, mais le message, ce qui est dit. Guénis se propose alors de comparer Pélévine à Sorokine.

Sorokine est un impressionniste, qui décompose le portrait de l'âme, avec ses noirceurs et ses monstruosité, tandis que Pélévine est un expressionniste qui déforme intentionnellement la représentation, dans un but expressément didactique. Sorokine décrit l'*homo sovieticus*, et sa chute, du paradis vers l'enfer et le chaos, où il se noie. Pélévine, lui, n'est pas un destructeur, mais un constructeur, il construit à partir des débris du mythe soviétique.

Pour les écrivains post-soviétiques, dit Guénis, le monde de la culture, artificiel par définition, est indiscernable du monde de la nature. Ils évoluent entre les

blocs du réalisme socialiste, et le monde pour eux est une série de constructions artificielles, où on erre à la recherche de la réalité originelle. Ces mondes ne sont pas la réalité, mais on ne peut pas non plus dire qu'ils sont faux. Ce que montre Pélévine dans *Omon Ra*, selon Guénis, c'est que l'imagination n'est pas opposée à la réalité. Elle est un outil pour la construire.

La multiplicité des mondes est fondée sur une « théologie » du doute. Guénis remarque que pour obtenir cette multiplicité, il suffit à l'auteur de faire « varier les dimensions de la fenêtre » par laquelle le héros regarde le monde. Mais l'important dans la prose de Pélévine n'est pas ce qu'on voit de la fenêtre, c'est ce qui se déroule sur le rebord de la fenêtre, à la frontière entre les mondes¹³. Ce n'est pas la réalité, c'est le vertige qui se produit au moment précis de la perte de contact avec cette réalité.

Guénis définit Pélévine comme le poète, le philosophe et le chroniqueur de la frontière, et le rapproche de la peinture surréaliste de Magritte, dont les tableaux explorent aussi cette fine démarcation entre le normal et l'anormal, le réel et le rêve, l'animé et l'inanimé, l'artificiel et le naturel. C'est ce que fait en permanence Pélévine, par exemple dans la nouvelle *Mittelspil*, où les deux héroïnes sont des prostituées, qui, à l'époque soviétique, étaient des hauts fonctionnaires du Parti. Le changement de sexe n'est qu'un des aspects, anecdotique, du changement de mondes, mais il révèle que pour passer de l'un à l'autre de ces mondes, qui ne sont qu'une projection de l'imagination, il faut se changer soi-même, opérer une métamorphose. C'est à cette condition que l'on peut continuer d'exister de l'autre côté, dans un nouvel univers. La frontière agit comme une provocation qui rend possible la métamorphose.

Guénis estime inadéquat de parler de manque de spiritualité à propos de Pélévine. Il est, au contraire, fortement enclin à la dimension spirituelle, il recourt facilement au prosélytisme, ses œuvres ont une forte composante didactique. C'est le cas, par exemple, des récits de *La vie des insectes*, qui, bien plus que des satires, sont de véritables fables. La biophilie de Pélévine n'est qu'un aspect de son goût pour l'autre et l'autrement, et la frontière des genres est pour lui encore une limite à explorer. Le choix des insectes comme héros est particulièrement approprié, car ils sont aptes à la transformation, à la mue, à la métamorphose.

¹³ Voir son article « Vue de la fenêtre » dans *Novy Mir*, 1992, N°8. Cette image du rebord de la fenêtre, comme lieu intermédiaire entre le subjectif et l'objectif, sera reprise par les critiques, dans la polémique sur Pélévine. Un critique traditionaliste affirme : « cela ne m'intéresse pas de faire pousser des cactus sur le bord de ma fenêtre ».

Dans *La vie des insectes*, c'est le lecteur qui décide si les personnages sont des insectes ou des humains, l'ambiguïté n'est pas levée par l'auteur. Pélévine crée un phénomène d'illusion d'optique, bien connu de la culture contemporaine et couramment utilisé (par S. Dali, par exemple). Mais le prototype du genre est le roman de Kafka *La métamorphose*, que Guénis analyse comme l'histoire d'une occasion de bonheur manquée. La métamorphose est une libération, que le personnage n'a pas su utiliser, car il n'a pas compris qu'il avait des ailes et pouvait s'envoler par la fenêtre, dit Guénis, faisant référence à l'interprétation donnée par Nabokov.

Dans les récits de Pélévine, la métamorphose a un but, elle mène à la morale, comme dans toutes les fables. Ainsi en est-il de l'histoire de la jeune fourmi, qui ayant voulu devenir une élégante mouche, a flirté avec un moustique américain, pour finir pitoyablement sur la bande collante d'un attrape-mouches. Et parfois, la métamorphose est proche de la métempsychose, elle mène à l'élévation spirituelle, à la lumière. C'est le sens du récit du papillon devenu vers luisant, dans *La vie des insectes*...

Pélévine est un mystique, conclut Guénis, et il nous invite à franchir la dernière des frontières, la frontière transcendantale, vers la métaphysique, vers un monde qui n'existe pas, mais que l'on peut créer.

On constate que Guénis décèle, chez Pélévine, une dimension spirituelle, un but moral et didactique, une recherche ontologique et métaphysique.

M. Lipovetski, dans « Le lard bleu de la génération, ou Deux mythes à propos de la même crise » (*Znamia*, 1999, N°11), compare lui aussi les deux figures emblématiques du postmodernisme russe. Le roman de Sorokine *Le lard bleu* et celui de Pélévine *Génération P.* ont été publiés presque en même temps. Pour la première fois, le roman de Pélévine n'a pas été publié dans une revue. Au lieu d'y voir le déclassement de Pélévine du rang d'écrivain de l'élite à celui d'écrivain de masse, Lipovetski y voit la disqualification des grosses revues. Elles, qui ont été le panthéon des valeurs culturelles esthétiques et éthiques du XX^e siècle, même au temps du communisme, sortent du *mainstream* littéraire, car elles refusent de voir en Sorokine ou Pélévine autre chose que des pantins ou des saboteurs. Lipovetski conteste la polarisation binaire de la culture russe actuelle, entre fondamentalisme et déconstructivisme, (qui est la théorie de Lotman et des structuralistes). Il pense que doit exister une zone neutre, un purgatoire entre le ciel et l'enfer, le lieu d'un compromis, ou plutôt d'une synthèse.

Lipovetski déresponsabilise les écrivains post-modernistes. Ils ne sont pas à l'origine de la crise que traverse le monde contemporain, ni de la perte de la conviction que peut exister une société où l'individu soit pris en compte, en se fondant sur la Raison et la Morale. Les écrivains post-modernistes n'ont fait qu'accepter cette crise comme étant la norme. Lotman appartient à l'époque moderne, ce qui lui donne un regard extérieur sur la crise. Sorokine et Pélévine appartiennent tous deux à la « génération P »¹⁴ (le « p » peut être interprété comme l'initiale de la marque Pepsi, mais aussi de post-, ou de Pélévine, et la liste n'est pas close¹⁵), unie dans son mépris de la vérité objective, de toute forme d'absolu, y compris la dite réalité. Mais à la différence des « idéologues » du postmodernisme (Eroféev, Kouritsyne), Sorokine et Pélévine sont des écrivains, c'est pourquoi leurs œuvres sont plus nuancées, parfois hybrides, et on y trouve des compromis, dit Lipovetski.

Contrairement à Guénis, qui distinguait Sorokine comme appartenant à une génération plus âgée que Pélévine, Lipovetski les réunit. Ces deux romans, poursuit-il, marquent leur divorce avec le modernisme. Sorokine, qui s'en prenait initialement au matériau du réalisme socialiste, et ensuite à la littérature classique russe du XIX^e siècle, franchit avec *Le lard bleu* une nouvelle étape, et s'en prend maintenant aux discours du modernisme. Poursuivant son entreprise systématique de destruction de tout discours faisant autorité, il caricature et ridiculise Pasternak, Akhmatova, Mandelstam et même Brodsky. Il retourne le mythe culturel des écrivains. Son procédé est d'introduire dans la structure harmonieuse de l'archétype, des éléments de chaos et de dysharmonie, tels que la violence, les excréments, le cannibalisme, etc. Et habituellement, il obtient l'effet recherché, de mélange du chaos et de l'harmonie, voire même d'harmonie du chaos, d'ordre chaotique, ce que Lipovetski appelle le chaos-cosmos. Mais, selon le critique, Sorokine aboutit à un échec avec les écrivains modernistes, car lorsque le matériau de départ reflète non l'harmonie, mais la tension, les heurts, les ruptures, comme c'est le cas des textes de Dostoïevski, Platonov, Nabokov, ce procédé ne permet d'obtenir qu'une imitation stérile, une parodie triste.

Le divorce de Pélévine avec le modernisme est d'une autre nature, plus ambiguë. Lipovetski voit un changement important entre les deux personnages de Pélévine, le poète Piotr Poustota, (héros de *Tchapaev et Poustota*, publié en 1996), et

¹⁴ Notons que Lipovetski, qui est né en 1964, appartient également à cette génération.

¹⁵ Lipovetski propose encore une interprétation « génération p-dets », soit, en un peu vulgaire, « génération sacrifiée ».

Vavilen Tatarski, (personnage de *Generation P*). Tandis que Poustota choisit son monde, qu'il suit un chemin d'initiation philosophique, au cours duquel il apprend à fabriquer sa propre réalité, Vavilen, lui, subit. Il est programmé. Il est lui-même un produit, comme ceux dont il fait le marketing. Malgré son nom qui signifie vide, Poustota est presque un poète au sens romantique du mot, tandis que le vrai personnage vide, c'est Vavilen¹⁶. A la différence du poète Poustota, qui choisit le vide comme lieu d'expression et de liberté, Vavilen Tatarski n'est pas un créateur, c'est un *creator*, un programme informatique. Les autres personnages de Pélévine pouvaient transformer la réalité virtuelle, par exemple celle d'un jeu électronique, en un espace propre de liberté, de réalité. Tatarski, lui, se perd dans un jeu qui n'est pas le sien. Il subit une dépersonnalisation complète. De cette façon, le nouveau roman de Pélévine est une rupture, non seulement avec la tradition littéraire, mais avec lui-même. Toutes ses œuvres précédentes démontraient qu'il est possible de construire sur des simulacres et des fictions. Ce nouveau roman est la constatation amère que cette stratégie strictement individuelle pour accéder à la liberté se transforme en une gigantesque manipulation. Les clips publicitaires sont des simulacres de bonheur et de liberté. Sur ce roman plane l'ombre de Baudrillard, qui dit que le simulacre gomme les différences entre le vrai et le faux, le bien et le mal. De l'hyper-réalité des simulacres dépend le pouvoir, et en Russie, la crise d'août 98 est une illustration magistrale de cette théorie : l'injection de réalité dans un système de simulacres produit un effet comparable à celui d'un virus introduit dans un ordinateur par un informaticien revanchard, elle efface le pouvoir. Le communisme a été effacé, et rien ne l'a remplacé. Il est vécu par cette génération comme la fin de l'histoire.

La différence entre Sorokine et Pélévine, selon Lipovetski, c'est que Pélévine a débuté en tant qu'écrivain dans la culture de masse soviétique, dans le genre de la littérature fantastique, de la science fiction. Pélévine fuit le pouvoir¹⁷, et avant tout le pouvoir de la réalité sur lui-même, et il le fait en créant des mondes imaginaires, dans lesquels il cherche sa liberté. Au contraire, Sorokine aime le pouvoir, et ce qu'il recherche, en déconstruisant systématiquement tout discours autoritaire, c'est à asseoir sa propre autorité, à affirmer sa propre force dans la confrontation morale et intellectuelle.

¹⁶ Son nom même le détermine : son chemin sera Vassili Aksionov (réalisme) + Vladimir Ilitch Lenine (socialiste) + Babylone (en russe, Vavilon, un des symboles du postmodernisme)= Vavilen

¹⁷ Il était publié dans la revue *La chimie et la vie*, connue pour ses prises de risques vis à vis de la censure.

Dans son dernier roman, estime Lipovetski, Pélévine disqualifie la liberté. On sent qu'il n'éprouve aucun plaisir à écrire. Pélévine est un écrivain lyrique. Or cette fois, son moi d'auteur ne rencontre pas le moi du personnage. Le jugement de Lipovetski est sans appel : le texte n'a pas de valeur littéraire.

Lipovetski remarque la structure mythologique des deux romans *Le lard bleu* et *Génération P.*, comme étant presque le seul élément leur assurant une relative cohésion interne. Il l'interprète comme la tentative d'en faire des actes rituels, destinés à entamer un nouveau processus culturel. Pour Sorokine, il s'agit d'effacer le Temps, depuis Tolstoï jusqu'au futur. Pour Pélévine, il s'agit d'effacer uniquement le post-communisme jusqu'à août 98. Mais l'un et l'autre, affirme le critique, signent l'échec du post-communisme et du postmodernisme russe. Ils apparaissent dans une atmosphère qui est liée à la crise d'août 98, qui a montré le simulacre dans le capitalisme russe et dans les réformes libérales post-communistes. La libération spirituelle et intellectuelle attendue n'a pas eu lieu. Au contraire, l'esprit et l'intelligence sont devenus une « substance » (comme le lard bleu) dénaturée et dévalorisée. Le postmodernisme, qui devait être une nouvelle formule de la liberté, une nouvelle vision du monde, s'est transformé en une loge ou une guilde, une « *toussovka* »¹⁸.

Il est également symptomatique, selon Lipovetski, que Sorokine et Pélévine soient ramenés aux expériences du modernisme, qui en Russie n'est pas allé jusqu'au bout de son développement. Il n'a pas fini d'explorer les questions de la liberté individuelle, du tragique de l'existence, du dialogue avec la mémoire culturelle, de l'auto-analyse du sujet. Les deux romans explorent en outre les possibilités de la polyphonie, dont Bakhtine a souligné le caractère productif, et qui est toujours le signe d'une accélération culturelle. Le roman polyphonique est comme un bouillon où se mélangent les formes de pensée traditionnelles et où se forment des hybrides inédits, qui peuvent donner des monstres, mais aussi des mutations génétiques salutaires. C'est la construction de la tour de Babel. On sait qu'elle sera détruite, mais restera l'histoire de son édification, du mélange des langues, et les deux romans font partie de cette histoire, conclut Lipovetski.

¹⁸ Mot du jargon de la jeunesse qui signifie le cercle d'amis que l'on fréquente régulièrement. D'après un ouvrage spécialisé sur le jargon des jeunes, la *toussovka* est un groupe de gens que réunissent des centres d'intérêt communs, une tâche commune, ou leur âge. (Никитина Т., *Так говорит молодёжь*, М. Из глубин, 1996, с. 214).

Lipovetski trouve chez Pélévine l'expression du thème de la liberté, du libre-arbitre, par rapport au pouvoir. Il pose la question du rapport des personnages de Pélévine avec le héros lyrique romantique Pétchorine.

A. Nemzer, dans « En quelle année ? Fais le compte », (« Remarques sur un sujet éternel : la littérature et la contemporanéité », *Znamia*, 1998, N°5) exprime son rejet de l'œuvre de Pélévine, qu'il considère ici comme l'expression de l'inconscient collectif des années 90, et dont le succès n'est que le signe de l'asservissement total à l'époque, à ces années 90, que pourtant l'écrivain déteste et méprise.

A propos de *Tchapaev et Poustota*, il remarque que l'auteur met en scène la Russie d'hier (celle de Tchapaev) et celle d'aujourd'hui (celle de Kotovski). Le personnage est toujours seul, au milieu de la foule. Il est semblable à tous, et pourtant différent. Mais il n'est pas le héros romantique. Pétchorine est un personnage aux nombreuses facettes, à la personnalité riche et complexe, alors que le héros de Pélévine est vide. C'est une caricature, un anti-Pétchorine.

Pélévine a la réalité en horreur, c'est ce qui explique son attirance pour le passé, même si là aussi, tout n'est qu'illusion et vide. Le passé est toutefois préférable au présent, parce qu'il est fermé, il est à distance de la réalité, il peut devenir un conte, une légende, voire même un mythe. En cela aussi, Pélévine est en harmonie avec l'air du temps : la nostalgie du passé se traduit, dans les années 90, par un goût marqué pour les chansons et les films soviétiques. Nemzer s'autorise ici une longue digression autobiographique, qui s'achève sur deux vers de Lermontov, exprimant le sentiment tragique du vide de l'époque contemporaine, que la génération du poète romantique avait ressenti bien avant la génération P., celle de Pélévine (et de Nemzer). Toute la différence entre Lermontov et Pélévine, selon Nemzer, c'est que Lermontov avait le sentiment du tragique, alors que Pélévine est indifférent, voire satisfait de l'inconsistance de son époque. Lermontov se sentait concerné par le présent, il se sentait responsable de son temps. Pélévine au contraire incite à la déresponsabilisation. Le message qu'il envoie est que le monde est détestable et illusoire, il ne mérite aucun investissement personnel. Et il recommande de se faire « vide » pour en être libre. Alors que Lermontov réveillait les consciences, Pélévine les endort, les invite au rêve. Nemzer ajoute que le style de Pélévine est amorphe et inconsistant, comme celui des plus mauvaises traductions.

De Guénis à Lipovetski et Nemzer, de 1992 à 1998, bien que le succès commercial de Pélévine n'ait cessé de s'amplifier, la critique des grosses revues l'a écarté du champ de la littérature sérieuse, et l'a renvoyé au lectorat des jeunes, à celui de la littérature fantastique, vers la littérature de masse. Tandis que Guénis insiste sur la poétique de la frontière, et sur l'instant du changement de regard (qui fait basculer d'un monde à l'autre, et s'obtient par la métamorphose du sujet), Lipovetski et Nemzer placent le sujet lyrique au centre de leurs commentaires, et le comparent au héros romantique.

La question du héros post-moderne, et de son rapport au héros romantique, se pose non seulement pour les personnages de Pélévine, mais aussi, et bien davantage, pour ceux de Makanine.

2 - Les nouveaux existentialistes.

S'enterrer dans la foule. V. Makanine.

Le roman de V. Makanine *Underground*, publié dans *Znamia* en 1998 (N°1 à 4), a suscité aussitôt les réactions de la critique. Mais c'est en 1993, pour *Une table recouverte d'une nappe avec une carafe au milieu*, que l'écrivain avait obtenu le *Booker*, revenant ainsi après quelques années d'absence, sur le devant de la scène littéraire. Ses anciens récits sont alors publiés, ainsi que les nouveaux, et c'est ainsi qu'en 1997 paraissent simultanément, dans *Znamia* et *Novy Mir*, deux articles à son sujet, qui sont déjà presque un commentaire du roman, publié pourtant un an plus tard.

I. Rodnianskaïa, dans « Sujets d'inquiétude » (*Novy Mir*, 1997, N°4), montre comment Makanine réagit en écrivain aux bouleversements sociaux et politiques qui ont accompagné la fin de l'URSS. Toutes les œuvres du « nouveau » Makanine sont liées, entre elles, mais également avec ses œuvres des années 80, par des motifs récurrents qui s'éclairent mutuellement, et qui éclairent la dimension allégorique et symbolique de chaque nouveau sujet. Ainsi, dans le monde divisé en deux de *La brèche*, une anti-utopie écrite et publiée dans *Novy Mir* en 1991, juste au moment de la fin de l'URSS, Rodnianskaïa voit le corps uni du peuple qui se fend, se découd, à la suite d'un cataclysme. A la surface, une foule redevenue sauvage erre dans les ténèbres et la misère, tandis que dans le sous-sol, se terre une oasis de civilisation, éclairée à la lumière artificielle, où l'on écoute de la poésie et où l'on discute sur le sens de la vie. La

foule est représentée comme une masse déferlante. C'est cette idée post-moderne des masses qui va se retrouver dans les œuvres suivantes.

L'essai « Quasi », publié dans *Novy Mir* en 1995 (N°4) est consacré à la progression actuelle du moyen, du médiocre dans toutes les sphères de la vie. En particulier, on invente des religions de substitution, des quasi-religions. Cette « médiocrisation » est liée à la victoire des masses (Ortega-y-Gasset¹⁹). Ce sont elles, et non les dictateurs, qui ont amené les régimes totalitaires du XX^e siècle, pense Makanine. Et il déclare d'un ton résigné qu'il est réconforté par la douce joie de se savoir mortel, car il n'aura pas à connaître toutes les innovations du prochain siècle. En effet, les masses révoltées proclament que le XX^e siècle n'est que l'aube de leur règne. Les individus ne cherchent plus à s'élever au-dessus de la masse, au contraire, ils pensent que leur bonheur est de se fondre dans la masse, de s'y cacher, de s'y diluer. Pour vivre heureux, vivons cachés. Ce ne sont pas les régimes totalitaires qui ont imposé cette maxime d'en haut, (contrairement à ce qui est habituellement la thèse des anti-utopies). Dans *Une table recouverte d'une nappe...*, où l'atmosphère fait penser aux romans de Kafka, un homme seul devant ses juges subit un interrogatoire. Or, chez Makanine, les juges représentent la société de masse, et non, comme chez Kafka, un pouvoir bureaucratique, ni un pouvoir totalitaire. D'après Rodnianskaïa, on voit à de multiples indices que ce procès se déroule à l'époque actuelle, ce n'est pas un procès de la terreur stalinienne. Les juges n'ont rien d'autre en commun que leur victime, ce sont des gens ordinaires. Ce récit est le modèle d'une société de masse qui a pris le contrôle sur tout, et qui maintenant traque les âmes. Tandis que les autres critiques avaient considéré ce récit comme une dénonciation du passé communiste, Rodnianskaïa préfère y voir une représentation du présent post-communiste, de la post-modernité.

Elle s'interroge ensuite sur la position du héros dans cette société de masse. Il est clair, affirme-t-elle, que l'opposition romantique entre le Poète et la foule, entre l'individu et la masse, est étrangère à Makanine. L'écrivain a deux personnages favoris, que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre. C'est d'abord Klioutcharev, qui est ingénieur, mais a accédé depuis peu à cette couche sociale, et qui cherche à se glisser dans le monde des intellectuels, afin d'y prendre racine. Dans *La brèche*, c'est lui qui fait le va-et-vient entre les deux mondes. Il est comme un agent de liaison entre la foule et les intellectuels. Le second héros est Igor Pétrovitch, l'écrivain. Il n'est ni le narrateur, ni

¹⁹ Ortega y Gasset J. *La révolte des masses*, 1930.

l'auteur, sa position est à rapprocher de celle du chroniqueur des *Démons* de Dostoïevski. Il est aux côtés des autres personnages, et lui aussi fait l'agent de liaison, mais entre la foule et la création littéraire. Par le corps et l'âme il est *dans* la foule, mais son intellect littéraire observe de l'extérieur et produit *l'idée* de la foule. En même temps, il a peur qu'on découvre qu'il est différent, et il se cache.

Un autre personnage revient souvent chez Makanine, celui de l'idiot. Les simples d'esprit, les innocents ne se fondent pas dans la foule, ils n'ont pas peur, ils ne se cachent pas. La foule les aime et les respecte, selon la tradition russe, car elle sent qu'ils ont un secret, celui de la liberté : ils sont « délivrés du mal ». Rodnianskaïa voit dans cette coutume l'un des derniers vestiges du temps où la foule était unie dans une communauté, le peuple russe.

Soulignant la cruauté revendiquée de Makanine, qui ne ménage jamais son lecteur, et lui propose souvent des scènes extrêmement noires et choquantes, Rodnianskaïa l'explique par la spécificité de l'époque. Avec la disparition de la censure d'une part, et la dégradation du goût d'autre part, on est en présence d'un large assortiment de représentations de la cruauté de la vie, depuis V. Sorokine et V. Eroféev, auxquels elle refuse le statut d'écrivains, jusqu'à la *tchernoukha* qui a malheureusement mérité aujourd'hui, au vu des horreurs de la réalité, d'être appelée « réalisme ». Malgré la curiosité malsaine dont témoigne le choix de ne représenter que le sordide, Rodnianskaïa estime que la littérature peut aussi jouer ce rôle, celui de signal d'alarme, car sa mission n'est pas uniquement d'éveiller les âmes.

Makanine a souvent recours au thème de la folie. Voilà comment Rodnianskaïa commente ce trait : de nos jours, la santé psychique est fragilisée, elle n'a plus de point d'appui. L'homme se trouve donc démuné contre la cruauté de la vie. Ce n'est pas le Mal qui a augmenté, mais la résistance qui a diminué, parce qu'a diminué la connaissance du Bien. En outre, depuis Dostoïevski, le Mal a changé de nature. La polarisation n'existe plus, le Mal n'est plus l'opposé du Bien, il est dans le Bien. Seuls les simples d'esprit et les fous y échappent. Il s'agit donc pour l'individu de trouver un *modus vivendi*, et de s'accommoder de la présence du mal, sous peine de devenir fou. C'est le sujet du récit de Makanine *Longue est notre route*.

Rodnianskaïa s'intéresse ensuite au motif du sous-sol, ou plus exactement de l'enfouissement sous terre, récurrent lui aussi dans l'œuvre de l'écrivain depuis les années 80. Aujourd'hui, dit-elle, il prend un relief existentiel. Il semble que l'écrivain soit à l'écoute d'une sourde vibration qui provient des entrailles de la terre (*de*

profundis). C'est la fameuse taupe de l'Histoire qui se fraye un passage dans l'inconscient des masses. L'Histoire ne se fait pas de haut en bas, ce ne sont pas les grands hommes qui font l'Histoire. Elle se fait de bas en haut. Pour la déchiffrer, il faut s'enfoncer sous terre.

C'est toujours l'homme des masses qui est, d'après Rodnianskaïa, le sujet du récit *Le prisonnier du Caucase*. Il ne faut pas, dit-elle, se contenter de lire ce récit dans le contexte Pouchkine –Lermontov - Tolstoï, il faut le ramener aux années 90. La réaction de l'homme des masses face à la Beauté est, dans le récit de Makanine, une réaction physiologique. Il est attiré et inquiet. Son âme ne supporte pas cette confrontation, et il faut qu'il tue le prisonnier, qui incarne la Beauté. Dans le nouveau contexte, la Beauté n'est plus un bienfait apaisant ; au contraire, elle est sentie comme inutile, comme superflue.

En Russie et dans le monde, la maladie de la fin du millénaire, c'est la perte de la foi dans le futur. Elle est liée à la peur et au manque de courage de l'homme des masses. L'humanité (surtout en Russie) est fatiguée du sang et des larmes. A la fin du premier millénaire, l'humanité civilisée avait peur de la fin du monde. Mais les gens croyaient néanmoins au futur, à un futur d'au-delà de l'Histoire, à l'éternité. Aujourd'hui on n'attend vraiment plus rien, c'est ce que montre la prose de Makanine. Mais sa recherche n'est pas achevée, il suit méthodiquement la trace qu'il a débusquée, il sonde l'irrationnel de la conscience collective.

Malgré le nouvel espace qui s'offre à l'humanité (avec les nouvelles technologies, les progrès de la médecine, Internet), les gens « de cœur » ne peuvent que regretter les « vieux refrains sur l'essentiel », conclut Rodnianskaïa. Et il n'est pas question ici de regretter le passé communiste. Ce qu'elle déplore, c'est la perte de l'intérêt pour la dimension créative de la vie, l'absence d'envie d'aller vers un idéal. Ce postmodernisme des masses est une parodie de « fin de l'histoire ». Et pourtant, conclut-elle, il y a de temps en temps dans la prose de Makanine, des personnages qui lèvent les yeux vers le ciel, dans l'attente d'un sauveur, du Sauveur.

Rodnianskaïa cherche avant tout dans l'œuvre de l'écrivain une position éthique, une représentation sociale de l'époque, une réflexion métaphysique sur le sens de l'Histoire, sur les rapports du Beau et du Bien, tandis que N. Ivanova, dans « Le cas de Makanine » (*Znamia*, 1997, N°4) donne une lecture plus littéraire des œuvres de Makanine.

Il représente un cas pratiquement unique, celui d'un écrivain qui n'était ni soviétique, ni anti-soviétique. Il n'a jamais été non plus un « soixantard », il est arrivé trop tard dans le monde littéraire pour faire partie de cette génération, qui l'a beaucoup critiqué (I. Dedkov²⁰) pour son manque d'engagement. Makanine est « tout seul »²¹, indépendant, il suit sa route. Il reste en arrière, mais c'est pour mieux se retrouver devant.

L'auteur ne s'intéresse pas tant à ses personnages qu'à son « sujet ». Toute sa prose des années 70-80 s'appuie sur une réflexion rationaliste sur l'existence. On retrouve, d'un récit à l'autre, les mêmes personnages, des personnages qu'on peut qualifier de post-tchékhoviens, qui cherchent leur « place au soleil ». Makanine étudie les phénomènes en mathématicien, avec un regard très froid, impitoyable, mais qui ne prend jamais parti. Il ne juge pas, il rend compte des stratégies comportementales de ses personnages. La voix de l'auteur est dénuée de toute prétention stylistique, elle est strictement analytique. Il donne d'abord la morale, puis l'illustre par la fable.

Les personnages sont des « anti-leaders », des héros qui prennent plaisir à s'autodétruire, dans la tradition littéraire russe classique, des Onéguine, Pétchorine, Nastassia Filipovna, Anna Karénine. Ils sont « en fuite », comme pour échapper à leur espace-temps. Ils sont « en retard »²² pour ne pas être soumis à l'époque.

Le tournant dans la prose de Makanine se produit avec le récit « Où le ciel rejoignait les collines », où il met au centre non plus l'existence de l'individu, mais celle des masses. Dans la prose de Makanine du début des années 90 apparaissent des éléments surréalistes, des fantasmes. L'idée prend définitivement le dessus sur les personnages, et elle est toujours une idée littéraire, métaphorique. C'est le cas de l'idée de *La brèche*, qui peut être interprétée sur plusieurs plans, comme une métaphore de l'opposition émigration / métropole, ou bien comme un symbole du dédoublement de la conscience artistique, ou encore comme la recherche d'une nouvelle identité de l'ancien homme soviétique. Chacune de ces interprétations est justifiée, mais aucune n'est pleinement satisfaisante.

De plus en plus, chez Makanine, le véritable sujet, c'est le processus d'élaboration de l'idée littéraire. Le but de la recherche est de se libérer des modèles, y

²⁰ Auteur d'un article critique dirigé contre la prose des « quadragénaires » qui visait entre autres Makanine («Когда рассеялся лирический туман – о прозе сорокалетних»), voir Prozotov, p. 339.

²¹ N. Ivanova n'a pas encore lu *Underground*, qui s'achève précisément par ces mots.

²² «Место под солнцем», «Антилидер», «Гражданин убегающий», «Отстающий» sont des titres de récits de Makanine.

compris de son propre héritage littéraire, se dégager du schéma auteur – narrateur – personnage. Faire son autocritique, c'est là, selon N. Ivanova, l'idée profonde, sous-jacente, de *Une table recouverte d'une nappe avec une carafe au milieu*.

De même, ce ne sont ni la politique, ni la guerre, qui intéressent l'auteur du *Prisonnier du Caucase*, mais le débat littéraire avec Dostoïevski (et avec la GLR, la Grande Littérature Russe) sur la Beauté, qui sauvera le monde.

Et tandis que, après celui des « soixantards » du Dégel, et après celui de la « *tchernoukha* » de la *perestroïka*, à son tour passe le temps du postmodernisme à la russe, qui a épuisé ses ressources, Makanine poursuit lentement et méthodiquement son chemin. Sa stratégie est de rester toujours en arrière, pour se retrouver devant. Il ne se montre pas en public, ne s'explique jamais sur ses œuvres, ne donne jamais d'interview, il évite tout contact avec l'époque, il « fuit », comme ses anciens personnages. Mais il est en train d'être rattrapé par ceux qu'il avait laissés derrière, et qui se servent de ses leçons pour explorer son territoire, voulant eux aussi transformer leur retard en avance. Makanine semble bien être pour Ivanova l'exemple de ceux dont elle dira, en 1998, qu'ils ont « surmonté le postmodernisme ».

Avec *Underground ou Un héros de notre temps*, Makanine pose lui-même la question du héros, par rapport au prototype Pétchorine, ce que ne manque pas de commenter abondamment A. Nemzer, qui propose, dans « Quand ? Où ? Qui ? » (*Novy Mir*, 1998, N°10), un « itinéraire guidé » à travers le roman de Makanine.

Nemzer commence par s'arrêter sur le choix du genre du roman, soulignant que Makanine préfère habituellement les genres courts. Et plus généralement, le genre du roman est discrédité à l'heure actuelle : les socio-psychologues expliqueraient cela par la méfiance, à l'époque contemporaine, envers toute parole se prétendant complète, achevée et définitive, pense le critique. Le rejet du roman serait lié au rejet de l'autoritarisme.

On pourrait dire que le genre importe peu, poursuit Nemzer, car un écrivain écrit toute sa vie le même texte. Et c'est bien vrai pour Makanine, dans l'œuvre duquel tout est lié, tous les motifs se répètent d'un récit à l'autre, tout fonctionne en écho. La folie, le sous-sol, le statut de l'écrivain, tous ces thèmes de son nouveau roman ont déjà été abordés par l'auteur. Mais ici, c'est vraiment la forme qui est importante, Makanine construit à partir de ce matériau un nouvel édifice.

Le choix du roman semble donc signifier un point final aux recherches d'absolu de Makanine.

L'ombre de Lermontov (*Un héros de notre temps*), mais aussi celle de Dostoïevski (*Les notes du sous-sol*) planent sur le roman de Makanine, l'inscrivant dans la tradition littéraire russe. Mais d'autre part, le choix du mot anglais *underground* indique une orientation vers la langue actuelle et même occidentale. Les deux parties du titre sont donc en tension, voire en opposition.

Pour répondre à la question « qui ? », (qui est le héros ?), Nemzer se propose de répondre à la question de l'espace / temps, (« quand et où ? »), qui détermine les conditions de l'existence.

La question « quand » est essentielle pour l'existence du héros, car elle est liée à l'inscription dans l'Histoire. Le critique montre que l'auteur a choisi de crypter les dates, mais que le lecteur peut finalement déduire, d'après les événements historiques qui servent de toile de fond, que le temps du roman se situe entre août 1991 et novembre 1993. En fait, se superposent deux époques, soviétique et post-soviétique. Elles ne sont ni semblables, ni opposées. Elles sont mises en parallèles, avec des correspondances et des différences.

La composition d'*Underground* est cyclique, comme celle du roman de Lermontov. A la fin, Pétrovitch se trouve, comme au début, au foyer, où est organisée une fête. Les gens qui l'entourent, les habitants du foyer n'ont pas eu conscience du déroulement de la narration, ils ont « oublié » ce qu'ils avaient fait subir au héros, comment ils l'avaient accusé et chassé. Et il en va de même à l'hôpital psychiatrique, où les médecins ont oublié qu'ils l'avaient interné et torturé. Le temps historique semble nié. La ligne narrative n'a existé que pour lui : il a subi un rite initiatique, une mort provisoire, une « petite mort », puis il a été libéré et réhabilité.

En outre, beaucoup de scènes sont symétriques, elles semblent rimer entre elles. Mais entre deux scènes symétriques il y a toujours d'imperceptibles déplacements, de légères évolutions. Cela concerne en particulier celles qui sont liées aux deux « tentations » de Pétrovitch, sortir de la clandestinité, du sous-sol, (être publié et avoir une vie normale comme ses anciens camarades dissidents, c'est à dire se remettre en phase avec le temps) ; et avoir un logement, un coin à soi (se replacer dans l'espace).

Entre la scène du début, où Pétrovitch assiste à une fête de mariage au foyer, mais où il se tait et écoute, où il est comme étranger, et celle de la fin, à la fête de crémaillère, où pour la première fois il prend la parole, il y a toute la progression

illusoire du roman. Pétrovitch réalise enfin son rêve, il a fait sortir son frère de l'asile, et il lui a organisé un triomphe. Mais c'est un triomphe fictif, obtenu au prix de petites ruses, et qui ne dure pas, car le soir Vénia retourne à l'asile. Le cercle est malgré tout sans issue, pour Vénia comme pour Pétrovitch. Ils sont dans le même enfermement.

Cette inconsistance du temps nié donne au lecteur le droit de se poser la question de l'existence ou de la non-existence de Vénia, bien que le narrateur se refuse absolument à l'envisager, pas plus que celle de son passage à l'asile.

La question « où ? » est moins complexe. La réponse est donnée dans le titre : l'*underground*, le sous-sol. Ce mot désigne autant la clandestinité des dissidents de l'époque soviétique, que la dissidence en général, le foyer (où le héros se réfugie hors du monde normal), le métro (où Pétrovitch se ressource), mais aussi Moscou, la ville de l'inconscient et de l'irrationnel de la Russie, et également la Russie elle-même, comme partie irrationnelle du monde, et enfin l'inconscient, ou plutôt le subconscient de l'homme, l'hôpital psychiatrique, la folie. Ces éléments forment entre eux des jeux associatifs divers et significatifs.

Il n'y a jamais chez Makanine d'antithèse stable, rien n'est jamais blanc ou noir, amour et haine sont toujours étroitement mêlés, ainsi que exil et retour, Bien et Mal, haut et bas. Pétrovitch ne veut s'assimiler ni au haut (à ceux qui sont les maîtres aujourd'hui), ni au bas, c'est à dire aux gens du foyer, ces pauvres travailleurs fatigués, qui n'ont plus envie de la vie, à qui la monstrueuse Russie a bu toute leur âme. Mais il a beau s'en défendre, le héros fait partie de cette masse. Nemzer entend ici un écho de la *Mère* de Gorki. Satine est, comme Pétrovitch, un descendant de Pétchorine, dit-il.

Et le critique pose enfin la question « qui ? ». La réponse hésite entre un écrivain ou un clochard sans domicile, un paria, un criminel. Pétrovitch affirme qu'il n'est pas un écrivain, qu'il n'écrit plus, qu'il y a renoncé, mais tout porte à penser qu'il ment. Et pourtant, dit Nemzer, tout ce qu'il dit est vrai, car il n'y a pas de frontière entre l'imagination et la réalité. Pas de différence entre l'envie de tuer et le meurtre. Il n'y a pas non plus de frontière entre Pétrovitch et les autres personnages, car il se fond avec chacun d'entre eux, il endosse leurs destins, leurs sentiments et leurs âmes. Il en fait de la littérature. Il les unit dans la même espérance du futur (dans son toast final). Pétrovitch a gardé le Mot, il s'est fait texte.

Alors quels sont les rapports de l'auteur avec son héros ? Makanine place ça et là quelques touches autobiographiques, comme pour jouer avec le lecteur. Il semble dire : Pétrovitch, c'est moi ! Et cela signifie : Pétrovitch, c'est nous ! Comme

Pétchorine, il prend sur lui tous les vices de la génération. Makanine descend sous terre pour mieux nous dire notre « ici et maintenant ».

Alors qu'il avait refusé au héros de Pélévine le statut de « héros de notre temps », Nemzer l'accorde bien volontiers à celui de Makanine. Mais Pétrovitch est non seulement un Pétchorine, mais aussi un Raskolnikov.

Dans « Une remarquable décennie » (*Novy Mir*, 2000, N°1), Nemzer revient sur le roman de Makanine, en particulier sur la signification du motif du meurtre, qu'il avait peu développée dans l'article précédent. Il appelle *Underground* un « roman - repentir » pour les pêchés de toute une génération. Nemzer voit que le poète/héros est responsable de ce monde/foule, ce qui place Makanine aux antipodes des post-modernistes. Il est également à l'opposé du héros romantique, car c'est la faute collective qui unit l'écrivain et la foule. Et c'est le devoir de l'écrivain de prendre sur lui la faute du monde. A l'inverse des post-modernistes, Makanine donne à tout ce qui est virtuel (le rêve, le délire, l'imaginaire) le statut de réel. L'écrivain ne peut vivre en dehors de la société et de l'Histoire. Comment rester soi-même, comment être un écrivain, en étant plongé dans la masse ? La réponse est : en se réveillant, en voyant les autres, en reconnaissant son lien avec tous les autres, avec le *socium*.

Et c'est aussi la filiation avec Dostoïevski que privilégie K. Stepanian, dans « La crise du mot au seuil de la liberté » (*Znamia*, 1999, N°8), où il donne une appréciation très haute d'*Underground*. De même que le XIX^e siècle s'achevait avec *Les frères Karamazov*, le nouveau roman de Makanine est, selon K. Stepanian, une œuvre qui clôt le vingtième siècle de la prose russe. De même que Dostoïevski postulait : « Si Dieu n'existe pas, tout est permis », Makanine pose comme hypothèse « Si l'immortalité existe, tout est permis ». Le roman se déroule comme un contrepoint, il recherche l'essence même du changement, qui s'est produit en un siècle, dans la conscience humaine. La démonstration de Stepanian consistera à expliquer pourquoi le roman de Makanine est un roman post-moderniste.

K. Stepanian constate l'absence d'études sérieuses sur le postmodernisme en Russie. Le mot lui-même a été fortement discrédité, il agit comme un épouvantail, comme d'ailleurs le mot « démocratie », et il est associé à la montée de la criminalité dans le pays.

Le postmodernisme a commencé par une phase agressive, déconstructiviste, qui s'en prenait à la fois au passé soviétique et au XIX^e siècle. Il s'agit de V. Sorokine,

V. Eroféev, S. Sokolov, D. Prigov, E. Popov et d'autres. Ces écrivains ont une énergie négative, dévastatrice, qui ne peut que s'épuiser lorsqu'elle se retrouve sans objet. Mais d'autres écrivains sont aussi post-modernistes, même s'ils s'indigneraient d'être ainsi qualifiés, et Stepanian a en vue Makanine. Ils le sont sans le vouloir, parce que c'est l'époque qui le veut, précise-t-il. Heureusement, le mouvement de reflux vers le réalisme est amorcé.

Le postmodernisme en effet se caractérise par la perte de l'échelle commune des valeurs, qui se traduit par l'atomisation de la société, l'isolement et l'impuissance. En d'autres termes, poursuit K. Stepanian, il s'agit de la perte du lien avec le monde d'en Haut, qui est marqué par l'arrêt du temps. C'est la perte de la cohésion espace/temps, qui était assurée par l'idée, qui entraîne la fragmentation, l'explosion de la réalité.

Après cette exposition, Stepanian se propose d'examiner deux romans qu'il considère comme représentatifs de cette seconde phase du postmodernisme, celui de Makanine, puis celui de M. Boutov, lauréat du *Booker* en 1999, *La Liberté*.

Pour Stepanian, le roman de Makanine illustre la perte de Dieu par l'homme contemporain. Dans le roman, le temps est devenu cyclique, le monde s'organise autour de l'ego. Les personnages cessent de se comprendre, car chacun met derrière les mots sa propre vérité. L'amour devient égoïste, il n'est plus dirigé vers l'âme, mais se repaît de la chair, dit le critique, à propos des scènes du roman où le narrateur évoque ses relations avec les femmes.

Le titre du roman renvoie à Dostoïevski et aux *Notes d'un sous-sol*. Dostoïevski définissait ainsi le sous-sol : c'est quand il n'y a plus rien de sacré. Lorsqu'il n'y a plus rien en quoi croire, cela provoque une grande souffrance. C'est celle de Pétrovitch, le héros que décrit Makanine.

Pour lui, la littérature a pris la place de Dieu. Il s'en fait le gardien du temple, le grand prêtre. Mais c'est une idole qui lui cache le vrai Dieu. L'auteur raconte l'histoire d'une hérésie qui a débuté il y a bien longtemps, depuis que les écrivains ont commencé à oublier leur vocation qui est de montrer le monde d'en Haut. Cette perversion a atteint son apogée de nos jours. (Stepanian renvoie implicitement à l'idée de la modernité, de la sécularisation progressive de l'art depuis l'antiquité).

Pétrovitch a perdu le sens profond de la littérature. Alors qu'elle est un chemin vers Dieu, elle est devenue pour lui un masque, un cache.

Les mots ne veulent plus rien dire. « Confession », « repentir », « amour » n'ont plus de sens. Ils sont dégradés, abîmés, ils deviennent de la marchandise. Lorsque le signifié est remplacé par le signifiant, on est dans le postmodernisme. L'Évangile, les Saintes Écritures sont déformés, ravalés au rang de la simple littérature vulgaire, et cela se fait dans le roman sans la moindre ironie, sans aucun cynisme, par pur aveuglement. Le Verbe ne signifie plus Dieu, mais quelque chose de littéraire ou linguistique. C'est à coups de neuroleptiques, que les psychiatres devront faire naître, chez le héros, un désir artificiel de repentir, de confession.

Pétrovitch n'a même plus besoin d'écrire, il est lui-même devenu un texte. Sa vie n'est plus qu'un texte, il change de dimension, il devient littérature, et il croit ainsi acquérir la capacité d'exister ! Mais en faisant de sa vie un texte, il perd tout, son nom, son destin, sa liberté, et même le temps. Pour Pétrovitch, le temps ne s'écoule pas, cela rend impossible pour lui tout repentir, et tout salut. Et pourtant, malgré tout il se préoccupe du futur, puisque la motivation de son second meurtre est de garder intacte sa réputation à venir. Son effroi existentiel provient du fait qu'il ne se comprend pas, qu'il ne se correspond pas.

Son tour de passe-passe est de croire non en Dieu, mais en la force du Mot. S'il n'est pas vrai, croit Pétrovitch, alors ce qu'il désigne n'est pas vrai non plus, n'existe pas, peut être gommé. De même qu'on peut inventer n'importe quoi dans la littérature, on peut aussi l'effacer dans la vie.

Le roman de M. Boutov a en commun avec celui de Makanine le thème du sous-sol. Le personnage est un misanthrope, qui s'est coupé du monde, s'est enfermé seul dans un appartement désert, avec une vieille araignée pour toute compagnie. Et le jour où elle meurt, le héros plonge définitivement dans les ténèbres et envisage le suicide. Autour du personnage, le monde devient de plus en plus illusoire, les mots perdent leur sens, tout contact avec l'entourage provoque une grande souffrance. Mais le héros est sauvé *in extremis* par un vieil ami qui lui rend la joie et l'espoir. Toutefois, il ne parviendra pas à sortir tout à fait du sous-sol, à trouver la liberté. Le roman de M. Boutov est un roman sur la non-liberté, conclut K. Stepanian.

La crise du postmodernisme est très douloureuse, dit K. Stepanian, car la littérature de la dernière décennie a failli à sa mission, on a cessé de lui faire confiance. On aurait presque pu croire que la littérature russe, comme mode de connaissance de la réalité, s'était épuisée. Mais que ce soit par l'introspection et l'autoanalyse, comme Makanine, ou dans un gémissement de protestation comme M. Boutov, certains

écrivains parviennent, dans leurs meilleures œuvres, à dépasser leur époque, à échapper à leur contexte littéraire. C'est grâce à eux qu'on peut, depuis un ou deux ans, espérer l'avènement d'un nouveau réalisme.

M. Lipovetski (dans « Stratégie du gaspillage, ou Métamorphose de la *tchernoukha* », *Novy Mir* 1999, N°11) considère le roman de Makanine comme l'achèvement, dans la littérature russe, de la prose néo-naturaliste (la *tchernoukha*). Au moment de la *perestroïka*, dit-il, la culture entière cède à ce naturalisme, qui est la proclamation du *fiasco* de toute idéologie. Mais jusqu'au roman de Makanine, la foi dans l'idéal demeure dans la voix de l'auteur. Elle garantit au lecteur qu'il n'appartient pas à cette *tchernoukha*. Or, chez Makanine, le narrateur devient lui-même le « héros » de cette *tchernoukha* (c'est un SDF, un malade mental, un assassin). Makanine concilie avec succès la *tchernoukha* et la tradition du roman intellectuel, en mariant l'hyperréalisme à une intertextualité, qui est trop dense pour être anodine. C'est ce que Lipovetski appelle le gaspillage intellectuel voulu. Le roman de Makanine, c'est la littérature russe classique à l'envers, retournée. Les meurtres ne sont pas motivés de façon universelle (comme dans *Crime et châtiment*), mais de façon individuelle. Ce n'est plus l'idée, mais l'instinct qui fait agir. Le repentir mène non à la rédemption, mais à la folie. Makanine repousse la tradition littéraire, (et il s'approche de Sorokine).

Selon Lipovetski, l'*underground*, c'est l'envers du *socium*, de la foule, du collectivisme (le foyer), qui sont la négation de la personnalité, l'humiliation comme norme de l'existence. Poussé à l'extrême, c'est l'asile psychiatrique. L'*underground* est une culture à laquelle appartient le héros. Il est en dehors, il ne participe pas, ne cherche pas à être publié, ni à obtenir un logement, mais se défend contre toute agression de son « moi ». L'asile psychiatrique est vu par Lipovetski comme le lieu de rencontre entre l'*underground* et le *socium*, entre l'absence au monde, et l'effacement de la personnalité. Mais l'*underground* et le *socium* n'existent pas l'un sans l'autre, l'*underground* est comme l'ombre du *socium*. La liberté de Pétrovitch n'existe pas sans la foule. C'est ainsi que Makanine clôt le thème de la *tchernoukha*, en y enfermant la liberté, et l'auteur lui-même. La lutte pour la dignité du « moi » n'est que l'envers de la peur. Pour Lipovetski, *Underground* est un roman sur l'épuisement des ressources spirituelles de résistance au *socium*, sur l'échec de la culture. C'est le crash de l'intelligentsia, qui doit maintenant apprendre à vivre à hauteur de ses moyens réels.

Makanine comme Boutov concilient deux attentes divergentes de la critique : dire le Bien (Dostoïevski) et refléter l'esprit de la génération, de l'époque (Lermontov). Une troisième exigence serait l'expression du caractère national.

M. Chichkine, victime de la maladie occidentale.

Le roman de M. Chichkine, *La prise d'Ismaël*, qui a reçu le *Booker* en 1999, suscite néanmoins les réserves de la critique, et pas seulement du point de vue de l'éthique. Il est également suspect d'avoir cédé à l'influence occidentale.

M. Remizova dans « En descendant l'escalier qui descend » (*Novy Mir*, 2000, N°5) exprime son désarroi. Ce roman a été salué comme particulièrement novateur, l'auteur serait parvenu, a-t-on dit, à associer le style de Joyce et celui de Nabokov ! Certes, reconnaît-elle, l'auteur est un maître de la stylisation. Il est plus doué encore que Sorokine et Outkine pour simuler le discours littéraire classique. C'était déjà le ressort de sa première œuvre *Leçon de calligraphie* (publiée dans *Znamia* 1993, N°1). Mais cette perfection de la forme n'empêche pas l'indigence du contenu.

Il n'y a pas de trame narrative, dit Remizova, on a une impression de chaos, fait de fragments de textes se rapportant à des lignes diverses. Ce qui se voudrait une symphonie est en fait une cacophonie. Le lecteur est en droit d'attendre un minimum de logique. Ce roman est trop complexe, impossible à lire. En revanche, elle salue le tour de force qui consiste à faire changer le personnage d'époque uniquement par le changement de la langue littéraire.

D'autre part, Remizova se dit interloquée par le brouillage éthique recherché, à son avis, par l'auteur. Elle fait allusion à la ligne narrative du père qui parle de son amour pour sa fille handicapée, et à la scène finale où le narrateur-auteur (Chichkine se met en scène dans le roman) raconte qu'il a perdu son fils de huit ans, écrasé par une voiture. De deux choses l'une, dit Remizova. Ou bien le fait est autobiographique, et on ne comprend pas comment l'auteur peut être si froid et détaché. Ou s'il ne l'est pas, il s'agit une farce de très mauvais goût, qui ne fait pas du tout rire le lecteur.

Dans la seconde partie de l'article, Remizova condamne la tendance générale du roman russe à imiter le roman occidental, surtout depuis dix ans, ajoute-t-elle. Le roman européen occidental s'applique à fuir l'étude du réel pour s'intéresser à une réalité seconde, qu'est la langue littéraire. La langue devient, non plus le moyen, mais l'objet de la représentation. Peu à peu, le roman européen a évincé l'homme, sauf peut être l'auteur, il a renoncé à poser les questions universelles. Il refuse le sentiment de

souffrance, de culpabilité, de honte. Il ne lui reste rien que la distraction et le rire. Cette voie ne mène qu'à un univers étriqué, équipé de la climatisation et connecté au réseau, certes, mais coupé de la vraie vie. La littérature russe doit-elle vraiment l'imiter, s'interroge Remizova ? Ne peut-elle pas emprunter une autre voie, qui se dessine, même si c'est de façon indistincte, dans le brouillard ?

Ainsi pour Remizova (qui, par parenthèse, ne manque pas de signaler en début d'article que Chichkine vit à Zurich, et non en Russie, ce qui fait porter un doute sur son appartenance à la communauté, à la culture russe), *La prise d'Ismaël* est un roman occidental, qui suit l'esthétique post-moderniste. Il a remplacé la réalité par la langue, et il s'est détourné de l'homme et de l'absolu.

C'est aussi à l'influence du roman à l'occidentale et au postmodernisme, que K. Stepanian relie le roman de Chichkine, dans « Rapport de l'être au non-être » (*Znamia*, 2001, N°3), reprenant plusieurs des idées exprimées par M. Remizova. Beaucoup pensent que la littérature russe doit combler son retard sur la littérature mondiale, c'est à dire devenir ironique et esthétisante, et la décennie qui vient de s'écouler a été consacrée, selon le critique, à assimiler les leçons de l'étranger (le postmodernisme), autant que celles de l'expérience nationale (le post-communisme). Mais la tempête est passée, la culture russe n'a pas été ébranlée (ni la littérature). Ceux qui croyaient que ce bouleversement passager était définitif se sont trompés, se réjouit K. Stepanian, et aujourd'hui ils sont sortis du *mainstream*. La littérature russe est revenue à la question essentielle. Toutes les meilleures œuvres de la décennie y sont consacrées²³. Quel est ce qui rend réelle l'existence de l'homme sur terre ? Qu'est-ce que la réalité, dans la vie, dans l'univers, dans la littérature ?

Depuis des siècles l'homme s'efforce de couper ses liens avec le monde d'en Haut, pour prendre en main son destin, être le maître de sa vie, et de la Création dans son ensemble. Mais au lieu de cela, il s'est placé dans la dépendance des progrès scientifiques, et des facteurs socio-économiques. Il est devenu l'esclave de la psychologie, de l'économie, de la médecine. Il a coupé les amarres de l'existence, il s'est privé de son fondement ontologique. La réalité virtuelle (celle des ordinateurs et des écrans) a prétendu rivaliser avec la réalité humaine.

La prise d'Ismaël est un roman sur le temps. Stepanian cite Dostoïevski : le temps, c'est le rapport de l'être au non-être. L'homme ne peut rien contre le temps, mais

²³ Le critique cite *Underground* de V. Makanine, *La liberté* de M. Boutov, *Le livre fermé* de A. Dmitriev, *Les autodidactes* de A. Outkine (*Novy Mir*, N°12, 1999), *l'Homme-langue* de A. Korolev.

il essaye pourtant toujours de lui imposer son contrôle. Dans le roman de Chichkine, les couches temporelles sont entremêlées, mais cela n'est pas ce qui gêne le critique.

M. Chichkine prend ses personnages par la main et essaye de les sortir du temps. C'est ce qui explique leur inconstance, ils passent d'une enveloppe corporelle à l'autre, changeant même parfois de nom. Ils changent de destin. La seule et unique constante, c'est le Mot, la langue. Les personnages le disent : « Nous ne sommes que la forme de l'existence des mots. La langue est le créateur de tout ce qui existe (...). Nous sommes nous même des mots ! »

K. Stepanian s'arrête ensuite sur les rapports entre les personnages. Relativement peu nombreux (mais polymorphes), ils ont entre eux des liens familiaux, mais relâchés, peu intenses. Seul le mot peut prendre chair, mais le mot n'est pas assez fort pour créer du lien entre les êtres. Il n'apporte pas de compréhension entre eux. Pour beaucoup de personnages de Chichkine, le mot est la source de la réalité. Mais on s'aperçoit, dit le critique, que c'est un faux, c'est celui de l'homme ayant renié son principe originel, celui du barbare qui se trouve dans un désert spirituel.

Malgré leur absence d'ancrage dans l'espace et dans le temps, les personnages songent souvent à leur patrie, la Russie. Pour la plupart d'entre eux, c'est le pays de l'arbitraire, de l'esclavage, des bureaucrates voleurs, des camps et des prisons. C'est un pays qui écrase l'individu, un pays maudit où l'on se sent humilié. K. Stepanian s'indigne de cette représentation. Quand on fait partie d'un pays, qu'on est un membre de son corps, on en voit à la fois les défauts et aussi la beauté, dit-il. Les personnages de Chichkine sont des observateurs extérieurs, et pas seulement de la Russie, mais de l'univers en général. Ils ont une position ironique, un regard froid et étranger, ce sont des barbares. Certes, il s'agit d'un jeu, mais c'est un jeu sérieux. On retrouve ici, sous la plume du critique, les excès reprochés habituellement aux post-modernistes : ironie, jeu, froideur, cynisme.

Les personnages sont entre les mondes et les époques, poursuit le critique (l'Égypte, la Russie, la Suisse, symbolisant l'Antiquité, l'Orient, l'Occident ?). Ils sont entre la négation de la religion, l'ignorance et le besoin de la foi, entre l'amour excessif (de leur fille/fils) et l'indifférence pour autrui. Ils sont hors du temps, hors de l'existence, ils n'ont pas de réalité.

Le Mot, poursuit Stepanian, n'unit les humains, dans la communion, que dans le cas où ils se sentent comme faisant partie du Tout. Sinon, le mot les sépare, comme pour les personnages de Chichkine.

B. Kenjéev, cité par K. Stepanian, écrivait que ce roman, qui paraît dans les tous derniers mois du siècle, et donc du millénaire, est le roman de l'humanité abandonnée par Dieu. Mais, rétorque Stepanian, Dieu n'abandonne jamais les hommes. C'est l'homme qui se détourne de Dieu, car il a cette liberté, ce choix. Mais se détourner de Dieu, c'est se couper de la réalité, c'est se faire sa propre fin du monde, choisir l'enfer sur terre, comme Stavroguine. Arrêter le temps, c'est renoncer à la possibilité du repentir, du rachat et du Jugement dernier.

Le mot devient une idole, qui cache Dieu. On est à l'opposé de la littérature classique russe. Toute cette rhétorique ramène Stepanian à l'œuvre de Dostoïevski, qui avait bien vu dans l'*Idiot* que si le Christ est un homme (ce qui est la profession de foi de l'occident, et depuis peu de la Russie, ajoute Stepanian), c'est à dire si on accepte la désacralisation de la culture, alors tout n'est qu'illusion, que fiction.

Pour finir, le critique revient sur le sens de la métaphore de la prise de la forteresse d'Ismaël. Il ne s'agit en fait que d'une maquette en carton pâte, que des rats prennent d'assaut parce qu'il y a un morceau de fromage caché à l'intérieur. La forteresse, c'est le monde, c'est la vie.

Dans le cri final : « Où suis-je tombé ? » K. Stepanian décèle toutefois un mouvement vers un début de repentir, qui permettrait la reprise du mouvement du temps, ce qui le fonde à dire une chose étonnante : à la différence d'*Underground*, de Makanine, *la Prise d'Ismaël* n'est pas un roman post-moderniste.

Cette excursion incomplète aurait du nous mener vers d'autres œuvres littéraires qui ont marqué la décennie, telles que *L'impasse infinie*, de D. Galkovski, ou *Le slynx*, de T. Tolstoï²⁴. Néanmoins, ce que nous donnent à voir les critiques, à travers ces articles, c'est que le postmodernisme est un concept assez flou, qui peut désigner, d'une part, le conceptualisme et le *sots-art*, mais aussi, d'autre part, le romantisme à l'envers.

Alors que dans le réalisme la trajectoire du Poète est horizontale (sans ignorer et sans remettre en cause l'existence de Dieu, il explore la réalité), dans le romantisme la trajectoire est verticale. Elle va de bas en haut. Le Poète regarde vers le ciel, il est tendu vers l'absolu, vers l'idéal, il voudrait s'arracher de la terre. Qu'il se sente Prophète ou Démon, il est insatisfait et déçu de la réalité.

²⁴ Sans parler des écrivains réalistes tels que L. Oulitskaïa ou O. Pavlov, mais notre propos est centré sur le postmodernisme.

Dans le postmodernisme, la verticale est orientée de haut en bas. Le Poète se détourne des cieux, qui sont vides, il se cache sous terre, sonde les profondeurs de la masse informe du peuple, de l'inconscient, en guise d'idéal il se repaît du passé, des ruines et des débris culturels. Dans cette seconde acception du mot, il est préférable de parler d'esprit post-moderne.

On voit également se profiler, à travers ces articles, l'idée de l'abdication de l'*intelligentsia* devant les masses (et devant le goût des masses pour des écrivains tels que Pélévine), ainsi que la question de la responsabilité collective, et celle du repentir, mot clé pour l'identification de l'*intelligentsia*²⁵.

Alors que la critique essayiste n'est plus la seule source d'information sur l'actualité littéraire, que le paysage s'est considérablement modifié, comment l'*intelligentsia*, et particulièrement la critique des grosses revues, parviendra-t-elle à renoncer à former l'opinion publique, sans toutefois abandonner sa dignité et ses valeurs propres ? Cette mutation nécessaire ne se fera pas sans une remise en cause de la critique.

Les débats sur le postmodernisme ont été l'occasion, pour la critique, de s'interroger sur la possibilité même de l'existence d'une critique des œuvres post-modernistes. Si elle est possible, une telle critique ne peut être que fondamentalement différente de la critique des œuvres réalistes. Y a-t-il une critique post-moderne ? Quelles sont, pour la critique, les conséquences de la nouvelle situation littéraire en Russie ? Quel peut être, et quel doit être, le statut du critique et son rôle, par rapport à l'auteur, par rapport aux lecteurs ?

²⁵ Le mot est lié à la thématique chrétienne : le Christ prend sur lui les péchés du monde (l'écrivain, plus modestement, incarne les vices de sa génération).

II - La mutation de la critique.

Dans les « grosses » revues, la discussion autour du postmodernisme est bientôt balayée, et elle laisse place à la question de la vocation de la critique. Les critiques traditionnels se trouvent devant le vide, ils ne voient pas d'œuvres nouvelles dignes de retenir leur attention. Mais de façon de plus en plus évidente, au début des années 90, l'intérêt des lecteurs, surtout de la jeune génération, qui doit se forger de nouveaux repères dans une société complètement désorientée, se porte sur les auteurs post-modernistes : Pélévine, Sorokine, Galkovski, Mamleev.²⁶ Comme nous l'avons vu, la critique ne peut pas, du moins au début, ignorer le phénomène. Elle se partage entre ceux qui pensent qu'il faut surmonter cette épreuve et retrouver les valeurs du réalisme authentique, celui du XIX^e siècle, et ceux qui, comme Oleg Dark ou V. Kouritsyne, y voient un espoir et une renaissance de la littérature russe.

1 - Une critique post-moderniste ?

Les post-modernistes réfutent les critères de la critique traditionnelle. Dans *Literaturnaïa Gazeta*, une polémique s'engage. La « nouvelle » prose et la nouvelle critique sont accusées, dans *Literaturnaïa Gazeta* et dans d'autres périodiques, de ne pas observer les dogmes de l'Évangile, d'être immorales, de cultiver le mal dans l'homme. O. Dark dans son article « La messe noire de la critique impérative » (*Znamia*, 1992, N°8) n'hésite pas à répondre à ces critiques sur leur propre terrain, celui de la morale chrétienne. A la façon post-moderniste, Dark manie le paradoxe et la provocation, mais le fond de sa réplique n'en demeure pas moins sincère et sérieux.

On retrouve chez ces critiques, écrit-il, un état d'esprit caractéristique de toute l'histoire de la littérature russe, depuis les débats entre slavophiles et occidentalistes du XIX^e siècle, jusqu'à Lounatcharski et Soljenitsyne. Le genre de l'article critique en Russie est toujours celui de l'article-sermon. Le critique se prend pour un

²⁶ La littérature de gare (policiers, *thrillers*, romans à l'eau de rose) ne se développera que dans les années suivantes. Dans un premier temps le marché est inondé par les romans anglo-américains. Mais vers le

prophète/prédicateur, auquel l'écrivain doit obéir. Il demande à la littérature elle-même de dire le Bien, d'être prédicatrice. Et cela devient même le principal critère de jugement. La critique « impérative » veut voir, dans l'auteur de l'œuvre littéraire, un autre prophète.

Alors que le XX^e siècle a connu des évolutions majeures, symbolisées par une trinité composée de trois noms, Nietzsche, Marx et Freud, la conscience russe a conservé un trait particulier, relevé par le philosophe Chpet, son utopisme pratique. C'est le désir de soumettre la nature, la société, l'homme, à son arbitraire, un peu à la façon des savants staliniens Mitchourine ou Lyssenko. La voilà, l'idée russe ! C'était cela, le réalisme socialiste !

Or, c'est la « nouvelle » prose russe qui pour la première fois se comporte véritablement selon les enseignements de la foi chrétienne : elle ne cherche pas à dire le Bien ou le Mal, elle dit que l'écrivain n'est pas un prophète, qu'il doit s'en remettre à Dieu et suivre la pente de son talent, même si celui-ci le mène au gouffre, car telle est Sa volonté. Les voies de Dieu sont impénétrables, et la fin du monde est nécessaire, c'est dans le dogme chrétien.

En tout cas, ce n'est pas la littérature qui provoque les crimes ou les perversions. Ils font partie de la vie. Tous comme les mots grossiers font partie de la langue. Pourquoi l'écrivain les utilise-t-il ? Il le fait par nécessité, il y est poussé. Pourquoi ? Il ne le sait pas. Il n'a pas à le savoir. On n'a rien à attendre de concret et de pratique de la culture, de la religion, de l'art. (O. Dark renvoie ici à un passage du roman de Lermontov, où Pétchorine a une discussion avec le Docteur Werner, sur les vertus thérapeutiques, ou purement distractives, de la musique).

La critique impérative a, selon O. Dark, une conception utilitariste, paradoxalement liée au matérialisme, de Dieu et de la religion et de l'art. Elle en appelle à Pouchkine comme à un prophète, alors que Pouchkine avec son jeu, sa légèreté, son ironie, particulièrement sur les sujets graves et sérieux, est un modèle de la « nouvelle » littérature.

La critique « impérative » a tout inversé comme dans une messe noire. Elle ne se comporte pas de façon chrétienne, lorsqu'elle insulte son prochain. Il est pourtant bien dit « aime Dieu et ton prochain ». « Tu n'adoreras pas d'autre dieu ». Mais la critique « impérative » a fait de la littérature une idole.

milieu des années 90, les genres de la littérature de masse en langue russe ont connu une remarquable expansion et règnent presque sans partage sur le marché du livre.

Par la forme, le style, le ton, ce texte est dans l'esprit d'une critique post-moderniste. Sur le fond, il réfute les arguments de la critique morale et religieuse.

Plus typique encore de l'esprit du postmodernisme est le texte de L. Filippov « Horror vaculi » (*Znamia*, 1998, N°10) à propos de Pélévine, ou plutôt à propos de la polémique autour de la parution de *Tchapaev et Poustota*. Le texte se présente sous forme d'écriture théâtrale. Il s'agit d'une discussion, une table ronde, comme en organise souvent la revue *Znamia*, avec un grand nombre d'intervenants : écrivains, critiques, penseurs... Mais on a affaire à un jeu post-moderniste, composé d'un collage de morceaux de textes appartenant effectivement à leurs auteurs, mais placés ici en dehors de leur contexte, dans une suite déterminée par le « narrateur », ou plutôt le meneur de la discussion, dont les commentaires accompagnent ces répliques. Il alterne les morceaux tirés de réelles critiques du roman de Pélévine, publiées dans les revues et journaux (N. Ivanova, I. Rodnianskaïa, A. Guénis, P. Basinski, etc.), avec des textes plus anciens appartenant à Alexandre Pouchkine, Alexandre Blok, Anatole France, Melchior de Vogüé, mais également Boulgarine, Belinski, Pissarev.

L'auteur ne prend pas explicitement parti, il laisse s'exprimer tous les points de vue, et garde une distance froide et ironique. L'effet comique est atteint, mais le sens est assez diffus, sinon dissous dans cet amalgame de bouts de textes isolés. Néanmoins, chacune de ces bribes de discours réveille dans la mémoire du lecteur le contexte dont elle est issue, ce qui produit un effet de densité contextuelle, et de continuité du débat sur la littérature au cours des siècles. Bien qu'il soit publié dans la rubrique « Critique » de *Znamia*, on ne peut pas véritablement considérer ce texte comme un article de critique littéraire.

Tandis que O. Dark récuse la critique impérative, et que Filippov tourne en dérision la critique sérieuse, Kouritsyne, dans « Les plus doux des mondes » (*Znamia*, 1995, N°4), cherche de nouvelles voies pour une critique post-moderniste. Les post-modernistes exigent de la critique des œuvres nouvelles qu'elle abandonne ses critères traditionnels.

Avant d'aborder le sujet de la critique littéraire, l'auteur reprend à son compte les postulats des théoriciens occidentaux du postmodernisme. Le Vrai, le Bien, le réel sont des notions sinon dépassées, du moins profondément remises en questions par l'époque et le monde actuel. Il n'y a plus de vérité, de justice, mais seulement des

tactiques et des intérêts. La politique est la manipulation, l'équilibrage des intérêts des divers groupes. Les élections sont gagnées par des clowns, maîtres dans l'art de la simulation, de la spéculation. Il n'y a pas de « réalité », seulement des simulations, qui luttent pour donner leur propre représentation de réalité. Il en a toujours été ainsi, mais aujourd'hui plus que jamais.

Avec la couverture médiatique de l'opération « tempête dans le désert », Baudrillard a mis en évidence la tyrannie du temps réel (le phénomène CNN), qui rend impossible toute appréciation objective, extérieure, puisque le commentateur (qui a le rôle du juge) est toujours impliqué, partie prenante. Le direct rend impossible l'objectivité parce qu'il annihile la distance sujet-objet.

Lyotard avait bien décrit la condition post-moderne : par deux fois au XX^e siècle, le monde civilisé a connu la mort des valeurs absolues et des idéaux illusoire. Une première fois au début du siècle, la culture a réagi, ce qui a donné naissance à plusieurs méta théories, depuis l'avant-garde et le fascisme, jusqu'au réalisme socialiste et au surréalisme. La seconde fois, dans les années 60-70, la culture a accepté sa mort comme une donnée, et ce fut le postmodernisme. Ce fut un passage d'une représentation du monde où les significations sont fixes, à une autre où sont données pour naïves l'idée de l'adéquation de l'objet, et celle de la possibilité d'une description. Et le critique semble regretter que l'opinion publique éclairée s'accroche encore au positivisme, ou à la religion, ce qui, en somme, revient au même, et continue à croire à la possibilité de connaître la vérité, que ce soit par la Raison, ou par la Révélation.

Ayant ainsi fustigé la critique traditionnelle, le critique s'efforce de montrer ce que devrait être une critique post-moderniste.

Il évoque un ouvrage de A. Jolkovski <NRZB>²⁷. Ce livre, écrit-il, n'est pas tant un texte qu'un geste contextuel, une esquisse de l'image de l'auteur, une stratégie discursive. Il est impossible à lire si l'on reste dans le texte, il faut sortir dans le contexte. C'est un essai culturologique camouflé en prose narrative naïve. Il est composé de récits, ayant en commun un seul motif récurrent, l'impossibilité pour la prose de tenir fermement son sujet, de dessiner clairement les contours psychologiques, les significations. Ce qui intéresse l'auteur, c'est le « presque rien ».

Jolkovski, rappelle le critique (qui ne révèle pas le vrai nom de l'auteur, se rendant complice de la mystification), vient du structuralisme, qui ne se posait pas en

²⁷ Ce roman écrit sous un pseudonyme par le poète post-moderniste Gandlevski ne sera publié qu'en 2002, année où il est nominé dans la *short list* du *Booker*.

méthode universelle, mais en outil complémentaire, apportant un éclairage de plus, une vérité locale. Pour les structuralistes, la beauté de la démonstration est plus importante que toute vérité.

En construisant un modèle du texte, les structuralistes entrent en concurrence avec lui. Ce n'est possible que si l'on admet que la réalité est multiple. Ce qu'en perçoit, à un moment donné, dans un lieu donné, un observateur donné, n'est qu'une variante parmi d'autres. Et les variantes non réalisées ont autant de valeur que les autres. Un discours qui prétend à la Vérité, comme, par exemple, le réalisme socialiste, agresse tous les autres.

Kouritsyne évoque ensuite une mystification. Il s'agit d'un ouvrage intitulé *L'histoire du fantastique soviétique*, signé Roustam Katz, et qui s'avère une fausse histoire de la littérature, mêlant les livres et auteurs ayant réellement existé et d'autres complètement inventés. C'est un livre faux pour les faits, mais vrai pour les concepts, affirme le critique, car cela pourrait être ainsi, c'est vraisemblable. C'est même plus vrai que vrai, car c'est typique.

Le livre de Katz est amusant et intéressant, affirme Kouritsyne, mais impossible à critiquer réellement, car il ne présente pas de point d'appui. C'est un livre-piège. Les différentes interprétations sont prévues et déjà démontées, déconstruites dans le livre. Même les titres des éventuels articles critiques sont suggérés. On ne peut en faire une critique que dans le même esprit, celui du jeu, du second degré. Ainsi, par exemple, la critique de Metelkina (encore un pseudonyme, celui de B. Kouzminski !) dans *Segodnia* (1993, N°8) garde le ton ludique et l'esprit général du livre : il n'y a pas d'histoire soviétique vraie, et pas de vérité en général. Un autre critique, S. Nekrassov, continue aussi le jeu de la mystification, car il feint de répondre à deux articles dont l'un est bien celui de Metelkina, quoique falsifié, mais l'autre n'a jamais existé !

Pour achever de discréditer toute critique « sérieuse », Kouritsyne souligne, à propos d'un ouvrage de M. Epstein, *Le nouveau sectarisme*, le caractère totalitaire de tout discours. Et il conclut que la seule façon d'obtenir le pluralisme est de multiplier les discours totalitaires locaux. Le postmodernisme tombe lui-même dans l'hérésie dénoncée, dans le totalitarisme. Reste l'intention première du postmodernisme. Il faut considérer l'idée, démontrer son caractère absurde, la démontrer, l'examiner, voir ce qu'il y a derrière, et la réutiliser autrement. C'est le principe de la déconstruction proposé par Derrida. Il devient impossible de prononcer tout simplement un mot, à

cause de la conscience tragique de l'impossibilité ontologique de parler au nom du sujet.

Kouritsyne conclut que la place, dans la littérature russe, des œuvres post-modernistes telles que celles décrites plus haut, est périphérique, tous ces livres sont peu remarqués, leur nombre d'exemplaires est très modeste. Mais aujourd'hui, tout est marginal, il n'y a plus de verticales, seulement des horizontales. Il n'y a plus de place pour l'académisme. Toutefois, le postmodernisme est le signe d'une situation culturelle qui concerne tous les écrivains.

Ce texte, tout à fait dans l'esprit des post-modernistes, affirme l'impossibilité, reconnue par eux-mêmes, d'une critique post-moderniste. Ils condamnent les autres, et se condamnent eux-mêmes, au silence.

Que peut répondre la critique traditionnelle ? Dans son article « Le conceptualisme, vu par un réaliste. Essai de contre-histoire de l'art » (*Znamia*, 1999, N°6) Dmitri Khmel'nitski, un critique d'art s'intéressant plus spécialement à la peinture, prend les critiques post-modernistes à leur propre jeu, en les accusant eux de se placer sur le terrain idéologique, et non esthétique.

Il cite D. Prigov, le poète emblématique du *sots-art*, qui affirme dans une interview de 1994 qu'il n'y a plus d'avant-garde, car la pensée conceptualiste a connu des modifications, il y a maintenant la trans-avant-garde (!) et la post-modernité. Prigov dit aussi que l'avant-gardisme ne peut pas être examiné par la même critique que l'art non avant-gardiste. Et plus simplement, l'avant-gardisme ne peut pas être l'objet de la critique, car il ne reconnaît pas la catégorie de la qualité de l'œuvre.

Qu'est-ce qui remplace la qualité, s'interroge le critique ? Et il répond : la résonance, le succès commercial, le profit qu'on en tire, voilà ce qui détermine la prétendue nouvelle hiérarchie des valeurs des œuvres artistiques. Finalement, remarquait-il, perfide, les artistes non-conformistes de l'époque soviétique, qui ont lutté pendant des décennies contre l'art de commande, lorsqu'ils ont eu accès au marché de l'art, s'y sont trouvés très bien !

Retraçant l'histoire de l'*underground* et des « émigrés de l'intérieur », le critique fait remarquer que leur prestige social était élevé. Or, il était relativement facile de devenir un artiste d'avant-garde, prétend-il, il suffisait de faire ce qui était interdit par la censure : abstractionnisme, surréalisme, *pop-art*, religion, le choix était large... L'art anti-soviétique n'était que le négatif de l'art officiel, tous deux avaient le même

étalon de mesure, c'était les revues d'art occidentales. Le critique met en doute l'originalité des recherches esthétiques de l'*underground* soviétique, qu'il soupçonne d'imitation servile de l'Occident, dans un pur esprit de contradiction vis-à-vis de l'idéologie dominante.

L'avant-garde de l'*underground* était bien éloignée, affirme-t-il, de celle des années 20, qui sans s'attarder sur les questions de politique et de protestation sociale, posait les questions esthétiques essentielles sur la forme, la composition, le contexte, la facture. Au contraire, l'art anti-soviétique était aussi anti-formaliste et idéologisé que l'art officiel. Le destinataire de l'art anti-officiel, l'intelligentsia dissidente, n'avait aucune formation artistique, et il ne pouvait être question de critique esthétique. Seule comptait l'atmosphère romantique et contestataire. Retenir et frapper l'attention du public, c'était le plus important, les qualités proprement artistiques demeuraient au second plan.

Et c'est resté aujourd'hui encore le but principal. L'avant-garde russe a suivi Salvador Dali sur le chemin du *kitch*. L'artiste espagnol était adulé dans les cercles dissidents, considéré comme l'apothéose de l'intellectualisme occidental, alors qu'il n'était guère qu'un mystificateur, un amateur de truquages qui ne se prenait pas lui-même au sérieux. L'erreur des Russes, selon Khmel'nitski, est de n'avoir pas vu son humour et son ironie.

Alors que ce qui fait la valeur de l'art, quelle que soit son idéologie, c'est la force du sentiment, les néo-avant-gardistes sont froids, voire cyniques. Le néo-avant-gardisme demande au destinataire une participation non esthétique, mais idéologique. C'est ce qui explique l'absence complète d'une critique indépendante et impartiale.

A la place, un nouveau langage critique se développe, strictement descriptif, profondément métaphorique. Cette critique ne dégage pas les qualités et les défauts de l'œuvre, elle n'émet pas non plus de jugement personnel, elle s'ôte le droit de donner ses préférences, elle veut être un médium à égalité avec l'auteur de l'œuvre, participer à la création.

Tout art prétend être jugé selon ses propres critères, mais pour les post-modernistes, il n'y a pas de critères et pas de jugement. Même à l'intérieur du système, les « actes conceptualistes » ne peuvent pas être comparés entre eux. La seule possibilité, pour un critique d'art, est le catalogage, l'énumération descriptive.

La critique traditionnelle sait reconnaître la valeur artistique de l'absurde, qui peut faire partie du jeu esthétique. Mais encore faut-il que le jeu, lui, ait un sens, au

moins émotionnel. En fait, poursuit le critique, l'art conceptualiste renoue avec l'art des Ambulants, qui croyaient à la primauté du rôle social de l'art, de l'idée sur la plastique (la forme et la réalisation). Ce sera aussi le cas des futuristes avec le LEF et Maïakovski. En occident, on observe d'ailleurs le même retournement du bon goût lors des révoltes estudiantines de 1968, et avec le *pop-art* d'Andy Wharrol, que le critique considère comme ayant une valeur artistique nulle. Ces artistes ont légué aux conceptualistes russes l'idée de *marketing*.

La nature humaine ne change pas, les tableaux de paysages du XIX^e siècle auront toujours autant de valeur, car on a toujours le même plaisir à travailler avec les couleurs et à contempler un beau paysage. Le conceptualisme est une malhonnêteté intellectuelle, alors que le naturalisme, même sans talent, est toujours honnête. Dans les années 70, conclut le critique, a été formée une génération de jeunes peintres sans repères, sans principes, sans racines culturelles, des conceptualistes en puissance, cyniques, ironiques et froids. C'est une génération pervertie, parce que leurs professeurs n'avaient connu que la peur et l'hypocrisie du stalinisme.

Les post-modernistes réclament une critique non impérative, c'est à dire une critique qui aime la littérature, sans l'idolâtrer. La critique ne devrait pas écraser les jeunes auteurs sous le poids de Pouchkine, Dostoïevski et Tolstoï. Son discours ne devrait jamais être agressif. Le critique ne devrait pas se prendre au sérieux. Il devrait être capable d'innover, de jouer parfois avec les auteurs. Il devrait pouvoir adopter des critères différents pour chaque nouvelle œuvre, et ne pas chercher la fidélité à la réalité.

Le support idéal pour une telle forme de critique littéraire se révèle le réseau *Internet*, en tant qu'espace ouvert et non hiérarchisé, n'imposant aucune contrainte économique ou financière, de sorte que l'auditoire du critique peut être réduit au minimum, à quelques lecteurs, ou au contraire étendu au maximum, sans aucune restriction géographique.

2 - La critique littéraire sur Internet.

L'*Internet* russe s'est développé beaucoup plus vite que le réseau français, malgré le petit nombre de gens y ayant accès, du moins au début. Ce nouveau support a permis de contourner les importantes contraintes économiques qui freinaient le développement de la littérature et de la critique. Aujourd'hui, une part très importante de la vie littéraire se déroule sur le net.

La nouvelle technologie a engendré une nouvelle critique que, malgré la complexité de ce « paysage », E. Ermoline tente de décrire, dans un long article intitulé « Le critique sur le réseau » (*Znamia*, 2003, N°3).

Le réseau Internet est un mode alternatif d'existence, qui ouvre des milliers de fenêtres sur le rêve, le délire encyclopédique, au-delà des frontières, au-delà de la censure. C'est le règne de la liberté.

Ermoline fait d'abord remarquer que la critique-« papier » se trouve désormais elle aussi sur Internet. Depuis 1997 environ, presque toutes les grosses revues sont publiées en version *on line*. Un certain nombre de critiques traditionnels se trouvent aussi sur le réseau. Ainsi, A. Nemzer possède son propre site, où il donne accès à ses articles, qui tous sont écrits d'abord pour une publication sur papier. Est-ce une capitulation de la critique-« papier » ? Ou bien est-ce au contraire le signe qu'elle gagne du terrain en ayant conquis un territoire qui n'était pas le sien ?

D'autre part, il serait faux de croire que la critique du *net* ne parle que de la littérature du *net*. Certes, il existe une forme très particulière de littérature russe contemporaine publiée uniquement sur Internet, qui est en relation tellement directe avec le lecteur (elle s'écrit avec lui, voire par lui), qu'elle ne laisse pratiquement aucune place au critique. Le réseau permet à n'importe qui d'ouvrir sa page et d'attendre le lecteur, comme l'araignée attend la mouche qui viendra se prendre dans ses rets. Sur le net, tout le monde est Auteur et Lecteur (d'ailleurs, tous les participants aux forums sur la littérature écrivent des vers ou des récits). Le lecteur est invité par l'auteur à réagir immédiatement à la lecture de l'œuvre, ce qu'il peut faire par voie électronique, sans quitter son ordinateur. Leur dialogue (ou polylogue) se fait sans intermédiaire.

Certes, on peut considérer que les réactions (anonymes) des lecteurs sont une forme nouvelle de la critique littéraire. C'est une critique d'amateurs, complètement

subjective, non motivée, souvent insultante, qui évoque plutôt le genre des graffitis sur les murs.

Mais il y a aussi sur le *net* russe un grand nombre de revues littéraires *on-line*, qui sont des publications stables et régulières. Là s'exerce la censure du propriétaire du site. Certains critiques, comme S. Kostyrko et V. Kouritsyne, se sont spécialisés dans ce type de publications. Parmi elles, il faut citer en premier la *Revue russe (Russki Zhurnal)*, car c'est la plus ancienne. Dès le début des années 90 y étaient publiés des critiques post-modernes, comme la fameuse Adelaïda Metelkina (pseudonyme de B. Kouzminski). Ermoline cite également la revue le *Pétrin russe (Russki pereplet)*²⁸ qui existe depuis 1999, avec une orientation nationaliste et orthodoxe, et encore plusieurs revues, ainsi que des pages personnelles de critiques renommés, des sites de concours littéraires, et il s'interroge sur le profil du critique *on-line*.

Le plus souvent, dit Ermoline, les publications sur le *net* sont un complément. Ceux dont c'est l'activité unique sont en général peu connus, ils publient peu, ils ne s'intéressent pas aux problèmes globaux. Or sur le *net*, il est essentiel que le critique ait une forte personnalité, car c'est lui qui compte, il est Auteur. Sur le *net*, contrairement aux revues-« papiers », qui ont toujours une politique éditorialiste, le critique est entièrement libre et ne répond que de lui-même. Les publications sur le *net* présentent un autre avantage, elles abolissent les distances géographiques et les frontières. Ainsi, Inna Boulkina, qui réside à Kiev, et qui sans le *net* ne serait publiée que dans les revues locales, peut être partie prenante du processus littéraire (elle fait, sur la *Revue russe*, depuis août 2000, la revue des grosses revues). Le provincialisme n'est pas une notion qui peut exister : sur le réseau, il n'y a ni centre, ni périphérie.

La caractéristique fondamentale de la critique *on line* est son caractère personnel. Le critique livre avec une liberté maximale ses humeurs et ses convictions. Mais cela lui demande un minimum d'autodiscipline, qui n'est pas toujours respecté. Le critique *on line* est plus bavard que le critique-« papier », il se permet des jugements non démontrés, et finalement, malgré sa réactivité, sa rapidité qui colle à l'événement, la critique *on line* n'est pas toujours plus intéressante que la critique-« papier ».

Internet, qui supprime les intermédiaires, permet une fausse intimité, une fausse proximité avec le lecteur. L'article critique devient une lettre adressée personnellement au lecteur. Il faut de la personnalité, mais il est inutile d'avoir une voix

²⁸ C'est un jeu de mot sur *pereplet* =1) reliure 2) pétrin. L'idée est que la Russie s'est retrouvée à l'épicentre d'un grand pétrin dans lequel s'est embourbée l'humanité.

forte, car la relation critique-lecteur se fait dans un espace privé, où l'on peut rester en robe de chambre et en chaussons, sans faire de manières.

Tous les critiques n'ont pas les qualités qui vont avec ce style. Il ne suffit pas d'être sincère, il faut du savoir-faire. Kostyrko le définit ainsi : concision, clarté, information, vivacité, utilisation du jargon des jeunes intellectuels, et une dose d'ironie moqueuse. Ce ton a été donné par les jeunes (Kouritsyne), qui se sont emparés d'*Internet* au début des années 90, et les critiques plus âgés, arrivés plus tard, doivent s'y plier. Mais c'est aussi le support technique lui-même qui s'y prête.

La sincérité, la qualité des émotions, l'âme du critique, voilà ce qui compte. Le critique est enivré par cette mise en avant de sa personnalité, et peut avoir un sentiment d'impunité, qui l'amène à la déresponsabilisation. Et cela d'autant plus que l'on peut choisir très facilement de publier sous un pseudonyme, ou de rester anonyme. Et le critique met son masque, prend son épée, et part au combat ! On est alors un peu hors de soi, à la fois plus courageux et plus bête.

La critique du *net* est plus ambitieuse, plus énergique, mais il y a de nombreux débordements, souligne Ermoline, comme ceux du critique Pirogov, qui déclare publiquement son antisémitisme, et ensuite affirme que T. Tolstoï lui a dit au téléphone qu'elle partageait ses vues ! Ces scandales, ces cris et fureurs, où pleuvent les tomates pourries, sont toujours bien accueillis sur le *web*, où on n'aime pas ce qui est tiède, mais seulement ce qui est torride ou glacial.

La critique *on line* est plus directe, il n'est pas de mise de faire des allusions fines ou de prendre des précautions oratoires. L'éventail des opinions est très large, même si domine désormais l'opinion libérale.

A. Aguév.

Un des représentants de la critique libérale sur *Internet* est A. Aguév²⁹. Il apparaît comme un véritable zoïle, un vrai misanthrope, toujours mécontent, toujours en colère. Dans une polémique avec M. Lipovetski, il considère que le postmodernisme (le véritable, c'est à dire le postmodernisme occidental) est anti-libéral. Et il met en garde contre les post-modernistes anti-bourgeois, qui actuellement rejoignent les rangs des partis rouge-brun !

Aguév s'en prend aussi aux traditionalistes (Basinski, Ermoline lui-même). Ermoline le juge capricieux et lui reproche de se battre pour la liberté sans en connaître

²⁹ Né en 1956, à Ivanovo. Ne pas confondre avec B. Agueev, qui publie dans *Nash Sovremennik*.

la nature ontologique. Aguéev représente, pour Ermoline, l'exemple de la décadence libérale, il a perdu le Sens de la vie.

M. Remizova, dans l'article « Sur la question de l'antagonisme de classe » (*Novy Mir*, 2002, N°2), s'indigne du ton choisi par A. Aguéev pour parler d'une nouvelle de R. Sentchine (intitulée « Moins »). Le critique, écrit-elle, résume le sujet de façon lapidaire et hautaine, il en sort des détails qui, tirés de leur contexte, perdent leur sens. Il trahit ainsi l'écrivain, pour ses propres besoins, qui sont la polémique avec I. Rodnianskaïa, qui, elle, avait donné une appréciation positive de la prose de Sentchine. Aguéev se dispense de toute analyse du texte, et passe directement aux invectives.

Aguéev fait preuve de mépris envers le « petit homme », thème traditionnel de la littérature russe, affirme Remizova. Plus loin, elle lui reproche son manque de courtoisie envers les « dames » des rédactions des revues littéraires qui ont insisté pour que Sentchine soit publié : il fait allusion à leur âge avancé (il est clair qu'il s'agit encore une fois de Rodnianskaïa. Il se moque de l'attirance de l'intelligentsia pour les « gens d'en bas », pour les écrivains issus du peuple, comme Sentchine ou Pavlov. Enfin, il a le mauvais ton de dire de lui-même qu'il est un critique assez cultivé. Il avait d'ailleurs déjà proclamé « Je suis un positiviste convaincu, un relativiste et même un cynique »³⁰.

Et Remizova conclut : Aguéev parle du diable à propos de la prose de Sentchine, mais en admettant qu'il puisse parler du diable, ce qui supposerait qu'il croit en Dieu, comment peut-il lire, alors, les œuvres de Sorokine !

V. Kouritsyne.

Autre grande figure de la critique *on line*, le post-moderniste Viatcheslav Kouritsyne ne trouve naturellement pas grâce auprès d'Ermoline, qui lui reproche de ne pas avoir d'opinions, de ne jamais faire d'analyses. Pour lui, la vie et la littérature sont des processus gastronomiques. Talent gâché par l'embonpoint, la graisse, intelligence paralysée par le refus de l'action, il est le symbole même, selon Ermoline, de son milieu et de son temps.

A propos d'un livre de V. Golovanov, D. Bak publie un article « Lettre d'une écriture fine, ou Justification de la critique non-fiction » (*Novy Mir*, 2002, N°12) dans

³⁰ Dans *Znamia*, à propos de O. Pavlov.

lequel il expose sa conception de ce que doit être une bonne critique. Comme contre exemple, il donne celui de Kouritsyne.

Il n'existe plus d'espace unique et homogène de la critique littéraire, dit-il. Selon sa destination, elle prend des formes très diverses : bref compte-rendu, article destiné à promouvoir commercialement un ouvrage, information publiée sur le net, dans chaque cas, les paramètres sont très divers. Et les formats sont aussi variés. Le langage autrefois unique de la critique littéraire s'est aujourd'hui morcelé en une multitude de dialectes, de « discours ».

Mais on voudrait espérer, dit le critique, que les règles sont données non seulement par le format, mais aussi par l'objet même de la critique. En la lisant, le lecteur pourra alors se faire une idée de « à quoi ressemble l'œuvre ».

Le critique doit avoir le courage de ne pas trop se mettre en avant, sinon sa critique ressemblera à celle que l'on trouve sur le net, par exemple à celle de Kouritsyne, dont les articles sont des escapades, d'un ennui mortel, tous construits de la même façon, sur le principe « il n'y a pas de littérature car j'en suis fatigué ».

Pour ce livre de Golovanov, D. Bak voudrait éviter tant l'hypocrisie de la critique académique qui ne juge pas, que les accents emphatiques de celle qui veut trop juger. Le commentaire de l'œuvre de Golovanov, il faut le chercher dans le texte lui-même. Mais ce livre demande non pas une analyse savante, avec un appareil de références, ou l'énumération des précédents littéraires, mais plutôt une réaction « non fictive » d'un lecteur particulier. C'est cela que veut être la critique de D. Bak.

S. Kostyrko.

Enfin Sergueï Kostyrko³¹ est vu par Ermoline comme ultra-libéral dans ses opinions, mais conservateur dans ses goûts et son style. Avec Bavilski, il est un des seuls à considérer que la littérature doit se débarrasser du social pour se consacrer à l'existential (Amour, mort, peur, temps). Tous les autres critiques, remarque Ermoline, aiment au contraire beaucoup évoquer le contexte socioculturel et politique, disserter sur les alternatives culturelles de la Russie et du monde.

L'espace *on line* se prête en effet très bien aux débats et polémiques. Deux exemples en 2002 le prouvent : l'affaire Sorokine et « Ceux qui marchent ensemble », et l'affaire Prokhanov, qui s'est vu décerner le prix du « *Bestseller national* » pour son

³¹ Critique littéraire transfuge de *Novy Mir*, rédacteur responsable du site *Russkij Zhurnal*.

livre *Monsieur Geksoguen*. Dans la super discussion, véritable symposium, ont été abordés des thèmes comme le patriotisme, la coalition entre les extrêmes, c'est à dire entre les post-modernistes et les fascistes, etc.

Excepté ce moment de culmination (deuxième semestre 2002), où la critique *on line* a dépassé la critique sur papier en quantité et en qualité (précision et rapidité), le niveau de réflexion est bas, sinon absent, juge Ermoline. Il semble que les critiques se détournent du *on line*, par manque d'inspiration, d'idée et de but. Il faut bien dire qu'ils ne reçoivent rien en échange de leurs efforts. Au contraire, bien souvent les réactions de leurs lecteurs sont négatives et agressives. Il est certes plus facile d'attaquer que de louer, et le forum réclame du sang et du spectacle !

Et pourtant, conclut Ermoline, quel formidable potentiel que cet espace où, grâce aux pirates informatiques, on trouve tout, on a un accès libre et gratuit à toute la littérature contemporaine. Toutes les conditions sont réunies pour un extraordinaire essor.

Selon Ermoline, le critique sur Internet a un ton plus personnel, plus excessif, il est insuffisamment responsable de ses paroles, la rapidité le contraint à un style relâché.

Les critiques des grosses revues se désolidarisent d'une forme de critique propre à *Internet* : une critique subjective, personnelle, ayant le goût de la polémique et du scandale, manquant de retenue, une critique d'opinion, mais mal argumentée, peu professionnelle, ne faisant pas d'analyse. Cette critique *Internet* est favorisée non seulement par le support utilisé, mais aussi par le contexte idéologique et économique de l'époque, par la situation post-moderne.

3 - Apparition d'une critique légère.

Une situation post-moderne.

Pour décrire dans quelle situation se trouve la critique littéraire au début des années 90, il est utile d'effectuer un rapide retour en arrière.

La critique littéraire en Russie est inséparable de l'histoire de la littérature, mais également de l'histoire politique, sociale et culturelle du pays. Depuis les années 1830 et 1840, elle est intimement liée au journalisme, par le biais de l'institution des « grosses » revues. La particularité de la critique littéraire russe est que, dès l'époque de Belinski, dans son immense majorité, elle remplit une fonction qui dépasse sa vocation littéraire. Elle compense en partie l'absence de débat démocratique.

Au XX^e siècle, la critique comme la littérature sont mises au pas par l'Etat. Le rôle de la critique est de favoriser la diffusion de l'idéologie dans la littérature. Le critique est un mentor. Il doit orienter la littérature dans le sens du réalisme socialiste. L'article critique lui-même ne doit pas s'écarter des normes idéologiques. Néanmoins, de même que les écrivains deviennent maîtres dans l'art de donner à voir les insuffisances du système soviétique en les masquant sous un apparent respect des canons du réalisme socialiste, certains critiques parviennent, grâce à des allusions, à la langue d'Esopé, à glisser entre les lignes des messages de résistance civique.

Les années du Dégel constituent l'apogée de cette réaction. Mais même dans les années 1970 et au début des années 80, lors de la « stagnation », après la fin du Dégel et la mise au pas des intellectuels libéraux, alors que la critique littéraire est à l'unisson des discours des dirigeants de l'Union des Ecrivains, et que les critiques officiels se contentent de faire des recensions élogieuses des écrivains officiels, donnant des œuvres littéraires une échelle de valeurs complètement faussée, certains critiques ont le courage de continuer à faire découvrir des noms inconnus, comme ceux de Choukchine, de Vampilov ou Okoudjava. La revue *Nash Sovremennik* fait la promotion de la littérature dite « paysanne », qui renoue avec une vieille tradition littéraire (slavophiles et *potchvenniki*), tandis que les anciens « soixantards » (S. Rassadine, V. Kardine, I. Rodnianskaïa) et certains nouveaux critiques de talent (I. Dedkov, L. Anninski, I. Zolotousski, S. Tchouprinine, A. Latynina, N. Ivanova) s'efforcent individuellement, sans programme ni position commune, de conserver le flambeau des

valeurs humanistes et libérales du Dégel. D'autres préfèrent l'émigration de l'intérieur, et ne réapparaîtront dans la sphère publique que lors de la *perestroïka*.

La période 1987-1992 est celle du retour des œuvres « oubliées », les textes non publiés en Russie pendant la période soviétique (Platonov, Boulgakov, Nabokov, Zamiatine,...). Les grosses revues connaissent un essor sans précédent. Leur tirage augmente vertigineusement. Le record de 2 700 000 exemplaires est atteint en 1990 par *Novy Mir* qui publie *l'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne. (En 1997, le chiffre est tombé à 17 000 exemplaires). Ce boum éditorial contribue à brouiller les frontières des époques littéraires, on publie en même temps des œuvres qui ont été écrites avec plusieurs décennies d'intervalle, et la perception de la succession des genres est détruite.

Pour beaucoup d'écrivains contemporains, c'est la perte catastrophique de leur prestige, de leur statut, et de leurs revenus. En revanche, la critique connaît son heure de gloire. La moindre œuvre contemporaine nouvelle suscite les commentaires (plutôt socio-politiques que littéraires) de plusieurs dizaines de critiques dans les revues, et leurs articles sont lus partout, dans la rue, dans le métro...

Au moment de la *perestroïka*, les critiques sont des maîtres à penser, tant dans les grosses revues que dans les quotidiens. Ils expliquent aux gens quelle conduite adopter. La critique acquiert une importance inouïe. Dans les revues littéraires, elle est souvent dans les premières pages (et non au milieu ou à la fin, comme avant). Pour la première fois, les critiques sont respectés, ils sortent de l'ombre de la littérature. La confrontation des opinions révèle la nouvelle mosaïque de la société. Le mythe d'une intelligentsia monolithique ou même bipolarisée, s'écroule.

En revanche, les monuments du passé rendus à la mémoire collective ne suscitent pas d'analyse littéraire. Même lorsqu'ils s'efforcent de rester dans le champ de la littérature, les critiques sont souvent entraînés comme malgré eux dans des débats sur les choix de société et la réévaluation de l'histoire du pays. Les polémiques ont un tour violent et agressif, en particulier autour de la notion de démocratie et de la question nationale. Il y est peu question de littérature.

Le changement qui se produit au début des années 90 fait l'effet d'une douche froide. Brusquement la critique cesse de susciter l'intérêt général. Pour le citoyen moyen, la littérature a définitivement perdu son rôle social et son statut.

A la fin de la *perestroïka*, les lecteurs cessent de lire, les grosses revues n'ont plus d'abonnés. Comme l'écrit N. Ivanova³², Chtoltz a vaincu une fois de plus Oblomov. Le public a d'autres préoccupations. C'est essentiellement la crise économique qui est responsable de cet état de fait. L'appauvrissement de la population et la logique capitaliste de rentabilité, qui impose la hausse des prix des revues, les coupent de leur lectorat. Le public ne lit plus, il travaille (beaucoup), ou il regarde la télévision. D'autre part, il s'avère que les grandes questions de société sont mieux traitées par les économistes ou les historiens, et les critiques littéraires, comme leurs frères, les écrivains, sont renvoyés à leurs moutons. Nombreux sont ceux qui abandonnent la profession pour se tourner vers l'enseignement ou la recherche.

Dmitri Bak dans l'article « Le siècle de bronze de la critique russe » (*Novy Mir*, 1994, N°4) fait le constat de la désaffection du public, mais relativise la prétendue crise. Certes, la critique a perdu son prestige d'antan. Alors qu'il fut un temps où Belinski était un personnage plus important que Gogol, et où le critique Apollon Grigoriev éclipsait le dramaturge Ostrovski, alors qu'à l'époque soviétique la critique animait des discussions essentielles sur le réalisme, sur la langue littéraire, sur la prose paysanne, on peut parler aujourd'hui de la fin du centrisme critique. Le genre de la recension se meurt, les « tours d'horizon » annuels rétrospectifs ont disparu des grosses revues. Si l'on met à part les discussions sur le postmodernisme, on n'entend plus guère la critique. Même la publication d'*Ulysse* de Joyce, où d'autres monuments littéraires, n'a suscité pratiquement aucune réaction. Les critiques sont des silhouettes pâles, cachées dans l'ombre, tiraillées entre le développement réel de la littérature, et la mode, le goût instantané du public. En outre, le processus littéraire aujourd'hui est amorphe. Sa perception est faussée par le fait qu'on découvre en même temps des œuvres datant d'époques différentes. Comment évoquer côte à côte un génie trop longtemps censuré et oublié, et un jeune poète débutant ? Aujourd'hui, la critique littéraire observe une indifférence silencieuse. En revanche, dans les nouvelles revues littéraires, on trouve beaucoup d'études miniatures, qui évitent soigneusement tout jugement sur l'œuvre.

D. Bak examine ensuite plusieurs recueils de critique littéraire, publiés au tournant des années 90. Parmi leurs auteurs, on trouve V. Novikov, A. Arkhanguelski, M. Lipovetski et V. Kouritsyne. Et au vu de leur qualité, il conclut que la critique est

³² Наталья Иванова «“Между” (О месте критики в прессе и в литературе) », *Новый Мир*, 1996, №1, с. 203

toujours active. La crise se résume finalement à une moins grande résonance. Dans les faits, les critiques travaillent, chacun dans sa direction, selon sa propre méthode.

L'âge d'or de la critique, celui de Belinski, était celui où il n'y avait pas de distance entre la vie et la littérature. La critique littéraire était une critique de la vie. L'âge d'argent de la critique, celui d'Eïkhenbaum, de Tynianov, se caractérise par des manières et des écritures distinctes, par la diversité des écoles. La critique s'efforce de refléter ses propres axiomes, elle affectionne la citation. C'est la critique formaliste. L'âge de bronze parvient, selon D. Bak, à concilier les deux, le fond et la forme.

Ainsi, sans ignorer l'apparition d'un nouveau genre qu'il ne se résout pas à rapporter à la critique littéraire, celui de la brève recension évitant tout jugement sur l'œuvre, D. Bak veut croire que la véritable critique littéraire reste un travail de longue haleine, qui se fait maintenant dans l'ombre et l'isolement, pour apparaître ensuite sous forme de livres.

N. Ivanova n'est pas aussi optimiste. Pour elle, la critique est sur une mauvaise pente et se doit de réagir. Elle condamne la « para-critique », qui sous l'influence de l'audiovisuel, de la radio et de la télévision, privilégie la personnalisation à outrance, le spectacle, le visuel et le gros plan sur les individus.

En 1992, Viktor Eroféev avait publié dans *Moskovskie Novosti* un article intitulé « De la critique », qui avait fait sensation, dans lequel il affirmait que la place de la critique est à l'office avec les laquais. La critique, qui si longtemps a dicté sa loi, devra maintenant se mettre au service des écrivains, et se contenter des miettes du festin littéraire, que lui laisseront ses maîtres, écrivait-il. Cette prédiction avait déclenché la polémique. Mais N. Ivanova constate, deux ans après, dans « Doucette para », (*Znamia*, 1994, N°5), qu'elle s'est avérée exacte. La critique est rétrogradée. Dépossédée de ses moyens, de ses critères habituels, ne pouvant plus rien dire sur l'œuvre, elle en est réduite à décrire ce qui se produit autour de l'œuvre. C'est le règne de la para-critique.

Ce phénomène n'est pas nouveau. Ivanova évoque les feuilletons « grotesques » de N. Ilina, qui paraissaient dans le *Novy Mir* de Tvardovski, à la fin des années 60, et qui racontaient la chronique des événements du monde littéraire, et décrivaient les mœurs du milieu des écrivains. De même, aujourd'hui, on observe que les critiques accordent de moins en moins leur attention aux œuvres elles-mêmes, et préfèrent exciter la curiosité des lecteurs par le récit authentique et sincère des détails de la vie privée des écrivains, leur origine, leurs parents et amis, leur aspect physique, le contenu de leurs poches etc. Le critique se permet de colporter toutes les rumeurs et

médiances. On observe d'ailleurs le même phénomène en ce qui concerne les personnalités politiques. Certes, certains critiques refusent cette absence de déontologie, et se plongent dans la recherche d'un genre. Pourtant, même les critiques les plus respectables cèdent parfois à cette tentation, affirme N. Ivanova³³.

Elle admet la nécessité pour la critique, en particulier dans les grosses revues, qui ont perdu la grande masse de leurs lecteurs, de trouver une parade, pour sortir du genre de l'article standard d'autrefois, qui se composait d'un ennuyeux résumé de l'œuvre, suivi d'une analyse stéréotypée. Mais c'est dans les journaux quotidiens que se développe cette nouvelle critique, légère et joueuse.

N. Ivanova rappelle que, durant l'année 1992, la *Nezavissimaïa Gazeta*, a ouvert sa rubrique « Culture » à B. Kouzminski et A. Nemzer, qui se sont inventé des personnages de carnaval, des masques, parfois des travestis. C'est ainsi qu'apparaît Adelaida Metelkina (dite aussi Delia) derrière laquelle se cache B. Kouzminski, tandis que A. Nemzer, lui, se cache derrière le Crocodile (Krok Adilov). Ce sont plus que des pseudonymes, le masque permet au critique d'élargir considérablement son champ d'intérêts (au cinéma, à d'autres aspects de la culture) et surtout lui donne une totale liberté de ton. Les critiques se forment un nouvel espace, un théâtre, où ils se sentent plus libres que dans la vie littéraire sérieuse.

Un nouveau quotidien est créé en février 1993, *Segodnia*. La rédaction désire se doter d'une solide rubrique artistique. Tous les journalistes de la rubrique « Culture » de *Nezavissimaïa Gazeta* migrent alors vers la rubrique « Art » de *Segodnia*³⁴. Et le théâtre s'y poursuit, avec l'introduction de personnages divers, comme Deleuze, Barthes, Flaubert, Freud, Baudrillard, I. Bergman. Dans une autre rubrique, V. Novikov joue, lui aussi, à la non-lecture (« Alexia » est le nom de cette rubrique).

Pour marquer sa différence avec la critique sérieuse, moralisatrice, la nouvelle critique invente une poétique gaie, humoristique, du déguisement. C'est un retournement des valeurs, un carnaval. La revendication d'Eroféev d'une critique au service de l'écrivain s'y réalise tout à fait, car l'ancienne hiérarchie est inversée : de prédicateur, le critique devient bouffon. Le public avisé s'y retrouve. En effet, depuis longtemps, le lecteur ex-soviétique a pris goût à la langue d'Ésope, il a du plaisir à déchiffrer le jeu. Et il l'apprécie d'autant plus qu'à l'époque précédente, toute cette vie du microcosme de l'élite littéraire lui était cachée.

³³ Elle donne l'exemple de V. Novikov et de son compte rendu du festival de poésie de Kostroma.

³⁴ Ils y resteront jusqu'à la disparition de cette rubrique en 1996.

Il était probablement nécessaire pour renouveler le genre de l'article critique d'en passer par l'anecdotique, l'amusant, le paralittéraire, concède N. Ivanova. Mais l'excessive focalisation sur la vie mondaine (réceptions, présentations, remises de prix, avec la description des plats, des invités, de la carte des vins) fait de l'ombre aux événements littéraires authentiques. On a l'illusion qu'il est inutile de lire, pour être au courant. L'opinion publique se forme à partir de la description des fêtes mondaines. L'image compte davantage que l'œuvre, c'est l'image qui devient l'œuvre, le Texte.

N. Ivanova donne l'exemple du célèbre écrivain A. Bitov et de son image, celle d'un homme aux petites lunettes rondes, dont l'appartement est en désordre, le bureau couvert de livres en langues étrangères... C'est cela que va montrer le critique, aussi bien dans les émissions littéraires télévisées, que dans les journaux.

La littérature devient un produit de consommation, qu'il faut vendre. On n'écrit plus de romans, c'est un genre trop exigeant, qui demande de l'énergie, de l'attente, du temps. Si la vie lente des années de la stagnation convenait parfaitement au roman, aujourd'hui, le rythme est autre, c'est le *Sturm und Drang* des débuts du romantisme, la mode est à la *fantasy*, à la fiction, et aux auteurs provinciaux, inconnus, auxquels on fabrique de toutes pièces un succès éphémère, pour les oublier aussitôt après les avoir consommés. La mode a remplacé le processus naturel d'évolution de la littérature.

Le comportement des écrivains et des critiques est déterminé par l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes. Certains choisissent de se faire voir, d'épater (par la provocation, le scandale, en passant à la télévision), d'autres, au contraire, de se cacher démonstrativement, d'éviter soigneusement toute apparition en public³⁵. Certains participent à outrance à la vie politico-sociale (*meetings*, pétitions), d'autres affichent leur dédain pour toute action collective. Une autre stratégie consiste à changer brutalement de comportement, pour étonner. On peut être membre de tous les jurys ou commissions de remise de prix, ou vivre en exil, en province, ou mieux à l'étranger (pourvu qu'on sache être présent le moment voulu !). Aujourd'hui, si l'on ne sait pas gérer correctement son image, on ne peut plus rien publier, regrette N. Ivanova.

Elle s'interroge alors sur les origines de cette stratégie de l'image de soi. Les « soixantards » ont été les premiers à avoir un comportement de groupe, qui comportait à la fois un code d'honneur très fort, une orientation sur l'oral, plus que sur l'écrit. Ce

³⁵ On reconnaît l'attitude, respectivement, de V. Sorokine et de V. Pélévine.

sont eux qui ont initié les fameuses conversations de cuisine, où l'on refaisait le monde. Ils avaient choisi comme espace d'expression, non l'Union des écrivains, mais des cuisines qui leurs tenaient lieu de salons littéraires. Mais c'était aussi une forme de théâtralisation de la vie littéraire, avec une mode vestimentaire, une vie bohème, qui voulait marquer une opposition à la fausse morale officielle de la société fonctionnarisée et hyper hiérarchisée. Dans les grises années 70, ce comportement est devenu clandestin, c'était celui de *l'underground*. Les conceptualistes moscovites d'alors (D. Prigov) travaillent sur le geste poétique, davantage que sur le vers, c'est une poésie de la « performance », de la mise en scène de soi. Elle a attiré un nouveau public, celui du jazz et du rock, et a trouvé un accès au public occidental. C'est pourquoi, pendant la *perestroïka*, cette stratégie s'est avérée payante.

Un autre exemple de stratégie payante est celle de D. Galkovski. Ivanova suppose qu'aucun critique n'a eu le courage de lire son ouvrage *l'Impasse infinie*, et pourtant il est publié simultanément dans des revues aux convictions diamétralement opposées comme *Nash Sovremennik* et *Novy Mir*. C'est parce qu'il déverse sa haine contre tous, tant contre les démocrates que contre les patriotes, mais aussi contre les « soixantards », *l'underground*, les philosophes russes, les écrivains classiques, soviétiques, les slavophiles, les occidentalistes. Il allie la russophobie et l'antisémitisme, dans un défi lancé à tous. Beaucoup veulent suivre l'exemple, et recherchent le scandale à tout prix, mais l'indignation s'émousse, et aujourd'hui, la recette ne paye plus, affirme Ivanova.

La nouvelle critique veut marquer une rupture avec la modestie et la sincérité affichées de l'époque des « soixantards ». Fidèles à leur code, ceux-ci préfèrent ne pas répondre à la provocation. Ivanova ne peut s'empêcher d'avoir à la fois de la sympathie et de l'irritation envers ces nouveaux critiques, ces barbares, venus de nulle part, qui ne respectent pas les règles de la bienséance.

La critique journalistique.

Deux ans plus tard, en 1996, N. Ivanova reprend et approfondit le même sujet, cette fois dans *Novy Mir* (1996, N°1), dans un article intitulé « “Entre” (La place de la critique dans la presse et dans la littérature) », consacré à la nouvelle critique.

Elle revient d'abord sur le constat de la fin du centrisme littéraire, pour justifier le choix des lecteurs qui abandonnent les grosses revues au profit des journaux. Si au moment de la *perestroïka*, les élus au Parlement étaient fréquemment des

écrivains, ils furent bientôt remplacés par des journalistes de la télévision (comme A. Nevzorov), puis plus récemment, avec le recul des démocrates, ce sont les représentants du *show business* et de la culture des masses qui ont le vent en poupe (par exemple, le chanteur I. Kobzon). C'est véritablement l'avènement en Russie de la culture *pop*. Il n'est pas étonnant dans ce contexte, que le lectorat préfère le journal à la grosse revue. C'est pourquoi la critique « légère », celle des quotidiens, l'emporte sur celle des grosses revues.

N. Ivanova considère comme inévitable la mutation de la critique littéraire. La fin du centrisme littéraire fait apparaître une nouvelle langue, qui met au placard la langue d'Ésope, c'est une langue sans fioritures, claire, rapide, informative. Avec l'essor des diverses chaînes de télévision et des multiples radios privées, la vie change, la littérature en devient un accessoire, et non plus le moteur. Parmi les hommes de lettres, ceux qui ne prétendaient pas au pouvoir et au statut de « maître des âmes » peuvent se trouver une nouvelle place. La littérature devient un produit de consommation comme les autres, en concurrence avec les journaux, l'audiovisuel. Ce qui compte, c'est la mode, la réclame, c'est la loi du marché. Le critique peut devenir un haut couturier, qui fait la mode, ou bien un simple vendeur ou un publicitaire. L'ancien rôle de la critique était de donner une orientation à la littérature, de la diriger. La critique aujourd'hui examine les goûts du public. Elle est devenue informative, comme la critique de mode vestimentaire.

Tout en leur manifestant un profond respect, N. Ivanova est sévère envers les critiques du Dégel, les « soixantards », constatant qu'ils sont incapables de s'adapter à la nouvelle situation littéraire. La critique « réelle » de l'époque de Belinski, tout comme celle de l'époque du réalisme socialiste (V. Lakchine³⁶, I. Dedkov³⁷), se donnait pour mission d'expliquer la vie, d'agir sur elle, d'orienter le goût du public. Les anciens « soixantards », revenus sur le devant de la scène lors de la *perestroïka*, (I. Vinogradov, I. Zolotousski, A. Latynina) aujourd'hui se sont retirés, même s'ils protestent de temps en temps contre la littérature actuelle (L. Anninski). Ils avaient besoin de place et de temps pour développer leurs arguments. Leur rôle était non seulement de déchiffrer le texte, mais aussi de le chiffrer avec un nouveau code, destiné à ceux qui, comme eux, avaient des opinions idéologiquement subversives (par exemple, tout le discours de la

³⁶ Un critique du Dégel, de l'équipe du *Novy Mir* de Tvardovski (1933-1993).

³⁷ Un critique des années de la stagnation (1934-1995), qui a écrit sur la prose paysanne, sur Ju. Trifonov, sur la génération des « quadragénaires ».

critique sur des écrivains comme Trifonov, Iskander, mais aussi sur les « paysans » Astafiev, Belov, Raspoutine, Mojaev, était de la langue d'Ésope, tissée d'allusions contre le pouvoir officiel, ce qui provoquait la délectation de l'intelligentsia libérale). Cette critique ne s'occupait guère de poétique, et même la poésie était discutée dans le contexte de cette conversation humaniste générale et ininterrompue. Ces critiques étaient, et sont encore aujourd'hui, solidaires, fortement unis par le sentiment d'appartenance à une même génération. Aujourd'hui, ils ne peuvent pas changer leur discours. Outre le risque de voir apparaître des lacunes méthodologiques, des manques de connaissance du contexte mondial, il leur est impossible de se démarquer les uns des autres, de revendiquer une indépendance de jugement.

Avec l'apparition d'une nouvelle presse, beaucoup plus réactives que les grosses revues, une nouvelle génération de critiques apparaît. Ceux-là veulent « le million », et tout de suite ! Ils revendiquent une totale indépendance et déclarent la guerre d'abord à la génération des « soixantards », qui tenait le haut du pavé. Dans un premier temps, on a pu croire avec la critique de *Nezavissimaïa Gazeta*, que le temps du « compte de Hambourg »³⁸ était enfin venu. La finesse, l'intelligence, la légèreté, la joie de B. Kouzminski, A. Nemzer, V. Novikov les plaçaient à l'opposé d'une *Literaturnaïa Gazeta*, par exemple, dont le style élevé, s'enfermant dans des considérations théoriques ennuyeuses, - sur ce que doit la littérature, pour qui, quelle est sa responsabilité, - avait beaucoup vieilli. La critique de *Nezavissimaïa Gazeta* ne théorise pas, elle est pragmatique. Elle ne se sent de compte à rendre à personne. Elle ne s'arroge pas le rôle de gardien du temple.

N. Ivanova met en évidence les différences fondamentales entre l'ancienne et la nouvelle critique. La critique « pratique » se sent l'égale de la littérature, et elle s'en émancipe. Elle sort au grand jour tous les potins et les scandales qui autrefois restaient cachés dans les salles de rédactions, dans la Maison Centrale des Écrivains, dans leurs Centres de repos et de création. A ce nouveau genre correspond un nouveau style, correct, certes, mais ironique, une intonation un peu méprisante. Et finalement une nouvelle langue d'Ésope. En effet, il faut chercher l'appréciation des critiques sur l'œuvre entre les mots, dans la métaphore, les allusions, les clins d'œil.

³⁸ Expression qui signifie « à chacun selon ses mérites, indépendamment de toute idéologie ». Cette allusion métaphorique, dont il est constamment fait usage dans la critique, renvoie à la nouvelle de Chklovski qui porte ce titre.

Les contraintes de place de la critique journalistique rendent nécessaire une minimisation à l'extrême de l'article critique, parfois réduit à un seul paragraphe. La gageure est d'écrire vite et bien, et pour cela il est nécessaire de connaître parfaitement l'objet et le contexte (y compris l'histoire de la littérature, mais aussi la peinture, l'architecture, la musique). Il est indispensable également d'aimer et de respecter la littérature, souligne N. Ivanova.

Une différence essentielle entre la critique ancienne libérale et la critique « pratique » est le destinataire, l'auditoire. Paradoxalement, malgré leur ambition d'un style élevé, les premiers s'adressent au peuple, (les lecteurs, les abonnés, le public), tandis que les seconds s'adressent à eux-mêmes, à leur cercle, à leurs semblables, c'est-à-dire à des professionnels de la littérature. Pour les premiers, l'impression que « personne ne les lit » est tragique, et c'est elle qui les incite à abandonner l'activité critique, tandis que pour les nouveaux, c'est une situation normale.

Tandis que les anciens ne voient au-delà de l'œuvre que la réalité (la vie, le destin de la Russie, de la liberté et de la démocratie, l'héritage du totalitarisme), les nouveaux différencient nettement en eux le critique, du citoyen. Ils ne mêlent pas leurs convictions civiques à leur jugement esthétique.

Enfin, Ivanova condamne fermement la nouvelle équipe qui remplace, en 1993, dans *Nezavissimaïa Gazeta*, celle qui est partie vers le quotidien *Segodnia*, et qui, elle, n'a pas du tout le souci de rester toujours scrupuleusement apolitique, et correcte envers les écrivains. L'année 1993 est une époque de crise politique, l'opinion publique, déçue par les réformes, ne croit plus au régime libéral, ni à la démocratie. Et la nouvelle équipe ne craint pas d'afficher une orientation idéologique anti-libérale (en particulier la rubrique « Carte Blanche » au moment des événements d'octobre 1993). La génération des « soixantards », que leurs opinions libérales et démocratiques rendent, aux yeux des « patriotes », coresponsables de la *perestroïka*, devient leur cible déclarée (Okoudjava, Bitov). Cette critique marque un profond désintérêt pour les textes et ne s'en prend qu'à la personnalité des écrivains. Ivanova en voit la quintessence dans la figure de D. Galkovski, qui invente le choc comme méthode critique, ce qui laisse coi même V. Eroféev ! D'ailleurs la *Nezavissimaïa Gazeta* s'empresse de le congédier. Galkovski semble au-delà de toute idéologie, c'est le critique total, il est contre tout. On ne peut lui dénier un certain style, une énergie, et même une capacité de conceptualisation, reconnaît Ivanova. Il soumet la littérature à une révision absolue. Mais malgré son apparente liberté, dans son reniement de tout et tous, il est dans une solitude tout aussi

absolue. Il allie l'auto humiliation et un fort complexe de supériorité. Il est l'offensé total.

À côté de lui, les autres critiques sont des parodies de nihilistes. Une meute, voilà ce qu'ils sont (ils s'appellent eux même la meute vagabonde). Leur critique est basse, vile et calomnieuse. Leur ennemi est le libéralisme, seuls les anciens critiques officiels soviétiques échappent à leurs attaques, et font même l'objet de leur respect, s'ils affichent leur « patriotisme ». Mais par-dessus tout, Ivanova leur reproche leur absence de professionnalisme.

Ainsi, c'est désormais du côté des critiques de *Segodnia*, malgré leurs défauts, que N. Ivanova voit se profiler un avenir pour la critique littéraire.

Ils allient la qualité à la quantité. Pour la quantité, A. Nemzer produit un travail titanesque. Pas une œuvre un tant soit peu remarquable ne lui échappe. La somme de ses travaux donne le sentiment que la littérature russe actuelle existe bel et bien. Mais Ivanova nuance ses louanges : les articles de Nemzer sont parfois brumeux, ses motifs d'enthousiasme tellement éclectique qu'ils laissent parfois perplexes. Par exemple, il affirme son goût pour des auteurs aussi différents que A. Slapovski et M. Kharitonov.

Quant à la qualité, la nouvelle critique a le désir d'avoir une écriture aussi artistique que la génération précédente, qui se distinguait par la pensée métaphorique. Dans la critique des « soixantards », tout, depuis le titre jusqu'à la construction de l'article, reposait sur la métaphore filée. Le point de départ de la nouvelle critique est aussi, le plus souvent, une image ou une histoire métaphorique, avec souvent la mise en scène du critique. Les nouveaux critiques vont même plus loin que leurs prédécesseurs. Eux aussi ont des mots clés tels que « contexte », « sémantique », « l'effondrement des idéologies-armatures », etc. Ils affectionnent les tournures familières, voire parlées. Enfin, ils ne renient pas toujours le pathos, ni la tentation de sermonner les « mauvais » écrivains.

Mais le défaut majeur de cette critique, c'est la pratique du *lobbying*. Cette critique n'est certes plus aux ordres de l'idéologie, ce n'est plus une critique de commande, mais c'est une critique d'auto commande. Un nouveau concept naît, celui de la « *toussovka* »³⁹. C'est l'appartenance à une chapelle qui détermine l'échelle des

³⁹ Voir note page 92.

valeurs du critique. Un écrivain sait quel cercle le soutient et fait sa promotion. Chaque critique se doit, dans ses publications, de faire un signe amical, (une allusion, une construction de phrase), en direction de son cercle. Certains auteurs, qui font partie du sérail, tels que A. Dmitriev, A. Slapovski, P. Alechkovski sont assurés de récolter des compliments, indifféremment de la part de A. Nemzer ou de A. Arkhanguelski. La nouvelle critique a finalement reproduit la hiérarchisation des œuvres selon un barème commun, mais local. Et les ennemis sont attaqués dans *Segodnia* avec presque autant de hargne que dans *Nezavissimaïa Gazeta*.

Finalement, comme le suggère le titre de l'article, l'idéal se situe « entre » la critique ancienne des grosses revues et la critique légère des journaux. Le contexte commun favorise les échanges d'influence entre elles. Les grosses revues s'écartent de l'article monolithique, qui se voulait écrit pour l'éternité. De nouvelles rubriques plus dynamiques apparaissent comme *Po khodu dela* (« Au passage »), dans *Novy Mir*. Beaucoup de rubriques d'information bibliographique apparaissent, comme « l'Observateur » (*Nabljudatel'*), dans *Znamia*, « L'étagère aux livres », « Livres étrangers sur la Russie », « Le livre russe à l'étranger », dans *Novy Mir*. Dans ces courtes notes informatives, il n'y a pas la place pour un jugement du critique. Mais cette neutralité trouve sa compensation dans les rubriques d'auteur, où on n'hésite plus à attaquer l'adversaire, y compris sur le plan personnel !

La critique « légère » a amené les grosses revues à diversifier leur répertoire, ce qui est un point positif. La critique doit être passionnante et gaie, conclut Ivanova. Le style libre et familier ne nuira pas au contenu, si les critiques demeurent des professionnels, qui se respectent et respectent autrui. Elle se félicite que dans les grosses revues, on n'observe pas cet esprit de clan qui existe dans les quotidiens. On y publie des critiques aux jugements parfois diamétralement opposés, P. Basinski et A. Nemzer, A. Aguéev et A. Arkhanguelski, M. Lipovetski et S. Rassadine, V. Kouritsyne et A. Latynina. Malgré leur passé idéologique, les revues sont finalement moins dogmatiques et moins engagées politiquement que les journaux.

Le changement du rythme de la vie, l'accélération de l'Histoire, la succession des générations de critiques, ont permis l'émergence d'une nouvelle forme de critique littéraire, au style rapide, léger, réactif et informatif, qui, avec ses qualités et ses défauts, marque de son influence la critique essayiste.

Les grosses revues mensuelles ne peuvent concurrencer les quotidiens ou les hebdomadaires, pour la rapidité et la réactivité, elles ne peuvent plus non plus jouer leur ancien rôle de mentor. Pour survivre, elles sont contraintes de redéfinir leur place dans le paysage littéraire. Elles le font avant tout en cherchant à réaffirmer les valeurs de l'*intelligentsia*, et en luttant contre le relativisme de la post-modernité.

4 - Une critique morale et religieuse ?

Esthétique et éthique.

Dans l'article déjà cité « La littérature après la fin des temps », (*Novy Mir* 2000, N°6) T. Kasatkina fait un tableau apocalyptique de la position du critique dans la situation post-moderne. Les critiques sont devenus des « Stalkers », disait-elle, ils errent dans un monde fragmenté, en ruine, une « zone » emplie d'œuvres qui sont comme des objets irradiés après une catastrophe écologique. Et le critique est le plus exposé à la contamination, car son métier lui impose de lire et souvent de relire ces déchets atomiques. Il est désorienté, il ne trouve pas l'ordre, il a l'impression d'avoir affaire à des méduses, d'être dans un labyrinthe. C'est aussi ce qu'évoque le titre d'un article de I. Rodnianskaïa, « Le hérisson de Hambourg dans le brouillard »⁴⁰ (*Novy Mir*, 2001, N°3)

I. Rodnianskaïa détruit le mythe : Chklovski nous a trompés, dit-elle, il n'y a pas de critères esthétiques absolus et objectifs. Mais dans les époques de transition, il y a toujours un critique qui s'arroge le droit de donner son propre jugement comme absolu. C'était Aristote, avec sa *Poétique*, Boileau, avec son *Art Poétique*, Lessing avec le *Laocoon*, Belinski avec les *Rêveries littéraires*, Merejkovski et son discours qui ouvre la voie au symbolisme, et Chklovski lui-même, qui l'ouvre au formalisme. Car un vrai critique littéraire a la foi dans la justesse de son jugement. C'est le cas, dit-elle, de A Nemzer, qui conclut son recueil d'articles *Le littéraire aujourd'hui* en saluant « l'extraordinaire décennie littéraire » qui a balayé les années 80, années du retour des oubliés de l'histoire, avec une littérature nouvelle et libre. Et pourtant, à propos de la même décennie, V. Novikov parle « d'alexie », de l'impossibilité de lire ces textes ! L'ancienne hiérarchie des valeurs est déboulonnée, et l'on se demande si l'on va instaurer une nouvelle hiérarchie, ou bien créer des liens horizontaux.

I. Rodnianskaïa, elle, se rangerait plutôt à l'avis de V. Novikov. Elle analyse la situation littéraire, la rupture du contrat entre l'écrivain et le lecteur, le manque de spiritualité de l'auteur, le goût malsain des écrivains des années 90 pour le malheur, l'anormal, l'horrible, et pour cela, elle passe en revue des œuvres de la littérature contemporaine, en donnant un jugement sévère : c'est une littérature qui n'est plus

⁴⁰ *Le Hérisson dans le brouillard* (dessin animé) et *Le compte de Hambourg* (V. Chklovski).

destinée à Dieu ou à la postérité. L'art a perdu de vue la Beauté, aujourd'hui il ne lui reste plus aucune énergie vitale. Tout est mort, il ne reste que des moulages, cela correspond au monde nouveau dans lequel vient d'entrer à son tour la Russie.

A. Korolev⁴¹ se sent visé par ce jugement, et il répond à Rodnianskaïa dans « La critique sans littérature » (*Znamia*, 2001, N°7) :

Quel peut être le critère pertinent pour un jugement littéraire ? Le goût personnel ? Certainement pas, affirme l'écrivain, prenant son propre exemple. Il n'aime pas Proust et lui reconnaît pourtant une grande valeur littéraire. Mais ce n'est pas non plus la morale ou le sens éthique, affirme l'écrivain, citant Saint Thomas d'Aquin : l'art et la morale ne sont pas de la même sphère.

A. Korolev réaffirme la position des post-modernistes : un texte nouveau apporte avec lui ses critères, les clés sont dans l'œuvre elle-même. Pouchkine recommandait de juger l'artiste d'après les règles qu'il s'est lui-même fixées. La morale ne peut donc pas s'y substituer. Un jugement esthétique ne doit dépendre ni du goût individuel, ni de la morale. Le critique doit s'oublier lui-même, se mettre en position d'observateur neutre, pour ne pas déformer l'objet de sa description. La chose qui lui paraît la plus importante est le ton de la critique. Ce ton indique si le critique accepte de s'approcher de l'objet, de se mettre à la même hauteur, de s'ouvrir à la vérité intrinsèque de l'objet. C'est la garantie d'une analyse humble, et d'une interprétation modeste.

La critique de I. Rodnianskaïa lui paraît à l'opposé de cette critique idéale. Le ton est hautain, il témoigne d'une assurance fondée sur des préjugés. La pensée de Rodnianskaïa est comme un hérisson qui redresse ses épines. L'erreur fondamentale, pour A. Korolev, est la confusion entre esthétique et éthique. Tout à fait déplacée est, selon A. Korolev, la tentative de restaurer des verticales hiérarchiques dans la littérature contemporaine. Enfermée dans la dichotomie esthétique et morale, Rodnianskaïa est prise dans le cercle vicieux d'une vision à la soviétique. Cet acharnement à combattre l'amoralisme dans la sphère esthétique a des relents d'autodafé. Ces tentatives pour rétablir le contrôle sur la littérature contemporaine, laissent soupçonner le désir chez les critiques, que ce soit par instinct de pouvoir, ou par inertie professionnelle, de rétablir la censure !

⁴¹ A. Korolev est l'auteur post-moderniste du roman *Eron*, publié en 1994 dans *Znamia*, qui avait scandalisé une partie de la critique.

Cette polémique pose la question des rapports entre le Beau et le Bien. Pour Rodnianskaïa et pour la critique traditionnelle, même s'il n'y a pas de critères absolus de définition du Beau, il existe un Beau absolu. Pour A. Korolev, au contraire, chaque objet d'art a sa propre façon d'être beau.

Les critiques réalistes (Basinski, Kasatkina, Remizova, Ermoline) opposent au relativisme esthétique l'Absolu de la foi chrétienne.

Critique et pensée religieuse

Le retour du religieux dans les années 90 en Russie est un des aspects de la situation post-moderne. La disparition des idéologies liées (pour ou contre) à la ligne officielle de l'époque soviétique laisse un vide que, dans la vie sociale, s'empressent de vouloir combler les différentes sectes et églises. L'église orthodoxe n'en est pas seulement une parmi d'autres, elle est un pilier de la culture russe, du passé monarchique et de l'héritage à se réapproprier, elle est une des plus fortes composantes de l'identité nationale. La laïcité est un concept totalement étranger à la culture russe, qui n'a connu que la monarchie de droit divin et son envers absolu, l'athéisme militant d'Etat. On ne peut donc guère s'étonner de constater que le religieux, dans les années 90, est présent dans toutes les sphères de la vie publique (l'école, la presse, les spectacles), créant un mélange des genres, qui considéré au second degré, pourrait apparaître comme tout à fait post-moderniste !

A la recherche d'un système de valeurs susceptible d'exprimer à la fois leur attachement à l'humanisme, leur rejet des monstruosité du régime soviétique, leur ancrage dans la tradition, leur volonté de réunifier la culture russe (celle de l'émigration et celle de l'intérieur) dans un même élan porteur, à la recherche d'un avenir commun, et également une volonté de se démarquer de l'absence d'idéal de la société occidentale et capitaliste, les intellectuels sont souvent amenés à renouer des liens forts avec l'Eglise Orthodoxe⁴².

⁴² « Les Russes, dont l'éducation spirituelle est due à l'Orthodoxie, disposent pour accéder aux mêmes questions fondamentales que se pose l'Occident, de voies qui restent fermées à celui-ci.(...) Aussi n'est-il pas fortuit que dans l'histoire de la philosophie russe, le problème du sécularisme représente comme une ligne de partage des eaux, d'où partent les grands courants de la pensée.

Si nous avons fait part au lecteur de ces considérations sans les pousser plus avant, c'est seulement pour bien faire ressortir qu'un élément d'appréciation interviendra dans son jugement (...) : il s'agit pour lui d'admettre ou de nier que le christianisme est la force créatrice de la culture russe ». Zenkovski B. *Histoire de la philosophie russe* tome II, traduit par C. Andronikof, Gallimard, 1992, pp. 493-494 (première publication : 1955)

En 1992, *Kontinent*, la revue littéraire d'opposition à orientation religieuse, publiée à Paris, depuis 1974, par l'écrivain dissident émigré V. Maksimov, est reprise par l'ancien collaborateur de Tvardovski Igor Vinogradov, une des figures emblématiques du Dégel des années soixante. I. Vinogradov a su réunir autour de lui une équipe de jeunes critiques de talent (M. Remizova, E. Ermoline) aux convictions religieuses, et qui a su s'imposer comme un des courants de la pensée russe contemporaine.

Cette critique à orientation religieuse se forme dans le rejet de la vision post-moderniste et la condamnation catégorique des tentatives d'expression littéraire de ce point de vue sur le monde. Pour les critiques croyants, le monde a un sens, il n'est pas chaotique, il est orienté selon une providence, et le rôle du critique est naturellement de déceler et de dire ce qui, dans l'œuvre, montre ce sens, ce qui tend vers le mystère de l'absolu.

Un critique athée peut-il analyser et interpréter l'œuvre d'un écrivain qui a la foi ? Tel était le sujet d'une polémique à propos de Gogol, et dont l'article de T. Kasatkina « Ceux qui ont l'âge de Noé » (*Novy Mir*, 1998, N°8) se fait l'écho. A cette question, Kasatkina répond sans hésiter. Analyser, oui ; interpréter, non. Le regard et la pensée d'un auteur croyant commencent là où ceux du critique athée s'arrêtent. Ce dernier ne voit que la forme, l'esthétique. C'est comme s'il regardait une danse sacrée, et ne voyait que les mouvements, les corps, la plastique, sans en voir le sens. Un critique athée ne verra pas que l'œuvre s'adresse à Dieu et attend une réponse. Il aura un regard de martien. Le monde qu'il décrira sera vide de toute vie, une simple forme stérile.

L'écrivain Ju. Maletski imaginait deux mondes coexistants et parallèles, l'un où se déroulait la résurrection du Christ, et l'autre où les gens avaient connaissance de l'Histoire Sainte, mais savaient qu'elle ne les concernait pas, qu'ils ne seraient pas sauvés. Dans cette parabole, Kasatkina reconnaît notre monde, où certains ont perdu la foi, ils connaissent l'histoire mais ne voient plus le Sens.

Dans la suite de l'article, Kasatkina décrit le monde sans Dieu, tel qu'il lui apparaît dans les nouvelles de l'écrivain suédois Lars Gustafsson. Pour finir, elle opère une distinction entre la morale et la religion. La morale, dit-elle, nous apprend à ne pas tomber dans la faute, tandis que la religion (chrétienne) présuppose le péché originel, dans lequel nous sommes tous, et elle nous apprend à nous en relever, en désignant

l'ennemi, le pêché. La morale, issue de la religion mais sécularisée, est humaniste, c'est à dire homo-centriste. Inévitablement elle est amenée à faire des concessions à l'homme, à justifier ses faiblesses. Peu à peu, l'homme devient exagérément grand, il envahit tout. Et il se retrouve seul, dans ce monde parallèle qui est séparé de Dieu.

Pour Kasatkina, la voie de l'humanisme n'est pas celle de la foi. Nous touchons ici à une des différences fondamentales, nous semble-t-il, entre la religion orthodoxe et d'autres religions chrétiennes, qui sont moins attachées au concept de communauté des croyants, et davantage à celui de Dieu fait Homme.

Mettre l'Homme au centre de la culture, c'est s'engager sur la voie du romantisme, et suivre toute la pente de la culture occidentale, catholique et protestante, jusqu'à l'individualisme et au capitalisme, en rupture avec la communauté et avec Dieu. Chez les critiques croyants russes (Ermoline, Remizova, Kasatkina, Rodnianskaïa), nous semble-t-il, Dieu s'entend comme la vie, la réalité stable, comprenant la nature et les hommes dans la nature comme un tout homogène. C'est la raison pour laquelle le réalisme, comme recherche et affirmation de la réalité, apparaît chez ces critiques comme synonyme de recherche de Dieu.

On comprend aussi comment l'idéal démocratique, qui se fonde sur l'humanisme, peut diverger de la foi orthodoxe. Et comment d'autre part, les préceptes de l'économie de marché : « enrichissez-vous », « chacun pour soi et Dieu pour tous », peuvent sembler en contradiction avec l'idéal communautaire.

Le débat proposé par la revue *Znamia* pour une nouvelle « table ronde » « La pensée humanitaire : laïque ou religieuse ? » (*Znamia*, 2000, N°7), pose la question de l'occidentalisme, et de la possibilité d'une autre voie de développement, d'un autre rapport entre la foi et la raison. Ce débat renoue avec celui du début du XX^e siècle, où la philosophie russe se divisait en deux branches, matérialiste et métaphysique. Aujourd'hui, la question se pose non seulement en philosophie, mais en philologie, en histoire, en histoire de l'art. Il y a une incompréhension entre les deux camps, qui ont un langage différent, affirme la rédaction de *Znamia*. Ces disciplines peuvent-elles prétendre au statut de sciences ? D'autre part, le sentiment religieux est-il un facteur subjectif qui échappe à la sphère rationnelle ?

Pour la plupart, les critiques se disent favorables à une distinction stricte entre la science, qui doit être laïque, et l'expression de la conviction personnelle, qui peut être religieuse.

M. Gasparov⁴³ distingue la pensée humanitaire, de la science (comprise comme la recherche universitaire). La science ne porte pas de jugement, elle expose des faits. Le but du critique est de répandre dans la société ses goûts personnels, y compris religieux. Le scientifique prouve, le critique convainc. Le chercheur peut avoir pour postulat que toute œuvre littéraire exprime la vision du monde, religieuse ou non, de son auteur, mais cela ne doit pas être l'essentiel, sinon il ne s'agit plus d'histoire de l'art, mais de catéchisme appliqué, et la littérature est loin d'être le matériau idéal pour cela. Ce n'est guère plus approprié que ce qui se faisait à l'époque soviétique, où la littérature était utilisée pour illustrer la lutte des classes. Pour Gasparov donc, l'orientation religieuse du critique littéraire est une affaire de goût individuel.

Pour S. Zenkine, la religion (le sacré) doit être l'objet de la science, mais non l'inverse. La science ne peut pas être religieuse, elle ne peut être que laïque, dans sa méthode et son discours. C'est une évidence pour l'Occident, dit-il, mais pas en Russie. Toutefois, on sous-estime l'importance du religieux dans l'objet de la science, surtout si l'on prend religieux dans sens large, le sacré, par opposition au profane. Même dans une société athée, la sphère du sacré existe, comme on le voit dans la publicité, ou dans les mythes culturels, les manifestations du patriotisme. En Russie, la théorie du sacré est très peu connue, on ne connaît pas encore les travaux de René Girard, Paul Ricoeur, Vladimir Iankévitch... On ne connaît pas non plus les écrivains qui se sont intéressés au sacré. On ne s'y intéressait, en Russie et en URSS, que dans l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, jamais dans l'histoire, la théorie de l'art, l'histoire littéraire. Pourtant, il faut avoir conscience des mécanismes du sacré pour dissiper l'ambiguïté des rapports entre science et religion. On se persuaderait alors que la religion est l'expérience fondamentale de la culture humaine, et on étudierait la culture par la base, et non par le haut.

Pour B. Paramonov, l'occidentaliste post-moderne, le fait que cette question se pose est le signe d'un grand mal être culturel en Russie. Comment les intellectuels peuvent-ils ignorer que la science est une méthode, qu'elle n'est pas liée à la Vérité ?

⁴³ Spécialiste de la littérature russe, structuraliste, sémioticien, dont les travaux universitaires font autorité.

Elle est fragmentaire, elle décrit les faits et leurs relations de cause à effet, dans les limites de l'expérience.

L'idée d'une science totale était un des plus gros mensonges de l'époque soviétique. Cette vision scientifique du monde est liée au totalitarisme. Elle rappelle les théocraties du Moyen Age, l'époque de l'Inquisition. En effet, la Terreur est engendrée non par le contenu de l'idéologie, mais par sa forme. Paramonov montre du doigt et condamne Nepomniachtchi, qui a fondé toute une recherche sur le sentiment religieux orthodoxe de Pouchkine.

Le christianisme a des prétentions culturelles, surtout en Russie, dit-il. Le slavophilisme, c'était bien la volonté de fonder la culture russe sur l'orthodoxie. Mais pour Paramonov, la culture ne peut être réduite à un ensemble de préceptes moraux, ni même à un choix existentiel.

Paramonov va beaucoup plus loin, en déclarant que le christianisme est même anti-culturel, dans la mesure où il prône l'ascèse, le renoncement, la liberté de l'inaction, de la contemplation, l'attente de l'au-delà. Pour l'Occident, qui avait déjà l'héritage de la culture antique, il a été un bienfait, mais il a été fatal à la Russie. L'orthodoxie a créé en Russie le type du « nihiliste apocalyptique ». Et c'est de ce type humain qu'est sorti le communisme. Nulle part en Occident, l'idée socialiste n'a mené à un pogrom culturel, comme cela s'est produit en Russie. Selon le critique, le roman de Platonov, *Tchevengour*, montre bien que le socialisme en Russie est une extériorisation du christianisme. Il y a une constante russe, depuis Ivan le Terrible, c'est la psychologie du pouvoir. Sans la culture, le christianisme est un danger pour la société, conclut Paramonov.

Enfin, pour A. Reïtblat, le problème est celui de tous ceux qui cherchent un substitut à l'idéologie soviétique, pour pouvoir continuer de fonctionner comme avant. Aujourd'hui, l'idée russe et l'orthodoxie sont à la mode. Cela donne lieu à des interprétations tendancieuses des auteurs classiques. Bien des critiques, dit-il, confondent l'histoire littéraire et le catéchisme. La recherche littéraire en est à ses débuts, il faut la protéger.

Si l'on excepte Nepomniachtchi, qui ne répond pas vraiment à la question, (en affirmant que la foi est une condition nécessaire de l'activité humaine, que l'art est impossible sans la foi, tandis que la foi est possible sans l'art, que la création artistique

est toujours une profession de foi, un dialogue libre avec Dieu), seule I. Rodnianskaïa représente ici le parti opposé.

Elle soutient qu'il n'existe pas une Science, mais des sciences, aux méthodologies diverses. Le chercheur ne part jamais sans préjugés ; s'il le croit, c'est qu'il se leurre. Enfin, le contexte et l'instrument de l'étude ont une influence, et c'est légitime.

I. Rodnianskaïa répond à Reïtblat que la connaissance de l'histoire religieuse, des textes bibliques et même du calendrier orthodoxe est indispensable à la bonne compréhension des classiques, et elle donne les exemples de Pouchkine, Blok, Tsvetaïeva, que l'on comprend d'autant mieux, dit-elle, que l'on partage la même foi qu'eux. Car il s'agit non seulement de les déchiffrer, d'en faire l'exégèse, mais de saisir l'intention, la pulsation de leur texte. Rappelant l'anéantissement de toute culture religieuse à l'époque soviétique, la soif de religion créée par cette absence, elle conclut par une déclaration de foi sur la force du Mot biblique.

Le fait même que la question soit posée dans *Znamia* révèle que la pensée humanitaire chrétienne doit être prise en compte, comme une des dimensions de la critique traditionnelle anti-postmoderniste. Les critiques chrétiens publient plus souvent dans *Novy Mir* que dans *Znamia*, ils revendiquent le droit de lire et d'interpréter les œuvres de leur point de vue, sans être moralistes, en respectant, en règle générale, les autres positions. Ils ne font que transposer à la sphère religieuse ce que les autres critiques élaborent en se cantonnant à la sphère du littéraire. Cependant, il n'est pas rare que le critique chrétien juge la conformité de l'œuvre au Sens de la Création. Le critique peut-il s'arroger le droit de juger ? Cette question est débattue dans les discussions sur le rôle de la critique littéraire.

III - Statut et rôle du critique.

Initiée par l'article de V. Eroféev en 1992, alimentée par l'apparition dans la presse (en particulier dans *Segodnia*), d'une critique légère, mais de qualité, la discussion sur le nouveau rôle de la critique littéraire se poursuit dans la seconde moitié des années 90. Ainsi, dans le N°7 de *Novy Mir* de 1996, deux articles expriment des opinions adverses, celle de S. Kostyrko, qu'on peut qualifier, pour simplifier, de post-moderne (mais non de postmoderniste), et celle de la traditionaliste I. Rodnianskaïa.

1 - Qui est le critique ?

Un lecteur.

Dans son article intitulé « De la critique d'hier et de celle d'aujourd'hui », (avec l'allusion à l'hebdomadaire *Segodnia*), Sergueï Kostyrko répond à un article du critique E. Ermoline, paru en 1995 dans la revue d'orientation religieuse et anti-postmoderniste *Kontinent* (N°84, « Les *prima donna* du postmoderne, ou esthétique du contexte du potager »). Il se réfère également à plusieurs articles de la *Literaturnaïa Gazeta*, en particulier ceux de P. Basinski, défenseur acharné de la tradition.

E. Ermoline avait décrit l'ambiance de la rubrique « Art » de *Segodnia* comme celle d'une orangerie aux couleurs gaies et vives, où les critiques vivaient isolés, bien à l'abri d'un monde extérieur triste, gris et froid. On trouve le même tableau apocalyptique de la situation littéraire chez P. Basinski : un monde désolé où la lumière du soleil s'est éteinte, où règnent le cynisme et le pragmatisme, où sévissent des brigands tels que D. Prigov et V. Eroféev.

Pourquoi se désoler des changements intervenus dans le paysage littéraire, s'étonne S. Kostyrko. Certes, les tirages des grosses revues ont chuté, les relations de confiance avec le lecteur sont détruites, mais ces relations reposaient sur un contexte de censure, et de non-liberté. On peut regretter le temps du Dégel, puis de la *perestroïka*, où le Mot avait une immense valeur. Mais il faut bien admettre que c'est plutôt la situation actuelle qui est normale. Les grosses revues ne sont plus les *leaders* de l'opinion, elles redeviennent des phénomènes purement littéraires. Le lectorat revient aussi à la normale, les gens cherchent dorénavant les informations sociales et politiques dans les journaux, ils lisent la littérature de masse pour se distraire, quelques-uns lisent

la Littérature, et c'est suffisant. S. Kostyrko invite à se souvenir des années 70-80, où il n'y avait rien à lire, même dans les grosses revues. Aujourd'hui, il y a tant à lire, que c'est le temps qui manque. Ce qui peut étonner, c'est que les grosses revues aient survécu, et que soient apparus des nouveaux titres, montrant la multiplicité des points de vue esthétiques. S. Kostyrko ne voit donc pas de raison de poser aujourd'hui globalement la question du rôle de la critique, alors que règne le pluralisme esthétique.

Chacun remplit sa fonction. La critique des journaux occupe la première place pour la réactivité, le dynamisme pratique et opérationnel. Les grosses revues, si elles ne peuvent plus prétendre embrasser aujourd'hui, comme elles le faisaient hier, un paysage culturel devenu tellement large et complexe, ont gardé le rôle d'analyse en profondeur de l'œuvre, avec les instruments théoriques, et l'examen conceptuel du processus littéraire. De même qu'il existe les sciences fondamentales et les sciences appliquées, il y a une critique pratique et une critique fondamentale, estime Kostyrko.

Quant à la critique journalistique, elle cherche de nouveaux modes de relations avec la littérature et la culture, elle a pour but de saisir le plus largement possible tous les événements culturels (non seulement littéraires, mais aussi ceux du théâtre, du cinéma, de la télévision), tout en gardant un ton vivant, attirant, qui ne soit pas celui d'un simple catalogue.

Quelle est la place du critique ? Pour E. Ermoline, il est un intermédiaire, pour P. Basinski, un commentateur. Mais, s'interroge S. Kostyrko, pourquoi faudrait-il entre l'écrivain et son lecteur un intermédiaire, voire un traducteur, qui connaîtrait les deux langues, celle de l'écriture et celle de la lecture, contrairement à l'écrivain et à son lecteur ? Au nom de quoi, de qui, le critique s'insère-t-il, s'impose-t-il, entre l'auteur et le lecteur ?

Kostyrko voit, dans la réponse de Ermoline, qui porte l'empreinte de ses convictions religieuses, des relents de la tradition normative soviétique et progressiste, époque où le critique savait à l'avance ce que devait être l'évolution de la littérature. Le devoir du critique envers la littérature et le lecteur est, dit Ermoline, celui du citoyen envers la société, de l'homme envers Dieu. Autrefois, dit Kostyrko, la Vérité était donnée au critique par le Parti. Aujourd'hui certains la cherchent auprès de l'Église orthodoxe. Mais que ce soit comme intermédiaire, ou comme commissaire à l'idéologie, c'est bien la même position du critique, s'adressant au public de haut.

Pourtant, dit Kostyrko, l'œuvre littéraire doit mettre le lecteur en contact direct avec l'existence. C'est dans cette relation que se forment nos représentations éthiques.

On communique avec l'absolu, avec Dieu, non par la critique, mais par l'art et par la littérature. La critique n'est qu'une aide de camp, elle est secondaire par rapport à la littérature.

La position de S. Kostyrko n'est pas sans rappeler celle de V. Eroféev. On peut considérer, pour simplifier, que c'est celle des post-modernes (de « ceux qui ont surmonté le postmodernisme »). Aujourd'hui, le critique est le représentant du lecteur. Il est lecteur parmi d'autres, et son regard, modeste, va de bas en haut. Il n'enseigne pas, il apprend lui-même. Il ne peut parler qu'en son nom personnel. Certes, il a ses convictions, mais l'œuvre ne peut être que le lieu de la vérification du bien-fondé de ses théories, et non l'inverse : sa théorie n'est pas l'instrument de mesure de la qualité de l'œuvre. Voilà le nouveau rôle du critique, qui correspond à la situation actuelle de la littérature.

Il entraîne les qualités et les défauts de cette nouvelle critique, celle de *Segodnia*. Le style en est ouvert et démocratique. Le critique respecte le lecteur, même différent de lui, et croit en ses capacités intellectuelles et culturelles. Il respecte aussi la littérature, et estime qu'il faut se hisser vers elle, et non l'inverse. Mais parfois, reconnaît Kostyrko, les critiques de *Segodnia* tombent dans l'excès du jeu d'esprit, ils sont trop intellectuels, et au lieu d'être ouverts, ils s'enferment dans leur propre cercle. Toutefois, malgré leurs défauts, ils ont un auditoire, ils sont lus, et ils ont une influence réelle sur le monde littéraire. Ils provoquent des réactions. Et c'est la preuve qu'ils ne sont pas isolés, en marge, mais bien au cœur de la « situation littéraire » actuelle.

Un idéologue.

A cet article de S. Kostyrko, fait suite la réplique de I. Rodnianskaïa « L'herméneutique, l'expertise, la dégustation et l'Inspection sanitaire » (*Novy Mir*, 1996, N°7).

Il ne faudrait pas confondre la critique avec l'herméneutique, dit-elle, ni avec l'exégèse, l'art de l'interprétation des textes sacrés. Depuis l'époque antique, l'exégèse est devenue philologie, puis philosophie. Et aujourd'hui, on en retrouve une forme grotesque dans la fameuse « déconstruction » derridienne. Chaque culture a ses textes sacrés, ceux de Goethe pour l'Allemagne, Pouchkine pour la Russie. Mais celui qui se consacre tout entier à décrypter les textes dans leur qualité de ponts vers les fondements

de l'existence, et du cosmos culturel, ne se reconnaît pas dans l'appellation de critique. C'est par exemple Berdiaev pour Dostoïevski, Heidegger pour Hölderlin ou Rilke. Il n'est pas question pour lui de critiquer, il suit humblement la littérature.

Rodnianskaïa se moque ouvertement de son jeune collègue en prétendant croire que celui-ci est vieux jeu au point de considérer, selon l'enseignement de Schelling, que l'Art est l'Organe de la Vérité, et de faire un trône à la Révélation. C'est ce que fait sans doute inconsciemment Kostyrko, ironise-t-elle, mais probablement aussi Nemzer, qui se prend pour le chevalier servant de la littérature, et qui se bat pour son honneur. Mais, ajoute-t-elle, la Littérature avec un grand L n'existe pas plus que la Nature divinisée des positivistes du siècle dernier. Ce qui existe, c'est la vie littéraire, le processus littéraire, et les œuvres, qui interagissent entre elles ainsi qu'avec le contexte culturel et existentiel. De façon un peu malhonnête, Rodnianskaïa feint d'oublier que Kostyrko, lorsqu'il évoquait Dieu et l'absolu, se plaçait sur un terrain qui n'était pas le sien, mais celui de Ermoline. La critique, reprend Rodnianskaïa sur un ton professoral, est née aux Temps modernes, d'une auto réflexion de la vie littéraire, sur les époques et les changements d'époques, comme un interminable débat entre archaïstes et novateurs. Pour elle, le critique est un acteur de la vie littéraire, exactement au même titre que l'écrivain.

Le critique n'est pas le représentant des lecteurs, comme l'affirme Kostyrko, mais il ne l'est pas davantage de ses propres goûts. Avant tout, il est le porteur de ses convictions, c'est-à-dire de ce qui lui fait partager avec d'autres une vision du monde, un regard sur l'art.

Il est le représentant de son Parti littéraire, qui lui-même correspond, ainsi que l'ont montré les historiens des idées, à une orientation plus large (culturelle, sociale, politique). Ce fut vrai des classiques, des romantiques, des naturalistes, des symbolistes. Leurs vérités sont relatives. Mais même si l'on ne partage pas les idées du critique, en connaissant son angle de vue, on peut se faire une représentation de l'objet artistique. Une déformation, si elle est connue et motivée, n'est plus une déformation. Et si d'aventure le regard du critique et celui de l'artiste coïncident, alors le lecteur est convaincu. Ainsi Rodnianskaïa affirme l'être par M. Lipovetski, malgré toute la distance qui la sépare de ce critique, lorsqu'il utilise la notion de « chaos-cosmos » pour qualifier l'univers de L. Petrouchevskaïa. L'existence de sa propre idéologie littéraire est la richesse du critique, et le lecteur y puise toujours quelque chose pour lui-même.

C'est pourquoi Rodnianskaïa déplore la situation contemporaine. Aujourd'hui, le critique représente un groupe, uni, non par des principes, mais par les hasards de la vie mondaine ou professionnelle (esprit de clocher). Et c'est un phénomène mondial, qui est la conséquence de l'atomisation des sociétés, de la privatisation de la vie, de l'esprit de consommation. Le goût est privé, individuel, comme la dégustation. Le critique devient un dégustateur de vins, qui s'exprime avec des métaphores, des allusions, des périphrases.

En dessous d'un certain seuil de qualité, le critique se doit de donner des signaux d'alerte, comme l'inspection sanitaire. Le critique devient donc un informateur du consommateur, il doit avoir sa marque, sa personnalité, son logo, pour que fonctionne sa petite entreprise privée. Il aide le public à faire son choix, il délivre des certificats de qualité. Mais il ne peut pas chercher des sens, car il faudrait pour cela qu'il ait une idée préalable de ce qu'il cherche.

Une critique sans idéologie préalable, c'est une critique commerciale, qui considère la littérature comme un objet de consommation. C'est pourquoi, selon I. Rodnianskaïa, la critique de *Segodnia* n'est pas du ressort de la littérature, mais de celui du marché et de la consommation. Elle pressent néanmoins que c'est cette critique qui a l'avenir devant elle, et que dans moins de cinq ans, elle aura conquis les grosses revues, ce qui est le signe du déclin culturel, que I. Rodnianskaïa considère comme inéluctable, même si elle y résiste personnellement de toutes ses forces.

Entre ces deux conceptions qui s'affrontent en 1996, un consensus peut-il se dégager ? En 1999, la rédaction de *Znamia* organise une table ronde sur le rôle de la critique entre ses auteurs (écrivains, poètes ou critiques), dont les interventions sont publiées dans « La critique : dernier appel » (*Znamia*, 1999, N°12).

Rappelant que pendant deux siècles la critique en Russie était inséparable du processus littéraire et avait une influence sur la pensée, comme « philosophie de la contemporanéité », ce qui lui assurait un prestige certain ; et que la critique à l'heure actuelle, a quitté les grosses revues pour les journaux ou les revues à papier glacé, où elle devient proche de la publicité et du *marketing* ; la rédaction pose la question : est-ce la fin de la critique ? Et si non, quelles sont les valeurs, les buts, le rôle qu'elle conserve ?

Un journaliste, chroniqueur

Pour N. Alexandrov, le critique est un journaliste, qui doit informer rapidement les lecteurs, même s'il se trompe parfois. La critique traditionnelle n'était pas de la critique. Le texte littéraire n'était pour elle que prétexte, elle s'intéressait à la société, et non à l'art. Aujourd'hui, ces critiques sont devenus tout simplement des écrivains, des essayistes, qui conservent leur ton moralisateur et didactique. La première mission du critique, estime Alexandrov, est d'informer le public. Il doit d'abord présenter l'œuvre et ensuite seulement émettre un jugement. Alexandrov distingue soigneusement le critique et l'historien de la littérature, l'universitaire (*literaturoved*), qui bénéficie de la distance, et d'un système de références, de valeurs fixes. Le critique, lui, ne peut échapper aux erreurs de jugement, car il est dans le moment présent, dans l'actualité, il prend des risques. Il est toujours excessif, dans les louanges comme dans les reproches, car il ne doit pas rester indifférent. Toute autre façon d'écrire la critique, en particulier les grands articles de fond des grosses revues, est comparable à un compte-rendu d'un match de foot qui aurait eu lieu une semaine auparavant. Cela ne devrait intéresser personne !

Pour N. Elisséev également, le critique n'est plus qu'un simple chroniqueur. La fin de la critique ne concerne pas seulement la Russie, mais le monde entier. Elle est liée à la fin du centrisme littéraire. A l'époque soviétique, le critique avait un pouvoir politique et idéologique sur les écrivains, qui, par inertie, réagissent trop fort aujourd'hui encore aux attaques critiques dirigées contre eux. D'après Belinski lui-même, la mission du critique n'est rien d'autre que faire économiser au lecteur son temps et son argent !

Critique écrivain.

Pour d'autres, avec la fin de sa vocation idéologique, le critique est devenu un simple écrivain. D. Bavilski remarque que la critique tend à devenir de plus en plus subjective, « chacun écrit comme il entend », dit la chanson du poète Okoudjava. La critique devient un genre parmi d'autres dans la prose littéraire. Entre le nouveau prosateur et le critique, la frontière s'efface. Le critique a les mêmes intentions que l'écrivain : se sculpter avec les mots, s'exposer, se réaliser, se matérialiser par le texte. Et pourtant le romancier bénéficie d'un crédit illimité de confiance, que n'a pas le critique.

Il n'y a pas de différence qualitative entre critique et écrivain. Mais le critique est plus extraverti, puisqu'il est prêt à considérer les tentatives d'auto affirmation d'autrui, il est prêt au dialogue. Quant au post-moderniste, Bavliski lui refuse par définition la qualité d'écrivain.

A. Kolobrodov souligne lui aussi le rapprochement entre les écrivains et les critiques. Contrairement à l'écrivain du XIX^e siècle, qui pouvait avoir un dédain aristocratique pour la critique plébéienne, l'écrivain contemporain cherche le contact avec le critique. Les écrivains se font eux-mêmes critiques à l'occasion. Les frontières entre les genres sont gommées, les critiques et les écrivains sont à égalité dans leur tentative d'exprimer le nouveau contexte, de faire la chronique de l'époque actuelle.

V. Novikov estime, d'ailleurs, que le texte du critique doit être construit comme un texte littéraire. La forme et l'intonation sont plus importantes que les idées et les positions. La langue d'Ésope de l'époque soviétique n'a plus de raison d'être aujourd'hui. La notion de développement littéraire, que la critique d'autrefois devait accompagner et favoriser, n'est plus pertinente.

Il est difficile pour l'ancienne génération, d'admettre qu'il est devenu inutile de dire au lecteur comment lire et à l'auteur comment écrire. La critique explicative continuera sans doute à exister en Russie, car – paresse eurasienne ou soviétique ? - personne n'a envie véritablement de vivre à l'occidentale.

Un interprète.

Mais le talent du critique reste d'abord, selon Bavliski, un talent de lecteur, celui de voir les contradictions et tensions internes d'un texte. Ce n'est pas de savoir le comparer à ses propres outils méthodologiques. C'est savoir nager en profondeur dans le texte d'autrui.

Plusieurs critiques insistent sur la sensibilité artistique qui doit être celle du critique littéraire. Il doit être comme un instrumentiste. Ce qui compte dans la critique d'une œuvre, selon Reingold, c'est d'en faire entendre la musique, pour que le lecteur rencontre l'auteur. Remizova pense aussi que le critique est avant tout un lecteur, très sensible, qui doit vivre le texte en lui, en entendre la musique.

T. Kasatkina insiste sur la disposition que doit manifester le critique à aimer les œuvres littéraires. A côté de la critique engagée, orientée vers la lutte sociale et révolutionnaire (comme celle de Dobrolioubov) qui, même si les idéologies changent, existera toujours, estime-t-elle, il existe aussi une autre critique, qui s'efforce de

comprendre l'œuvre analysée, le projet de l'auteur. La vraie compréhension n'est donnée que par l'amour. Un critique est un lecteur « idéal », qui aime l'auteur.

Pour Kasatkina, d'expert qu'il était autrefois, le critique doit aujourd'hui se faire avocat. Il y a deux écoles aujourd'hui chez les spécialistes de la littérature, dit-elle, ceux qui considèrent le style comme une catégorie universelle, et ceux qui admettent l'existence d'un style individuel. Dans le premier cas, le critique a la position de l'expert. C'est celle de la plupart des critiques, mais elle suppose l'existence d'un étalon de mesure commun, qui est aujourd'hui perdu. Dans le second cas, le critique doit porter toute son attention à la personnalité de l'auteur, chercher des justifications et non des accusations. Ce qui pourrait apparaître comme des maladresses ou des défauts de style devient des traits uniques et originaux, signes du talent de l'écrivain.

Rôle didactique

Plusieurs critiques continuent à reconnaître au critique littéraire un rôle de passeur des connaissances et d'éclaireur des consciences. S. Reingold se réjouit de vivre une époque heureuse, celle d'une vraie critique russe libre, qui a beaucoup de travail en perspective. C'est aujourd'hui que la critique connaît une époque de renaissance et d'essor, dit-il, en contestant le rôle positif de la critique depuis le Dégel jusqu'aux années 90. Et si on entend dire depuis deux ans qu'il n'y a plus de critique littéraire, c'est à cause du postmodernisme : dix ans d'extrémisme idéologique ont laissé des traces sur une sphère littéraire qui, déjà depuis cent ans, était coupée du monde extérieur, et avait accumulé un retard considérable. Aujourd'hui, on ne sait plus quoi enseigner aux futurs spécialistes de littérature, ni quoi leur donner à lire. Il y a une baisse du niveau de connaissances. Le dé-constructivisme, le postmodernisme ont laissé l'impression que c'était la fin de la littérature. L'*underground* des années 70-80 est sorti de terre avec cette négation des valeurs, impossible à prouver ou à réfuter. Le résultat est le découragement général. Le lecteur a cessé de lire, il se tourne vers le roman policier. Les grosses revues sont face à des dilemmes, car la vraie littérature se fait ailleurs, hors de leur champ, et donc de leurs critiques. Pourtant, certains critiques ont un tel succès qu'ils publient leurs propres ouvrages. Mais la critique contemporaine est trop rapide et trop émotionnelle, elle a le souffle court. Une bonne critique, selon Reingold, doit donner aux lecteurs contemporains une connaissance de la littérature, éviter la polémique, laisser les lecteurs juger de quoi ils ont besoin.

Pour les écrivains débutants, la critique peut servir d'aiguillon ou de garde fou. Les jeunes des années 90 qui écrivent sur Internet ne font pas d'effort d'amélioration de leur style et de leurs textes, tout est relâché et brouillon sur le *web*, déplore O. Slavnikova. Il en est malheureusement de même pour la nouvelle critique. Et cependant, la critique est indispensable à la littérature, en tant que mécanisme d'échange d'éléments. Elle est tonifiante.

La question de la critique littéraire est particulièrement importante aujourd'hui, insiste Bavilski, car elle entraîne celle de la spécificité de la pensée contemporaine. Il voit, dans le contexte de la complexité sémiotique accrue et impénétrable, un véritable danger de totalitarisme post-moderniste. Depuis le conceptualisme, il s'est produit une mutation des données psychologiques et des catégories existentielles. Cette situation nouvelle est créée par l'écart grandissant entre le signifiant et le signifié. La pensée contemporaine s'exprime non plus à l'aide de mots, mais avec des « blocs de mots », des préfabriqués. La métaphore devient l'unique mode de pensée. Des trous noirs apparaissent, dans lesquels se glissent des ordures et des détritiques intellectuels. La critique a pour vocation de combler ces trous, et ne pas laisser s'installer le silence de la pensée. Pour Bavilski, la critique a donc un rôle civique majeur. Elle ne doit surtout pas renoncer à sa vocation didactique d'explication des textes.

Un dialogue.

Pour les critiques traditionnels, le rôle de la critique ne se borne pas à lire et comprendre le texte. Elle doit aussi répondre à l'auteur. Remizova estime que le critique doit d'abord comprendre ce que l'auteur a voulu dire, puis comparer avec le résultat, faire le rapport avec ce qui a déjà été dit (le contexte), et voir les perspectives futures. C'est un dialogue que la littérature entame, et dans lequel la critique répond.

Mais pour cela le critique doit avoir sa propre vision du monde. Sinon, il reste un simple informateur. S'il n'a pas une conception esthétique bien établie, il ne fait que du bavardage. Il doit avoir des convictions, la foi dans l'existence d'un Absolu esthétique et éthique. Dire si Dieu existe, voilà le dialogue. La mission du critique est de répondre à l'écrivain, afin qu'il ne rencontre pas le silence.

Pour O. Slavnikova également, la critique, c'est un dialogue de texte à texte. Dire du mal d'une œuvre, c'est égoïste, c'est se préoccuper davantage de l'effet produit

par son propre texte que de comprendre l'autre. Il est beaucoup plus admirable pour un critique d'entrer en relation avec l'objet de son étude. On ne peut écrire de la bonne critique sur de la mauvaise littérature.

Oulanov lui aussi considère qu'une bonne critique est un dialogue avec le texte critiqué, un dialogue explicatif, et non pas polémique. Un des buts du critique reste cependant de faire en sorte que le lecteur ne perde pas son temps. Comme Remizova, il affirme la nécessité d'un regard personnel, individuel. Le critique a une position, de là, il porte un jugement, sans pour autant que ce soit un jugement universel. Le critique admet les autres points de vue, il ne donne pas de leçons, ne se met pas au-dessus des autres lecteurs. La critique ne devrait jamais confondre la réflexion sur le texte et la réflexion sur la vie, ajoute Oulanov. Sinon, c'est jouer avec un texte, et non pas dialoguer avec lui, et on obtient alors un monologue.

On peut se demander dans quelle mesure les critiques estiment que ce dialogue existe dans les conditions des années 90. Selon Chevarov, le plus regrettable dans la crise actuelle, c'est la perte du lien de confiance qui unissait l'auteur, le critique et le lecteur. C'était une atmosphère de solidarité, de soutien silencieux qui manque aujourd'hui. Et rien de bon ne peut naître hors de ces rapports humains⁴⁴.

Perspectives

Pour D. Chevarov, dans la première moitié des années 90, c'est bien une période de l'histoire de la critique russe qui s'achève, celle des années 80, celle de la « révision » de la littérature. C'est la critique qui s'en est chargée, attirant ainsi sur elle l'attention du public. Découverte et réhabilitation de noms inconnus, dévalorisation et déboulonnage des autorités du passé soviétique, telle a été sa mission. Après, on lui a donné son congé. Et rares sont les critiques qui ont pu surnager. Mais aujourd'hui, le public revient à la lecture, et il est probable qu'il aura à nouveau besoin de la critique.

Oulanov remarque qu'il y a encore très peu de critiques sur les textes difficiles (la poésie d'O. Sedakova ou d'I. Jdanov), ce qui montre que la critique n'a pas encore élaboré le langage permettant de parler de ces textes. Et il n'y a pas assez de critiques sur les œuvres étrangères.

⁴⁴ Déjà E. Ivanitskaïa, (« Postmodernisme=modernisme ? » *Znamia*, 1994, N°9) remarque que le critique, seul avec lui-même, est contraint au soliloque. Il ne peut parler qu'en tant que lecteur. Ainsi d'un côté I. Rodnianskaïa est-elle amenée à affirmer « En tant que lecteur je sais de façon ferme que ... ». A l'opposé, le critique O. Semenov (*Novy Mir*, 1993, N°8 « L'art d'aujourd'hui est-il de l'art ? »), déclare : « Si vous ne comprenez pas que vous ne pouvez pas comprendre l'art contemporain, celui-ci vous reste incompréhensible. »

Quant à O. Slavnikova, elle s'attend à une période de réaction et à un nouvel art religieux. Et l'avenir montre qu'elle ne s'était pas trompée.

Le critique idéal devrait être à la fois un lecteur, un chroniqueur et un informateur, il est aussi lui-même un écrivain, il doit avoir une position idéologique ferme, mais il doit aussi se faire l'interprète, l'avocat de l'auteur. Il doit être capable de rétablir le dialogue rompu entre l'auteur contemporain et les lecteurs.

En lisant, en écrivant : V. Novikov.

Dans un article bilan intitulé « Alexie : dix ans après » (*Novy Mir*, 2002, N°10) V. Novikov souligne l'importance du rôle de la critique dans la lutte contre l'indifférence du public et sa méconnaissance de la littérature russe contemporaine. L'année 2002 marque le dixième anniversaire de la publication dans *Nezavissimaïa Gazeta* en 1992 d'une série d'articles regroupés sous la rubrique « Alexie », dans lesquels V. Novikov soutenait que la prose contemporaine sérieuse était trop ennuyeuse et illisible pour ne pas causer l'ennui du public, et il expliquait ainsi le phénomène de « non-lecture » (alexie) qui se répandait en Russie, après la décennie des années 80, marquée au contraire par une soif sans précédent de lecture. En dix ans, l'indifférence du public pour la littérature est devenue la norme, constate Novikov.

La lecture autrefois était à la fois une obligation et un plaisir, elle servait à l'information et à la distraction, elle était travail et loisir. Mais la très grande majorité des lecteurs dans le monde lit pour se distraire, même les gens cultivés cherchent dans la lecture à la fois le sérieux et la distraction, il existe seulement une petite minorité (environ 5%), à laquelle le critique déclare appartenir, qui ne cherche dans la lecture qu'élevation intellectuelle et spirituelle.

C'est pourquoi, le remède à l'alexie fut la littérature de masse, Marinina ou Akounine⁴⁵. Or, de même que la mission de l'*intelligentsia* fut, à l'époque précédente, de résister à l'idéologie totalitaire, son rôle aujourd'hui est de préserver les 5% de lecteurs de la littérature élitaire. Mais Novikov est navré de constater que même les spécialistes de la littérature (par exemple, d'éminents spécialistes de Dostoïevski) ne lisent pas la littérature russe contemporaine. Pire encore, les critiques eux-mêmes disent parfois (c'est le cas d'Alla Latynina) ne plus avoir de plaisir à lire la prose actuelle.

⁴⁵ V. Novikov précise à propos de B. Akounine, qu'il ne pense pas que le genre du détective puisse représenter une perspective d'avenir pour la littérature russe.

Un critique se définit pourtant par le fait qu'il a, de temps en temps au moins, du plaisir à lire la littérature contemporaine, car c'est comme cela qu'il peut distinguer dans son for intérieur, le mort du vivant. Cette échelle intime du plaisir est l'instrument indispensable pour un critique talentueux.

Il ne faudrait pas que la critique prenne sa propre décrépitude pour la fin de la littérature, dit encore Novikov. Après 60 ans, la plupart des hommes de lettres deviennent égocentriste. Or le critique doit toujours aller vers les textes d'autrui. Il est de plus en plus difficile d'être un critique, au sens russe du terme, c'est à dire au sens le plus noble. En effet, le terme porte, en Russie, une auréole culturelle et linguistique, le critique est un lecteur-auteur, qui, *en lisant et en écrivant*⁴⁶, participe à la construction de l'édifice de la littérature. Jamais, selon V. Novikov, ceux qui chantent les louanges de Prokhanov⁴⁷ ne devraient porter le nom de critiques. Pas plus que les dilettantes, qui, à juste titre, dit-il, ont été écartés des grosses revues. La critique, c'est la conscience de la littérature.

Un moment déstabilisés et apparemment réduits au silence, les critiques des grosses revues n'ont pas tardé à réagir. Ils ont besoin d'un statut, ils souhaitent redevenir une corporation. En 1997 est fondée l'Académie Russe des Lettres Contemporaines⁴⁸, qui réunit les critiques de tous bords (depuis A. Guénis et M. Lipovetski jusqu'à A. Nemzer et E. Ermoline), et de tous âges (depuis I. Rodnianskaïa, née en 1935, à D. Bavilski né en 1969)⁴⁹. L'Académie crée le prix Apollon Grigoriev et publie l'almanach *L Kritika*, recueil d'articles critiques. La fin des années 90 voit la restauration de l'autorité de la critique traditionnelle, du moins dans le champ des grosses revues.

Dans les années 2000, le débat sur la critique est loin d'être clos, mais il se poursuit sur le *web*⁵⁰. Dans les grosses revues, il semble que le consensus soit atteint. Il

⁴⁶ Rappelons que c'est le titre d'un ouvrage de Julien Gracq.

⁴⁷ A. Prokhanov est le rédacteur en chef de la revue *Zavtra* aux convictions anti-libérales et néo-impérialistes, et l'auteur de *Monsieur Geksoguen*, roman publié en 2002, qui a reçu le pris *Bestseller*, ce qui a provoqué un scandale dans la sphère littéraire.

⁴⁸ Академия русской современной словесности (АРС'С)

⁴⁹ La toute jeune génération, celle d'internet, n'y est pas représentée. En 2002, plusieurs critiques post-modernistes (Kouritsyne, Kouzminski) quittent volontairement l'Académie.

⁵⁰ Souvent les interlocuteurs affirment que depuis dix ans, la critique a dévalorisé les critères en étant trop positive. Un bon critique doit être méchant, affirme, par exemple, Edelstein (www.russ.ru/krug/20030220/edel.html)

se dégage une figure du critique modèle, idéal, et elle a bien des traits communs avec le personnage de A. Nemzer.

2 - Quand le critique devient le « héros ».

Le phénomène Nemzer.

L'image du critique A. Nemzer, cette figure emblématique de la décennie, s'est construite progressivement, non sans la participation de Nemzer lui-même. Fortement contesté dans la première moitié des années 90, en particulier par la génération de ses aînés, il parvient à faire l'unanimité autour de son nom et de sa méthode, et s'impose aujourd'hui (du moins dans les grosses revues) comme le critique par excellence.

Au début des années 90, Nemzer suscite des réactions diverses, qui vont de l'enthousiasme de certains « post-modernes » comme S. Kostyrko, à la réprobation des réalistes classiques comme P. Basinski.

S. Kostyrko dans l'article précédemment évoqué « De la critique d'hier et d'aujourd'hui » (*Novy Mir* 1996, N°7), prend l'exemple de A. Nemzer pour illustrer sa conception du nouveau rôle du critique littéraire. Toute l'attention des autres critiques semble se focaliser sur cette personnalité, remarque-t-il. On peut parler de « phénomène » Nemzer, comme d'un modèle du comportement de la nouvelle critique.

A. Nemzer suscite l'agacement de la majorité des autres critiques. On lui reproche d'être souvent trop superficiel, voire négligent dans sa lecture des œuvres. Et d'autre part, il est trop sûr de lui, trop catégorique dans ses jugements.

Les reproches sont parfois contradictoires, remarque Kostyrko. Tandis que P. Basinski⁵¹ lui reproche un excès de passion, E. Ermoline⁵² l'accuse d'en manquer, le taxant tantôt d'amoralisme, tantôt de moralisme archaïque. L'un et l'autre s'accordent pour lui reprocher son absence de position définie, de conception globale. Aux détracteurs de Nemzer, Kostyrko répond que ce n'est pas dans ses articles journalistiques qu'il faut chercher cette conception, mais dans les articles de fond de Nemzer, publiés dans les grosses revues en 1992-93.

La suspicion porte sur son immense capacité de travail, ressentie comme contraire au caractère national. « C'est un Chtoltz ! » s'écrit Basinski, qui, selon Kostyrko, est encore sous l'influence de l'héritage soviétique, où l'homme de lettres était contraint d'être un dilettante, qui publiait au mieux 5 à 6 articles par an. Les temps

⁵¹ «Человек с ружьем» (*Лит. Газета*,)

⁵² «Примадонны постмодерна, или эстетика огородного контекста» (*Континент*, 1995, №84)

ont changé, tout le monde travaille dur, chaque jour. Pourquoi le critique ferait-il exception ? Belinski produisait aussi un article chaque jour. Basinski continue de faire sienne la représentation du critique - « maître des pensées », caractéristique de la tradition russe et soviétique, tandis que Nemzer incarne le modèle nouveau du critique, le « professionnel ».

Rendant compte dans *Novy Mir* (1999, N°2) de la parution du recueil d'articles critiques de A. Nemzer *Le Littéraire aujourd'hui*, V. Novikov, affirme d'abord qu'il reste aujourd'hui très peu de véritables critiques au sens propre du terme. Il refuse en effet, le titre aux journalistes ordinaires, qui n'ont pas de stratégie, et qui ne savent pas découvrir de nouveaux talents, se contentant de lire les œuvres des écrivains déjà connus. Plusieurs anciens critiques ne méritent plus ce nom, depuis qu'ils ont déclaré ne pas lire la littérature actuelle. Ce n'est pas le cas de A. Nemzer.

Pour faire une revue de la littérature d'aujourd'hui, il est indispensable qu'un critique ait une solide formation académique, en effet, les romans contemporains demandent une bonne culture littéraire, afin de déchiffrer les symboles et l'intertextualité. Nemzer le fait sans avoir l'air de le faire, sans aucun snobisme. Novikov définit sa position comme n'étant ni celle d'un post-moderniste, ni celle d'un traditionaliste réactionnaire, mais celle d'un traditionaliste éclairé.

V. Novikov rappelle ensuite la biographie de A. Nemzer. Né à Moscou en 1957, il a fait des études littéraires classiques. Il est auteur d'une thèse sur Sologoub et d'une monographie sur Joukovski. Spécialiste de littérature classique et du romantisme, il travaille entre 1983 et 1990 pour la revue critique *Literaturnoe Obozrenie*.

Cet érudit, habitué à un travail lent et réfléchi, où chaque mot doit être pesé, est plus ou moins contraint par les événements de la fin de la *perestroïka*, de se tourner vers la critique journalistique et vers la littérature contemporaine. Il publie, d'abord dans *Nezavissimaïa Gazeta* en 1992, puis dans *Segodnia* de 1993 à 1996, des articles courts sous la rubrique « Art », qui contribuera à donner au journal, à cette époque, la réputation d'un quotidien sérieux et intéressant. La plupart de ces courts articles sont consacrés aux nouveautés littéraires. Sans lui, elles seraient pour la plupart passées inaperçues du public, qui dès le début des années 90 s'était complètement désintéressé du processus littéraire.

Dans l'agitation et le bruit des polémiques, sa voix tranquille et mesurée se fait entendre sans qu'il hausse le ton. Il acquiert une influence grandissante, et le respect de ses collègues. Ils sont unanimes à saluer son talent, et surtout sa capacité de travail. Une

écriture régulière, quotidienne, véritablement professionnelle, sans caprices, un style mesuré, mais personnel et vivant, un regard ouvert et curieux, toujours très impliqué, très concerné par les textes dont il rend compte, voilà ce qui a fait le succès de la critique de A. Nemzer.

Le secret de Nemzer, c'est qu'il attend toujours quelque chose de la littérature, et de chaque écrivain en particulier. Il les responsabilise. C'est cette attente, ce désir qui, plus que tout, faisaient défaut auparavant, car sans l'attente et sans la réaction (bonne ou mauvaise) des lecteurs ou critiques, c'est véritablement la mort de la littérature.

Novikov va jusqu'à dire que Nemzer « donne de son sang » pour les écrivains qu'il affectionne particulièrement, ceux qu'il appelle la « génération des quarante ans des années 90 ». Sa propre voix reflète et prolonge leurs œuvres, qui parfois, au goût de Novikov, manquent un peu de tonus. Novikov juge parfois exagéré cet amour de la littérature actuelle, et il n'exclut pas que, parmi les hommes de lettres de sa génération, seul Nemzer passera à la postérité !

Le choix du support journalistique, malgré ses contraintes de place et de temps, donne des possibilités nouvelles de toucher un très grand nombre de lecteurs potentiels, même si dans les faits, rares sont ceux qui peuvent avoir accès aux œuvres, car au début des années 90, sauf pour la littérature dite « de masse », les tirages des éditions séparées sont incroyablement bas (environ 500 exemplaires), et les grosses revues, où sont publiées les œuvres avant l'édition séparée, sont introuvables dans les villes de province, et ne sont pas encore accessibles sur le net.

A. Nemzer s'efforce de rester subjectif, tout en s'interdisant les jugements stériles de type bon/mauvais. Son but est d'actualiser les œuvres nouvelles, de les situer dans le paysage littéraire, de leur donner une place. Pour cela, il lui faut parfois gommer ses goûts personnels.

Il adopte une manière d'écrire impressionniste, jamais de prétention savante, un ton légèrement moralisateur mais non pathétique, qui laisse place à l'ironie. Il ne fait pas l'économie du résumé de l'œuvre, et surtout, il rend ses lettres de noblesses à l'Auteur. Nemzer poursuit une polémique cachée avec les théories post-modernistes concernant la mort de l'Auteur, le principe d'inventaire, l'intertextualité, etc. Dans tout article critique de Nemzer l'auteur est un personnage au sens plein. D'ailleurs, pour chacune des œuvres évoquées dans les articles du recueil *Le littéraire aujourd'hui*, Nemzer publie un portrait de l'auteur, souvent une photo.

A. Nemzer ne prend jamais le lecteur de haut, au contraire il cherche son approbation, il veut être compris. Il refuse de s'enfoncer dans les discussions sur le pluralisme, le postmodernisme, l'œcuménisme, etc. Novikov dit qu'il refuse toutes les généralisations, les hypothèses globalisantes, les projections dans le futur. Novikov reconnaît ici une différence entre Nemzer et lui même. Nemzer est le critique du quotidien littéraire, de la vie littéraire de tous les jours.

En osant descendre des hauteurs académiques vers les lecteurs des journaux, il a donné une chance d'exister aux écrivains de la « classe moyenne » littéraire. Il a donné au processus littéraire une forme et des contours, et aussi un contenu. Sa vision de la littérature s'est imposée comme vision globale (à défaut d'une autre), donnant un ordre, une cohérence à quelque chose qui paraissait monstrueux et insaisissable. Il est le cartographe de la littérature russe contemporaine. En nommant les choses, il les a fait exister. On pourrait dire qu'il en est le co-créateur.

A. Nemzer est parvenu à inverser la tendance à l'indifférence croissante envers les nouveautés. Il a fait exister la littérature, dont la fin avait été proclamée. Il l'a réanimée, accomplissant ainsi un véritable travail de Sisyphe. Et il devient un mythe. Il a créé son personnage, celui du critique contemporain, du « maître des âmes », du Belinski des années 90.

C'est avec la parution en 1998 du recueil *Le littéraire aujourd'hui* que son image se précise. Le recueil est salué par la critique, comme une chronique du processus littéraire, comme le journal de bord d'un lecteur - auteur. L'ouvrage n'est pas une encyclopédie. On n'y trouve ni Galkovski, ni Gandlevski, ni d'autres figures incontournables de la littérature des années 90 (Novikov remarque l'absence de L. Oulitskaïa, de L. Petrouchevskaïa, de F. Iskander). Mais chaque nouvelle œuvre devient comme un élément de sa propre biographie, et finalement, son livre aurait pu s'appeler « Ma prose des années 90 », tout comme M. Tsvetaïeva (comme tant d'autres) a écrit *Mon Pouchkine*. Nemzer ne s'intéresse, en fait, qu'à un certain type de prose, qui n'est ni celle des « patriotes », ni celle des post-modernistes expérimentaux. Il est le représentant d'un certain discours, le discours libéral (c'est aussi celui des grosses revues telles que *Znamia* et *Novy Mir*).

Nemzer par lui-même.

Confrontons maintenant le mythe à son prototype, en nous intéressant aux articles de Nemzer, parus au cours de la « remarquable décennie » dans les revues *Novy Mir* et *Znamia*.

Ce qui nous frappe dans le premier d'entre eux, « Ce qui n'est pas advenu » (*Novy Mir*, 1993, N°4), c'est d'abord le style, celui de la promenade littéraire, un certain lyrisme méditatif, (avec l'emploi des tournures du type « il me semble »). La langue est familière, proche, capable de réactualiser les monuments classiques.

La thématique est celle de l'histoire, de ce qui aurait pu ou n'aurait pas pu advenir. Cet article entre en écho avec le suivant, sur l'époque. Nemzer parvient à mettre sur un plan de quasi-égalité des œuvres d'époques différentes, comme les romans de V. Pietsoukh, V. Voïnovitch, F. Iskander, et aujourd'hui E. Popov, S. Sokolov, P. Alechkovski. Il en appelle à l'autorité de Gogol, Tolstoï, Lermontov. Ainsi, il donne une perspective historique à la littérature actuelle et l'inscrit dans la tradition.

A partir de tous ces auteurs, il construit son propre texte. Il mène son lecteur sur les voies de sa propre réflexion, à partir du matériau brut que sont les œuvres littéraires. Il utilise les discours littéraires pour fonder son propre discours et construire son personnage. Il se place lui-même sur scène, dans un acte de théâtralisation, et dans un processus historique.

Le style est le même dans l'article « Double portrait sur fond de soleil couchant » (*Znamia*, 1993, N°12), qui est consacré à deux portraits d'écrivains, en apparence fort éloignés l'un de l'autre, le poète T. Kibirov et le prosateur A. Slapovski. Le fond de soleil couchant est celui de l'époque, celle de la fin de l'empire. Et c'est par elle que Nemzer commence son article. Tout le monde crie haut et fort aujourd'hui que le peuple a été trompé. Les politiques lui avaient promis l'abondance, l'ordre, la paix... Il a faim, il vit dans l'insécurité, le pays a éclaté et il n'y a plus d'unité, pas de renaissance culturelle. Pourtant, il est difficile de faire croire que c'est l'avènement « dans un pays donné » (expression réservée autrefois à la « construction du communisme dans un pays donné ») des ténèbres universelles. L'allusion est discrète : jamais ou presque, Nemzer n'utilise le terme de postmodernisme, comme pour mieux lui refuser toute existence.

Pour illustrer son propos, le critique se met personnellement en scène, (il vit moins bien en 1993 qu'il ne vivait en 1984, sans que cela soit tout de même

catastrophique, constate-t-il). Et voici qu'il introduit également un contradicteur, un lecteur, auquel il s'adresse : si on lui rétorque que c'est là l'aveuglement fanatique du libéral, il répond que dès le début de la *perestroïka*, il avait compris qu'un homme de lettre, issu comme lui du système soviétique, aurait des difficultés à refaire sa place dans la nouvelle société. Il savait que la vie serait plus dure, mais il savait aussi qu'elle serait moins révoltante et inepte. Et que le pays n'avait guère le choix qu'entre la *perestroïka* ou la dictature.

Le portrait du critique se dessine peu à peu. Homme de lettre, libéral, il cherche sa place au soleil, dans une époque qui ne fait pas de cadeaux.

Il poursuit sa conversation avec le lecteur en évoquant le poète T. Kibirov. Il en dessine d'abord le portrait, celui d'un homme de sa génération. Le parallèle entre le poète et le critique est souligné. La jeunesse de T. Kibirov correspond à celle de A. Nemzer, c'est l'époque de Brejnev, la stagnation. Le temps est arrêté, c'est la fin de l'histoire, l'éternité. Imperceptiblement, Nemzer passe au commentaire de l'œuvre du poète. Dans « Le discours du camarade Tchernenko... », Kibirov chante le charme et le côté effroyable de cette époque qui est en train de s'en aller. L'époque de Brejnev est marquée par un fort goût pour l'Histoire, et pour les romans historiques (V. Pikoul), mais c'est un goût d'antiquaire, pour une Histoire considérée comme objet exotique et lointain, et non comme processus vivant, en évolution, avec ses contradictions. Kibirov décrit aussi l'expansion culturelle, la réhabilitation, qui est une récupération, d'écrivains comme Boulgakov ou Pasternak, ex-victimes du régime. Tout ce que touche Tchernenko dans son discours devient pourri et bas (Blok, Pasternak...), c'est une vampirisation de la culture, presque du surréalisme. Tout en rejetant les thèses post-modernistes, Nemzer est perméable aux idées du temps, comme celle qui dit que le discours post-soviétique était une parodie, une apparence. Il suit son auteur, s'approprie son idée, en fait un élément de sa méditation.

A propos du « Cri du loup », un autre poème de Kibirov, Nemzer met son érudition littéraire au service du commentaire. Il montre dans le poème, les motifs folkloriques de la tempête, les échos avec le même thème dans la poésie de Blok, les autres allusions littéraires à Nekrassov. Dans un autre poème de Kibirov, « L'école de la forêt », Nemzer retrouve la structure rythmique et syntaxique du vers des ballades de Joukovski.

Notons les remarques comme « parmi les poèmes de Kibirov que je connais » ou, plus loin, « il me semble » qui, à la fois traduisent la modestie de Nemzer, qui ne

prétend pas tout connaître, ni détenir la vérité unique, mais qui en même temps, donnent de la présence et de l'épaisseur à son propre personnage de critique méditatif.

Et remarquons aussi son honnêteté intellectuelle, sa rigueur scientifique affichée. A propos de l'expression « la route de silex », empruntée par Kibirov à Lermontov, il révèle qu'elle était déjà un emprunt de Lermontov au poète décembriste Davydov, mais il n'oublie pas de préciser qu'il n'est pas l'auteur de cette découverte, et il cite sa source.

Suit ensuite un tourbillon de noms, de motifs qui se croisent, Nemzer emporte son lecteur dans sa démonstration littéraire, et son expression se fait de plus en plus métaphorique, son style se modifie. Ce n'est plus la conversation entre amis du début, à propos du climat social. Nemzer se fait poète, dans un crescendo, où il met en polyphonie Pouchkine, Mandelstam, Lermontov, Ju. Davydov, et qui aboutit à une formule en alexandrin, écho du poème de Pouchkine, l'ode à la Liberté : « l'insulte à la Liberté est défaite⁵³ ». Nemzer veut voir chez Kibirov la capacité d'infliger cette défaite au postmodernisme (ce qui était encore d'actualité en 1993, date de la publication de cet article).

Puis le ton de Nemzer se fait plus froid pour donner sa conclusion : il y a deux idées fortes chez Kibirov, la responsabilité personnelle pour ce qui se passe d'effroyable, tant hier qu'aujourd'hui, et le sentiment du lien intrinsèque entre le calme figé d'hier et la tempête d'aujourd'hui.

Nous retrouvons ici une fois de plus l'idée de l'*intelligentsia* russe, celle de la responsabilité par rapport à l'Histoire. Ce thème est développé à propos de A. Slapovski, mais cette fois, la responsabilité n'est plus individuelle, comme dans le cas de Kibirov, mais collective. Elle concerne l'Histoire, mais surtout l'histoire récente, les années 90.

En effet, dans la deuxième partie de l'article, Nemzer présente deux romans de A. Slapovski, un de ses auteurs fétiches, et un ami personnel. Il résume, puis commente librement chacun d'entre eux. Nous sommes presque en présence d'un exemple d'écriture à deux, tant le commentaire de Nemzer semble prendre la suite de la prose de Slapovski, pour la pousser plus loin, en la plaçant dans le contexte littéraire de l'époque. Il se l'approprie pour en faire un argument de sa discussion avec le postmodernisme.

⁵³ «клевета на Вольность терпит поражение»

Le premier roman de Slapovski, *Je ne suis pas moi*⁵⁴, pose, selon Nemzer, la question suivante : y a-t-il une face de la personnalité plus authentique que les autres, un « moi » véritable, ou bien l'homme est-il déterminé par ses fonctions sociales, par un système de normes et de rituels, par son milieu et son époque ?

L'idée du second roman, *La première deuxième venue* (sur l'attente du Christ), est que l'époque actuelle n'est pas prête à accueillir le Christ, mais seulement l'Antéchrist (qui doit le précéder). Et ce thème invite Nemzer à revenir au sujet initial, au thème déjà évoqué à propos de Kibirov : il y a peut-être eu, dans l'histoire, des époques pires que les années 90 en Russie, mais nous n'échapperons pas à notre douleur et à notre honte, à notre sentiment de culpabilité pour hier et aujourd'hui. Qui est ce « nous » ? Le critique et le lecteur, qui poursuivent leur conversation, mais aussi la génération des « quadragénaires des années 90 », ou l'*intelligentsia* tout entière, dont Nemzer se fait le porte-parole.

Dans sa conclusion, Nemzer exprime de façon imagée son refus des thèses post-modernistes sur la fin de l'histoire, l'éternité du présent, la négation du futur et du passé. Il y a, dit-il, une différence entre l'attitude chrétienne d'attente de la fin du monde, et l'attitude superstitieuse qui consiste à voir son époque comme une « apocalypse permanente ». Se débarrasser de cette vision demande un effort, un travail spirituel. Il faut retrouver l'humain dans les normes de la vie, de la politique, etc. Les vers de Kibirov et la prose de Slapovski sont symptomatiques de la situation actuelle, ils sont une tentative d'expression artistique de cette existence menacée, une tentative pour remettre dans l'Histoire, dans la perspective historique, ceux qui sont perdus dans les ténèbres de la forêt, en conjuguant le présent avec le passé et le futur, en conjuguant le sentiment de la fin et du précipice avec l'espérance en l'homme, en conjuguant l'humour avec le pathos. « Pour voir se lever l'aube du matin, il faut, en contemplant le crépuscule, se souvenir que le soleil est unique ». Nemzer, en évoquant Kibirov et Slapovski, parle de lui-même et définit son propre projet.

« L'histoire s'écrit demain », annonce, paradoxalement, le titre d'un autre article (*Znamia*, 1996, N°12), dans lequel, exceptionnellement, Nemzer ne parle pas de littérature, mais de la vie littéraire, pour montrer la vanité de prétendre qualifier ou même décrire le processus littéraire actuel. Le manque de distance rend impossible et

⁵⁴ Я – не я.

inutile toutes les tentatives de classement ou de caractérisation de tel ou tel camp ou parti littéraire. Au lieu de voir des ruptures et des oppositions, Nemzer voit au contraire l'unité et la continuité du temps historique et littéraire. Nemzer envoie dos à dos le postmodernisme et le réalisme. Pas plus l'un que l'autre n'ont de réalité, d'unité, de raison d'être. Nemzer s'en prend particulièrement à ceux qui déclarent le retour du réalisme (K. Stepanian). Il veut laisser aux historiens de demain le soin de caractériser l'époque littéraire. Aujourd'hui, il faut la faire, dit-il. Nemzer s'investit d'une mission, faire tout simplement exister la littérature des années 90.

C'est toujours l'époque qui est le sujet de l'article « En quelle année ? Fais le compte. Remarques sur un sujet éternel : la littérature et la contemporanéité », (*Znamia*, 1998, N°5), qui reprend les mêmes arguments, mais cette fois dirigés contre les post-modernistes, et contre les admirateurs de Pélévine. Chaque époque a sa propre unité esthétique, on réagit aux événements politiques et culturels (communauté du choix des sujets, des formulations linguistiques, des mètres dans la versification...). Il faut être bien prétentieux pour penser que les années 90 diffèrent⁵⁵. Mais Nemzer ne veut pas se faire historien de la littérature, car dit-il, un critique, c'est avant tout un lecteur, et en second lieu un idéologue, mais certainement pas un historien. Son choix doit rester libre. Il dépend, en fait, d'une multitude de facteurs, qui ne se soumettent pas tous à l'analyse. Il est justifié et argumenté seulement *a posteriori*. Il est inévitable que surgisse la polémique, car il n'y a pas de critères objectifs du goût.

Des lecteurs et des critiques ont rejeté l'ensemble de la littérature contemporaine, il y a quelques années. Certains ont déclaré qu'elle était devenue mauvaise, parce qu'elle s'était laissée influencer par son temps et avait suivi la mode (le commerce, le cynisme, le postmodernisme), tandis que les autres affirmaient qu'elle avait été disqualifiée pour n'avoir pas su, au contraire, s'adapter à son temps. Ceux qui prétendent être les plus au cœur de la contemporanéité sont les post-modernistes, et c'est paradoxal, puisqu'ils se disent sortis de l'histoire. C'est pourquoi, la situation post-moderne est un mirage, un oxymoron, conclut-il. Mais le projet de Nemzer est de montrer qu'il existe une littérature autre que celle du mirage, une littérature qui fait exister l'époque.

⁵⁵ Rappelons que V. Novikov, lui, soutenait que la littérature évolue selon ses propres rythmes indépendants de la vie socio-politique.

Et c'est une fois de plus l'époque qui est le sujet de l'article « Une remarquable décennie » (*Novy Mir*, 2000, N°1)⁵⁶ qui dresse un bilan des années 90. Le genre de l'article-bilan qui, pour des raisons évidentes, connaît un certain regain en 1999 et en 2000 (voir aussi V. Novikov « Alexie : dix ans après »), n'est pas sans rappeler celui des anciens « tours d'horizon » ou « regards » sur les œuvres publiées dans le courant d'une année, exercice auquel se livraient régulièrement les critiques, jusqu'au début de la crise en 1992-93.

Cherchant à caractériser l'esprit de l'époque, Nemzer parvient à la conclusion que le nouveau contexte littéraire se définit par un mot : la liberté. Certes, le climat général (politique et social) est particulièrement pessimiste. Les années 90 sont économiquement difficiles, pour les lecteurs comme pour les écrivains. Les circonstances historiques ont causé l'effondrement des rapports auteur/lecteur tels qu'ils existaient auparavant. Un grand nombre d'auteurs des années précédentes, que Nemzer prend le soin d'énumérer, n'ont pas survécu (les naturalistes de la *tchernoukha*, les esthètes...).

Nemzer réserve un sort particulier à Sorokine. S'il a été question de lui dans les années 90, dit-il, c'est uniquement grâce aux défenseurs du « grand » réalisme russe, qui ont bataillé contre lui et les autres « clowns commerçants », lui garantissant ainsi une bonne publicité. Nemzer affirme que Sorokine est un écrivain du passé.

On peut ajouter sans risque d'erreur, que c'est l'ensemble des post-modernistes des années de la stagnation (conceptualistes, adeptes du *sots-art*) que Nemzer considère comme hors du champ de la littérature actuelle. C'est pourquoi, il ne les choisit jamais comme objet de ses critiques, il évite même de prononcer leurs noms pour ne pas leur faire de réclame.

Plus loin dans l'article, Nemzer prend une nouvelle fois ses distances avec l'esthétique post-moderniste, en la qualifiant de « parodie de l'idée de liberté ».

Au contraire, les écrivains qui ont fait de cette époque une « décennie remarquable » sont ceux qui « ont choisi la liberté », dit Nemzer. Et ce n'est pas un hasard si Nemzer cite en premier V. Makanine, dont le roman *Underground ou Un héros de notre temps* pose précisément la question de la relève des générations, de l'esprit du temps, de la responsabilité individuelle et collective de l'écrivain.

⁵⁶ Le titre est emprunté au critique du XIX^e siècle P. Annenkov, qui désignait ainsi la décennie 1840-1850. C'est également celui que Nemzer choisira pour son recueil d'articles publié en 2003 (Немзер А. *Замечательное десятилетие русской литературы*. М., Захаров. 2003)

Poursuivant son excursion avec le lecteur parmi les auteurs des années 90, le critique constate que la question centrale est celle de la lutte contre l'entropie, l'apathie et le silence de l'écriture. L'écrivain sérieux des années 90 accomplit un exploit. En dépit du découragement général, il poursuit son travail individuel, dans la solitude. Il s'interroge sur le statut de la littérature et se livre à l'auto réflexion. Il lutte pour conserver son identité, il lutte contre le mal, extérieur ou intérieur. Ses valeurs sont le vrai, le bien, le beau. La beauté, dit Nemzer, n'a jamais fait alliance avec la médiocrité basse et vulgaire (*pochlost*'), ni avec l'égoïsme, le cynisme, l'imitation parodique et l'agressivité.

Pour finir, en forme de *post-scriptum*, Nemzer réitère son *credo* littéraire, à propos de ses deux auteurs fétiches, A. Dmitriev et A. Slapovski, qui sont, à son avis, les meilleurs de la génération née à la fin des années 50. Ils n'ont pas renoncé au respect du mystère de l'homme, aux valeurs éternelles que sont la culture, la liberté, la foi dans le futur. Si les autres critiques les attaquent parfois, c'est davantage pour ranimer la polémique avec lui-même, s'amuse Nemzer !

Comme pour être certain d'avoir fait tout ce qui est en son pouvoir pour sortir de l'ombre les auteurs des années 90 qui, à ses yeux, le méritent, Nemzer en donne une nouvelle fois une liste, par ordre alphabétique. Ce recours au procédé de l'énumération, qui est réputé désincarner le Mot dans les textes post-modernistes, donne ici, au contraire, de la réalité et de la vie aux écrivains, de la matière concrète et tangible à la littérature, de l'épaisseur au catalogue, du matériau à la critique. Dire, c'est faire exister.

Il conclut par une forme de repentir et de mise en garde ambivalente, destinée à la fois aux critiques littéraires, et au-delà à toute la génération. En refusant de croire en soi, en doutant de la tradition, en acceptant les rumeurs sur la fin du centrisme littéraire, en malmenant les écrivains (par une critique hautaine et malveillante, qui ne pensait qu'à s'amuser, à être à la mode), on a gaspillé la liberté si chèrement gagnée.

Pour Nemzer, la responsabilité de la critique est à la hauteur de ses nouveaux pouvoirs, car il dépend d'elle que les écrivains existent ou non. Le pouvoir de faire exister la littérature est un pouvoir nouveau (à l'époque soviétique, la critique n'était pas libre de ses choix), c'est un pouvoir quasi magique, à la fois très ancien, car c'est celui du Mot, et aussi tout à fait post-moderne, car c'est celui de la publicité.

D'un article à l'autre, Nemzer tisse un texte dont les « héros » sont la génération des quadragénaires des années 90, et l'époque, cette décennie de la liberté. Lui-même en fait partie, à égalité avec les écrivains, dont les œuvres sont la matière

première de son texte. La critique de Nemzer réconcilie l'auteur, le lecteur et le critique, dans un sentiment commun d'appartenance à une époque, à une Histoire, à une culture. Ce sentiment prend la forme d'une responsabilité commune pour le futur, et parfois d'une culpabilité et d'un repentir commun pour le passé.

Nemzer n'est pas un collaborateur régulier de *Znamia* et *Novy Mir*, il tient une rubrique hebdomadaire dans *Vremia MN*. Le genre de l'article recension, auquel le contraind le format du journal, est différent de celui de l'article essai. Toutefois, dans ses articles-essais, Nemzer apparaît comme représentatif d'une certaine orientation, littéraire et laïque, de la critique des grosses revues.

Conclusion.

Au début des années 90, se produit un brouillage dans le système de valeurs de l'*intelligentsia*, qui perd en partie ses repères. Les post-modernistes M. Epstein et V. Kouritsyne familiarisent le public des grosses revues avec des théories vieilles de vingt ans, mais qui semblent expliquer la confusion, qui règne en Russie après le communisme. Le postmodernisme apparaît comme une façon de remettre la culture russe en phase avec la culture occidentale, d'autant plus que certains de ses postulats riment avec la nouvelle réalité économique et politique (liberté, pluralisme, refus de toute autorité, pratique du doute épistémologique, négativisme historique). Selon M. Lipovetski, le postmodernisme permettra à la Russie de rattraper le retard culturel, par un subterfuge, qui consiste à faire comme si la Russie était dans la même situation de mort culturelle que l'Occident. La stratégie de la Russie pour retrouver l'esprit du temps est de mimer le postmodernisme⁵⁷.

Depuis la naissance de l'idéologie slavophile, au milieu du XIX^e siècle, le thème du retard culturel, qui est récurrent en Russie depuis Pierre le Grand, est lié à celui de l'exception culturelle. L'éternelle opposition apparaît à nouveau, dans les années 90 du XX^e siècle, entre occidentalistes et défenseurs de la tradition russe. La discussion sur le postmodernisme russe prend également l'aspect d'une querelle entre Anciens et Modernes. Les Modernes sont ici les post-modernistes, qui veulent l'intégration de la Russie à la civilisation universelle. Mais le paradoxe des post-modernistes est d'affirmer justement la fin de cette civilisation, la mort de la culture, la sortie de l'Histoire.

Cette stratégie s'avère donc vouée à l'échec, le postmodernisme a mené la culture russe à la paralysie, elle est dans l'impasse, et elle doit chercher un moyen de surmonter la crise. Tel est l'avis auquel se rangent tous les théoriciens russes du postmodernisme.

Les défenseurs de la tradition utilisent le terme de postmodernisme pour désigner toutes les tentatives de traduire l'absence de dominante idéologique de l'époque post-moderne. Il se produit donc une confusion, entretenue par les post-modernistes eux-mêmes, entre postmodernisme et post-modernité.

⁵⁷ N'est-elle pas aussi en train de mimer le pluralisme et la démocratie ?

S'efforçant de démontrer que le post-modernisme russe n'a rien apporté de nouveau à la culture, les traditionalistes ouvrent, avec plusieurs décennies de retard, la discussion sur la modernité et le modernisme en Russie, puis sur les fondements du réalisme. En effet, si la notion de retard culturel est discutable, en revanche le retard de la critique littéraire dans la connaissance de la période moderniste de l'art et de la littérature russe est bien réel.

Ainsi, la polémique sur le postmodernisme russe peut apparaître comme une stratégie de la critique littéraire essayiste, pour sortir de la vaine polémique politique des années 80, prendre conscience de son retard et combler ses lacunes. Il est nécessaire de réagir en élaborant un appareil critique, de façon à mettre des limites, distinguer des formes, construire une histoire de la littérature contemporaine, donner une perspective historique à l'époque littéraire.

C'est de cette façon que les critiques traditionalistes entendent combattre le postmodernisme, qu'ils caractérisent comme une atteinte à la conscience nationale, une maladie, un virus, ou même une arme bactériologique dirigée contre la culture russe. Elle agresse l'idée russe, fondée sur la spiritualité, la morale, la religion.

Tandis que les traditionalistes affirment que le réalisme national russe est un réalisme chrétien, « ceux qui ont surmonté le postmodernisme » explorent la possibilité d'une synthèse du réalisme et du postmodernisme. Le post-réalisme, comme néo-traditionalisme a-dogmatique, parvient, selon Lipovetski, à concilier l'inconciliable, la foi dans un absolu partiel et relatif.

Selon la critique laïque, la nouvelle littérature russe explore les possibilités de l'existentialisme et du subjectivisme. Le héros redevient le centre de l'œuvre, qui décrit sa tentative de recréer l'univers (la réalité) à lui tout seul, tout en s'y incluant lui-même. Le postmodernisme russe a été une sortie du paradigme romantique, où le héros, seul, plein et entier, dialoguait avec Dieu et la Nature. Dans le nouveau paradigme, la réalité est un labyrinthe, où, malgré ses tentatives, le héros ne trouve pas de sortie du désespoir existentiel.

Tandis que la critique laïque explore les liens esthétiques et littéraires de la nouvelle littérature, la critique chrétienne place au premier rang la position éthique de l'écrivain, ainsi que sa recherche ontologique et métaphysique. C'est cette orientation de la critique des grosses revues qu'a permis de mettre en évidence le choix d'étudier la réception des œuvres de Sorokine, Pélévine, Makanine, Chichkine.

Les discussions sur le postmodernisme ont montré la nécessité d'une délimitation des prérogatives de la critique littéraire. Elles ont montré qu'une critique post-moderniste ne peut être autre chose qu'un jeu, et surtout qu'une critique des œuvres post-modernistes est impossible. La critique des grosses revues se définit par opposition à la critique sur *Internet*, qui manque souvent de professionnalisme, et à la critique mondaine et anecdotique, qui cultive à l'excès l'image des écrivains, plutôt que la connaissance de leurs œuvres. En revanche, la critique légère de *Segodnia*, avec ses qualités et ses défauts, offre matière à réflexion sur le nouveau rôle du critique à l'époque post-moderne.

Finalement, on peut distinguer deux types de critique post-moderne, la critique chrétienne et la critique laïque.

La critique chrétienne est à la fois l'héritière des « soixantards » (I. Rodnianskaïa) et d'un renouveau de la foi (E. Ermoline). Elle peut être très virulente contre les écarts par rapport au réalisme traditionnel (P. Basinski), ou au contraire relativement ouverte aux innovations qui expriment l'esprit post-moderne (K. Stepanian, T. Kasatkina).

La critique laïque a également un diapason étendu. Elle s'abstient de mêler l'éthique à l'esthétique. Son propos n'est généralement pas de juger, ni de donner son goût personnel à propos d'une œuvre, mais de comprendre, d'expliquer, d'interpréter, de dialoguer avec l'œuvre, de la mettre en relation avec l'époque et l'Histoire. C'est ainsi que N. Ivanova établit des liens entre les œuvres nouvelles et la littérature russe classique, décèle derrière les situations littéraires nouvelles les questions universelles. Pour V. Novikov, la littérature est un univers qui se suffit à lui-même, il respire et il vit dans la littérature, il lit et il écrit, comme si véritablement le monde était un texte. M. Lipovetski interprète chaque nouvelle œuvre dans le contexte post-moderne. A. Nemzer se fait le champion de l'époque et de la génération post-moderne, il fait exister la littérature contemporaine dans l'Histoire.

Néanmoins, ces deux types de critique littéraire ont en commun le rejet du post-modernisme, au nom d'une spécificité russe. Chez tous, on retrouve les motifs qui sont propres à *l'intelligentsia*. Il s'agit d'abord de la notion de responsabilité, qui s'accompagne souvent de celle de culpabilité et de repentir, voire de souffrance existentielle. Cette responsabilité est collective. Elle est partagée avec le « peuple », qui, à l'époque post-moderne, devient les « masses », ou bien la « génération ».

Enfin, cette responsabilité commune permet une solidarité, un lien profond, génétique entre l'écrivain, le critique, le lecteur (les masses). Cette solidarité russe, qui rend théoriquement impossible l'atomisation de la société, l'individualisme occidental, prend sa source dans un vécu commun, qui n'est pas tant un retard, un isolement culturel, que le sentiment encore très vif d'appartenance à une culture symbolisée par la Grande Littérature Russe (Lermontov, Dostoïevski). La critique chrétienne ne fait que superposer l'idée religieuse à cette thématique culturelle.

La responsabilité, de l'homme par rapport à son temps, du critique par rapport à la littérature, de l'écrivain par rapport au lecteur, rétablit les liens dissous par la crise post-moderniste, ainsi que le système de valeurs, le critère éthique.

La critique essayiste des grosses revues a fait le choix de ne pas tenir compte des impératifs commerciaux. A côté de la critique des revues professionnelles, qui sont destinées aux spécialistes, elle s'adresse largement au public cultivé, pour lequel Pouchkine, Gogol, Lermontov et Dostoïevski parlent une langue qui a encore un sens, malgré le changement d'époque.

Cette critique a-t-elle un avenir ? Les grosses revues ne se trouvent pratiquement plus en vente libre. La grande majorité des exemplaires est distribuée par abonnement. De plus en plus souvent, les écrivains connus ne donnent plus leurs manuscrits aux grosses revues, préférant s'adresser directement aux éditeurs. De grosses difficultés financières sont encore à prévoir, pour les revues, dans la mesure où l'Etat ne souhaite plus renouveler le bail avantageux de leurs locaux. Dans la sphère des professionnels, les grosses revues ne font plus vraiment autorité. On peut craindre que le lectorat soit vieillissant, car les jeunes, comme dans bien des pays, se désintéressent de la lecture. Toutefois, des observateurs signalent que, dans les bibliothèques de province, il faut s'inscrire pour pouvoir lire à son tour le nouveau numéro de *Znamia* ou de *Novy Mir*. C'est donc que les grosses revues, et la critique essayiste, conservent au moins en partie, leur rôle traditionnel, qui est d'éclairer l'opinion du lecteur russe moyen et d'orienter ses goûts littéraires. Anachronisme, antiquité bonne pour le musée, ou élément de l'identité culturelle, garant de l'unité nationale, la critique essayiste poursuit, tant que sa voix est audible, son discours sur le bien et le mal, le beau et le vrai, dans la Russie post-moderne.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

En russe (articles cités):

- Бак Д., «Бронзовый век русской критики», *Новый Мир*, 1994, №4, С. 240-253.
- Бак Д., «Письма мелким почерком, или оправдание критики non fiction», *Новый Мир*, 2002, №12, С. 172-175.
- Басинский П., «Возвращение. Полемиические заметки о реализме и модернизме.», *Новый Мир*, 1993, №11;
voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/11/basin.html
- Басинский П., «Пафос границы», *Новый Мир*, 1995, №1
voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/1/basinsk.html
- Генис А. «Виктор Пелевин: границы и метаморфозы», *Знамя*, 1995, №12, С. 210-214
- Генис А. «Лук и капуста: Парадигмы современной культуры.», *Знамя*, 1994, №8
voir Генис А., *Вавилонская башня. Искусство настоящего времени* (М., Независимая газета, 1997, 256 с.), pp. 114-124.
- Дарк О. ««Черная месса» императивной критики», *Знамя*, 1992, №8, С. 225-228.
- Ермолин Е., «Критик в сети», *Знамя*, 2003, №3, С. 195-210.
- Ермолин Е., «Собеседники хаоса», *Новый Мир*, 1996, №6, С. 212-214
- Иваницкая Е., «Модернизм – постмодернизм», *Знамя*, 1994, №9, С. 186–193.
- Иванова Н., «Сладкая парочка», *Знамя*, 1994, №5, С. 186-197
- Иванова Н., «Между» О месте критики в прессе и литературе», *Новый Мир*, 1996, №1, С. 203 – 214.
- Иванова Н., «Случай Маканина», *Знамя*, 1997, №4, С. 215–220.
- Иванова Н., «Преодолевшие постмодернизм», *Знамя*, 1998, №4, С. 193–203.
- Касаткина Т., «В поисках утраченной реальности», *Новый Мир*, 1997, №3, С. 200–212.
- Касаткина Т., «Сверстники Ноя», *Новый Мир*, 1998, №8
voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/8/kasat.html
- Касаткина Т., «Литература после конца времён», *Новый Мир*, 2000, №6
voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/6/kasat.html
- Кенжеев Б., «Антисоветчик В. Сорокин», *Знамя*, 1995, №4, С. 202–205.
- Конференц зал : «Гуманитарная мысль: светская или религиозная?», *Знамя*, 2000, №7
voir <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/7/confer.html>
- Конференц зал : «Критика : последний призыв», *Знамя*, 1999, №12
voir <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/12/konfer.html>
- Королев А., «Критика без литературы», *Знамя*, 2001, № 7
voir <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/7/forum.html>

- Костырко С. «О критике вчерашней и «сегодняшней. По следам одной дискуссии», *Новый Мир*, 1996, №7, С. 212-223
- Куприянов В. «Нечто ничто, или снова о постмодернизме», *Новый Мир*, 1997, №10; voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/redpost02.html
- Курицын В. «Постмодернизм : новая первобытная культура», *Новый Мир*, 1992, №2, С. 225–232.
- Курицын В., «О сладчайших мирах», *Знамя*, 1995, №4, С. 191-201
- Липовецкий М. «Изживание смерти: специфика русского постмодернизма», *Знамя*, 1995, №8, С. 194-205
- Липовецкий М., «Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике Вен. Ерофееве, поэме *Москва-Петушки* и русском постмодернизме», *Знамя*, 1992, №8, С. 214-224
- Липовецкий М., «Современность тому назад», *Знамя*, 1993, №10, С. 180–189.
- Липовецкий М., Лейдерман Н., «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме», *Новый Мир*, 1993, №7, voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/7/litkrit.html
- Липовецкий М., «Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи»», *Новый Мир*, 1999, №11 voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/lipowez.html
- Липовецкий М. «Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе», *Знамя*, 1999, №11, С. 207–215.
- Липовецкий М. «ПМС (постмодернизм сегодня)», *Знамя*, 2002, №5, С. 200-211.
- Немзер А., «Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности.», *Новый Мир*, 1993, №4, С. 226–238.
- Немзер А., «Двойной портрет на фоне заката», *Знамя*, 1993, №12, С. 183–193.
- Немзер А., «История пишется завтра», *Знамя*, 1996, №12, С. 203-212
- Немзер А., «В каком году – рассчитывай (Заметки к вечному сюжету «Литература и современность»)», *Знамя*, 1998, №5, С. 200–211.
- Немзер А., «Когда? Где? Кто? О романе В. Маканина : опыт краткого путеводителя», *Новый Мир*, 1998, №10, С. 183–195.
- Немзер А., «Замечательное десятилетие: о русской прозе 90х», *Новый Мир*, 2000, №1, С. 199–219.
- Новиков В., «Заскок», *Знамя*, 1995, №10, С. 189–199.
- Новиков В., «Андрей Немзер. Литературное Сегодня. О русской прозе. 90е. М., НЛЮ, 1998, 432стр.», *Новый Мир*, 1999, № 2, С. 216–218.
- Новиков В., «Алексия: десять лет спустя.», *Новый Мир*, 2002, № 10, С. 142-152.
- Рейнгольд С.. «Русская литература и постмодернизм. Неслучайные итоги новаций 90х годов. Эссе», *Знамя*, 1998, №9, С. 209-220
- Ремизова М., «Вниз по лестнице ведущей вниз», *Новый Мир*, 2000, №5 voir http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/5/remiz.html

- Ремизова М., «К вопросу о классовом антагонизме», *Новый Мир*, 2002, №2, С. 160-162
- Роднянская И., «Герменевтика, экспертиза, дегустация, санэпиднадзор», *Новый Мир*, 1996, №7, С. 223 – 228.
- Роднянская И., «Сюжеты тревоги. Маканин под знаком новой жестокости.», *Новый Мир*, 1997, №4, С. 200- 211.
- Роднянская И., «Гамбургский ёжик в тумане», *Новый Мир*, 2001, №3, С. 159 – 176.
- Степанян К., «Кризис слова на пороге свободы», *Знамя*, 1999, №8
voir <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/8/stepan.html>
- Степанян К., «Отношение бытия к небытию», *Знамя*, 2001, №3, С. 207-218.
- Степанян К., «Реализм как заключительная стадия постмодернизма», *Знамя*, 1992, №9, С. 7-15.
- Филиппов Л., «Ноггор vaculi», *Знамя*, 1998, №10, С. 204–215.
- Хмельницкий Д., «Концептуализм глазами реалиста», *Знамя*, 1999, №6, С. 204 et sq. Voir <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/6/hmelnic.html>
- Эпштейн М., «Début de siècle, или от пост- к прото-. Манифест нового века.», *Знамя*, 2001, №5, С. 112–130.
- Эпштейн М., «После будущего. О новом сознании в литературе.», *Знамя*, 1991, №1, С. 217-230.
- Эпштейн М., «Прото- или конец постмодернизма.», *Знамя*, 1996, №3, С. 196–209.
- En français :**
- Arkhanguelski A., « L'évolution de la littérature russe après 1985 », *La revue Russe*, Paris, N°18, 2000, pp. 45-54.
- Després I., « Le post-modernisme a-t-il des perspectives ? Littérature russe contemporaine. », *Essais sur le discours de l'Europe éclatée*, Grenoble, N°14, 1998, pp. 107-122.
- Després I., « La critique littéraire dans les « grosses revues » en Russie de nos jours. », *Essais sur le discours de l'Europe éclatée*, Grenoble, N°15, 1999, pp. 197-208.
- Després I., « A la recherche du héros. Vladimir Makanine : *Underground* ou *Un héros de notre temps*. », *La Revue russe*, Paris, N°17, 2000, pp. 23-34.
- Després I., « Tendances dans la littérature russe aujourd'hui », *Essais sur le discours de l'Europe éclatée*, Grenoble, N°17, 2001, pp. 61-75.
- Després I., « Le Mot dans la nouvelle prose russe, l'exemple du *Slynx* de Tatiana Tolstaïa », *La revue russe*, Paris, N°21, 2002, pp. 51-63.
- Jobert V., « L'intelligentsia russe - juge et partie de l'effondrement de l'URSS », *La revue russe*, Paris, N°10, 1996, pp. 7-20.
- Mélat H., « Vladimir Makanine : l'impossible unité. », *La revue russe*, Paris, N°5, 1993, pp. 41-56.
- Mélat H., « La vie culturelle en Russie au début des années 1990 », *La revue russe*, Paris, N°9, 1996, pp. 91-102.

Novikov V., « Les quatre conjonctures littéraires du XX^e siècle », *La revue russe*, Paris, N°13, 1998, pp. 7-15

Prokhorova I., « Au carrefour de l'entreprise et de la littérature », *La revue russe*, Paris, N°11, 1997, pp. 47-54.

Weinstein M., « Le littéraire demain », *La revue russe*, Paris, N°18, 2000, pp. 17-33.

Ouvrages

En russe :

Essais

Генис А., *Вавилонская башня. Искусство настоящего времени*. М., Независимая газета, 1997, 256 с.

Генис А., *Темнота и тишина*. СПб, Пушкинский фонд, 1998, 64 с.

Генис А., *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*. М., НЛЮ, 1999, 336 с.

Дубин Б., *Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры*. М., НЛЮ, 2001, 416 с.

Курицын В., *Русский литературный постмодернизм*, М., ОГИ. 2001, 288 с.
à consulter sur <http://www.guelman.ru/slava/postmod/9.html>

Липовецкий М. Н., *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, из-во Уральского ун-та, 1997, 317 с.

à consulter sur <http://www.philosophy.ru/library/misc/lipovecky.html>

et http://extertext.by.ru/textanalyse/m_n_lipovetskiy_01_01.htm

et <http://glebland.narod.ru/postmod.htm>

Немзер А., *Замечательное десятилетие русской литературы*. М., Захаров, 2003, 608 с.

Немзер А., *Литературное сегодня. О русской прозе . 90-е.*, М., НЛЮ, 1998, 432 с.

Новиков В., *Роман с языком, Три эссе*, М., Агроф, 2001, 320 с.

Парамонов Б., *Конец стиля*, М.-СПб, Агроф, 1997, 464 с.

Роднянская И., *Литературное семилетие*, М., Книжный сад, 1995, 320 с.

Эпштейн М., *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков*. М., Сов. Писатель, 1988, 416 с.

à consulter sur <http://www.emory.edu/INTELNET/lr.literature.html>

Эпштейн М., *Постмодерн в России. Литература и теория*. М., изд-во Р. Элинина, 2000, 367 с.

Entretiens

Ролл С., *Постмодернисты о посткультуре* Интервью с современными писателями и критиками, М., Р. Элинин, 1996, 215 с.

Etudes

- Ильин И. П., *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М., Интрада, 1996, 256 с.
- Ильин И. П., *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. М., Интрада, 1998, 256 с.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., *Современная русская литература. Книга 3 : В конце века (1986 – 1990 годы)*, М., Эдиториал УРСС, 2001, 160 с.
- Прозоров В. В., Милованова О. О., Елина Е. Г. и др. *История русской литературной критики*, М., Высш. Шк., 2002, 463 с.
- Скоропанова И. С., *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*. М., Флинта: Наука, 1999, 608 с.
- Тимина С. И., Черняк М. А., Кякшто Н. Н., *Русская литература XX века в зеркале критики : хрестоматия для студ. фил. Фак высш.учеб.заведений*, Спб,Филол. Фак. СпбГУ, М.,Издательский центр «Академия», 2003, 656 с.
- Чупринин С. И., *Русская литература сегодня. Путеводитель*. М., «ОЛМА-ПРЕСС», 2003, 445 с.

Œuvres littéraires

- Битов А., *Пушкинский дом*, М., Современник, 1989, 399 с.
- Буйда Ю., *Прусская невеста, рассказы*, М., НЛЮ, 1999, 320 с.
- Бутов М., *Свобода*, М., Грант, 2002.
- Ерофеев Вен., *Москва-Петушки, Поэма*, in *Оставьте мою душу в покое (почти всё)*, М., Х.Г.С., 1995, 408 с. , С. 36-136.
- Ерофеев Вик., *Русская красавица*, М., Зебра Е, 2001, 464 с.
- Ерофеев Вик., *Русские цветы зла*, М., Подкова, 1999. 504 с.
- Галковский Д., *Бесконечный тупик*, М., Самиздат, 1998, 708 с.
- Гандлевский А., *<НРЗБ>*, М., Иностранка, 2002.
- Дмитриев А., *Закрытая книга*, М., Вагриус, 2000, 300 с.
- Кибиров Т., *Избранные послания*, М., Иван Лимбах, 1998. 152 с.
- Королёв А., *Избранное*, (содерж. *Гений местности, Голова Гоголя, Эрон*), М., Терра, 1998.
- Королёв А., *Человек-язык*, М., Текст, 2001.
- Крусанов П., *Укус ангела*, Спб, Амфора, 2000, 351 с.
- Кураев М., *Зеркало Монтачки (Криминальная сюита в 23 частях) in Приют теней*, (авторский сборник), Центрполиграф, 2001, 608 с., С. 231 –604.
- Маканин В., *Андеграунд, или Герой нашего времени*, М., Вагриус, 1998, 494 с.
- Малецкий Ю., *Привет из Калифорнии* (сборник), М., Вагриус, 2001, 432 с.
- Нарбикова В., *Избранное или Шепот шума*.М., Третья волна, 1994.
- Пелевин В., *Чапаев и Пустота*, М., Вагриус, 1996, 399 с.

- Пелевин В., *Сочинения в двух томах*, М., ТЕРРА, 1996, Т. 1: Омон Ра: роман; Бубен Нижнего Мира: рассказы., 368 с. – Т.2: Жизнь насекомых : роман; Затворник и Шестипалый; Принц Госплана; Желтая стрела : повести; Бубен Верхнего Мира : рассказы. М., ТЕРРА, 1996, 384 с.
- Пелевин В., *Generation «P»*, М., Вагриус, 1999.
- Петрушевская Л. *Время – ночь*, М., Вагриус, 2001, 176 с.
- Пригов Д., *Избранные*, М., Зебра Е., Эксмо, 2002, 640 с.
- Проханов А., *Господин Гексоген*, М., Ad marginem, 2002.
- Рубинштейн Л., *Домашнее музицирование*, М., Н.Л.О., 2000, 440 с.
- Слаповский А., *Первое второе пришествие, Анкета, Я – не я.*, М., «Грант», 1999, 768 с.
- Соколов С., *Палиссандрия*, М., журнал «Глагол», 1992, 297 с.
- Соколов С., *Школа для дураков*, М., «Огонёк» - «Вариант», Советско-британская ассоциация, 1990, 183 с. + *Между собакой и волком*, М., «Огонёк» - «Вариант», Советско-британская ассоциация, 1990, 190 с.
- Сорокин В., *Очередь*, Париж, «Синтаксис», 1985, 237 с.
см также *Очередь*, М., Ad Marginem, 2002, 448 с., С. 9-202.
- Сорокин В., *Норма*, М., Obscuri Viri – Три кита, 1994.
см. Также *Норма*, М., Ad Marginem, 2002, 400 с.
- Сорокин В., *Голубое сало*, М., Ad Marginem, 1999, 350 с.
- Толстая Т., *Кысь*, М., Подкова, Иностранка, 2000, 384 с.
- Харитонов М., *Избранная проза* [В 2 т.], М., Моск. Рабочий, 1994, 384 с. [1], 349 с.[2].
- Шаров В., *Репетиция*, Лимбус Пресс, СПб, 2003, 271 с.
- Шишкин М., *Взятие Измаила*, М., Вагриус, 2001, 396 с.

En français:

- Barthes R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, 78 p.
- Bioul-Zedginidze N., *La critique littéraire dans la revue Novy Mir (1958-1970)*, thèse, Université de Genève, 1996, 439 p.
- Compagnon A., *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris. Ed. Seuil, « La couleur des idées », 1998-2000, 306 p.
- Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris, 1980, 645 p.
- Eagleton T., *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994, 228 p.
- Essais sur l'essai. Les cahiers de l'ILCEA*, N°4, Grenoble, ELLUG, 2003, 153 p.
- Habermas J., *La modernité : un projet inachevé*, trad. G. Raulet, *Critique*, N° 413, octobre 1981

- Liotard J. F., *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*. Paris, éd. Minuit (coll. Critique), 1979, 109 p.
- Liotard J.F., *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée (coll. Débats), 1988, 165 p.
- Liotard J.F., *Moralités post-modernes*, Paris, éd. Galilée (coll. Débats), 1993, 216 p.
- Mamardachvili M., *Méditations cartésiennes*, traduit par T. Page et L. Jurgenson, préface A. Epelboin, intro. J.P.Faye, Solin-Actes-Sud, 1997, 396 p.
- Moscou 2001. Odyssée de la Russie*, *Revue Critique*, Tome LVII, N°644-645, janvier-février 2001, 160 p.
- Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Textes réunis par Georges Tyras, Numéro hors série de *Tigre*, Grenoble, CERHIUS, 1996, 375 p.

En anglais :

- Epstein M. *After the future : The paradoxes of Postmodernism in Contemporary Russian Culture*, trans. by Anes Miller-Pogacar, Amherst :Univ. Of Massachusetts Press, 1994, 392 p.
- Fokkema D., *Literary History, Modernism, and Postmodernism: (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*, Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 1984. vi, 63 p.
- Forum « Russian Critical Theory and Postmodernism : the Theoretical Writings of Mikhail Epstein », *Slavic and East European Journal*, vol. 39, N°3, Fall 1995, pp. 329 – 366.
- Janaszek-Ivanickova H., Fokkema D., eds, *Postmodernism in the Literature and Culture of Central and Eastern Europe* Papers presented at the international conference organised by the University of Silesia, Ustron, November 15-19, 1993, Katowice : Korfantego, 1996, 339 p.
- Mc Adam A., Shimanovich F., « Latin American Literature in the Postmodern Era », *The postmodern Moment : a Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, Greenwood Press, Westport, London, 1985, 257 p.

Sites internet :

www.magazines.russ.ru

On y trouve toutes les « grosses » revues (*Znamia*, *Novy Mir*, etc.) en ligne, depuis 1997 environ.

www.russ.ru

Site d'une des plus importantes revues en ligne : *Russki Zhurnal*. Parmi les auteurs de la rubrique « critique » : Inna Boulkina (voir page 120).

www.litpromzona.narod.ru

Littérature de Saint-Petersbourg. Plutôt postmoderniste. Auteurs : Viktor Krivouline, Mikhaïl Berg, etc.

www.vavilon.ru

Moscou. Union des Jeunes Ecrivains. Plutôt novateur. On y trouve, entre autres, des textes de A. Guénis.

www.topos.ru

Plutôt conservateur, moralisateur, contre V. Sorokine, auteurs : Pavel Basinski, Olga Klimov, etc.

www.pereplet.ru

Orienté sur la pensée russe, l'orthodoxie (voir page 120). Parmi les auteurs, on trouve Pavel Basinski.

www.lib.ru

www.philosophy.ru

On y retrouve des textes de Epstein, de Lipovetski, etc.

www.litera.ru

www.guelman.ru

www.gazeta.ru

http://www.emory.edu/INTELNET/virt_bibl.html sur M. Epstein.

<http://www.ruthenia.ru/nemzer/> sur A. Nemzer.

<http://pelevin.nov.ru/stati/1> sur V. Pélévine.

Index des noms propres

Nous avons retenu dans le corps du texte la transcription « à la française » des noms propres.

A

Aguéev.....	16, 121, 122, 136, 186
Aïgui.....	31
Aïtmatov.....	12, 49
Akhmatova.....	31, 46, 47, 63, 90
Akounine.....	79, 82, 156
Aksionov.....	6, 13, 49, 91
Alechkovski.....	136, 162
Alexandrov.....	151
Anninski.....	125, 132
Aristote.....	138
Arkhanguelski.....	63, 127, 136, 176
Astafiev.....	41, 51, 132

B

Bak.....	122, 123, 127, 128
Bakhtine.....	5, 46, 71, 72, 92
Bakine.....	63
Baklanov.....	3
Balabanov.....	81
Barthes.....	13, 15, 30, 66, 74, 129, 177
Basinski.....	8, 23, 39, 40, 42, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 60, 61, 63, 113, 121, 136, 140, 146, 147, 158, 172
Baudrillard.....	15, 66, 91, 114, 129
Bavislki.....	123, 151, 152, 154, 157
Belinski.....	1, 50, 51, 54, 60, 63, 65, 83, 113, 125, 127, 128, 132, 138, 151, 159, 161
Bely.....	34, 36, 52
Berdiaev.....	2, 34, 73, 149
Bergman.....	129
Bitov.....	16, 23, 57, 63, 66, 130, 134
Blok.....	12, 34, 47, 113, 145, 163
Boileau.....	64, 138
Borges.....	18, 25, 27
Boulgakov.....	2, 38, 46, 47, 53, 126, 163
Boulgarine.....	113
Bounine.....	52
Boutov.....	69, 103, 104, 105, 107
Brodski.....	12, 16, 25, 30, 47, 63, 90
Bouïda.....	37, 41, 63
Bykov.....	49

C

Camus.....	50
Chalamov.....	31, 36
Charov.....	37, 47
Chestov.....	34
Chevarov.....	155
Chevyrev.....	50
Chichkine.....	85, 106, 107, 108, 171, 185
Chklovski.....	133, 138, 139
Cholokhov.....	23, 31, 46
Choukchine.....	36, 49, 51, 125
Chpet.....	112
Cortâzar.....	25, 27

D

Dali	64, 89, 117
Dark	111, 112, 113
Davydov	164
Dedkov	98, 125, 132
Deleuze	27, 28, 66, 129, 177
Derjavine	51, 54
Derrida	13, 28, 32, 79, 115
Dmitriev	63, 107, 136, 168
Dobrolioubov	1, 51, 56, 152
Dostoievski ., 6, 8, 24, 46, 52, 56, 58, 63, 71, 75, 76, 77, 90, 95, 96, 99, 102, 103, 105, 107, 109, 118, 149, 156, 173	
Dovlatov	20, 63

E

Eco	15, 25, 42, 79
Eliot	64
Elisséev	151
Epstein	7, 11, 12, 13, 15, 17, 21, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 62, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 115, 170
Ermakov	63
Ermoline	54, 55, 56, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 140, 141, 142, 146, 147, 149, 157, 158, 172
Eroféev Ven	16, 20, 23, 24, 26, 37, 47, 57, 58, 72
Eroféev Vik	5, 7, 13, 25, 61, 62, 63, 66, 72, 90, 96, 102, 128, 129, 134, 146, 148
Euripide	64
Evtouchenko	49

F

Filippov	113
Flaubert	129
Fokkema	79, 178
Fontenelle	78
Foucault	13, 30, 66, 74, 79
Freud	58, 112, 129
Fukuyama	74

G

Galkovski	20, 39, 66, 68, 82, 109, 111, 131, 134, 161
Gandlevski	37, 63, 114, 161
Garcia Marquez	42, 45
Gasparov	143
Goethe	148
Gogol	46, 50, 76, 77, 127, 141, 162, 173
Golovanov	122, 123
Gontcharov	52
Gorenstein	47, 49
Gorki	51, 63, 101
Granine	49
Griboïedov	33
Grigoriev	127, 157
Groïš	31
Grossman	13
Guénis	17, 18, 19, 20, 34, 63, 87, 88, 89, 90, 93, 113, 157

H

Hegel	74
Heidegger	149
Horace	64

I

Iampolski	31
-----------------	----

Ilina	128
Iskander	36, 132, 161, 162
Ivanitskaia	33, 34, 35, 155
Ivanov	34
Ivanova	7, 61, 62, 63, 64, 97, 98, 99, 113, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 172
Ivantchenko	26
J	
Jdanov	37, 155
Joukovski	159, 163
Joyce	13, 64, 106, 127
K	
Kafka	89, 95
Kant	42
Kardine	125
Kasatkina	57, 58, 59, 60, 67, 68, 69, 70, 138, 140, 141, 142, 152, 153, 172
Kazakov	31
Kenjéev	86, 87, 108
Kharitonov	37, 43, 48, 49, 135
Kheraskov	77
Khmelnitski	116, 117
Kibirov	37, 63, 72, 162, 163, 164, 165
Kobzon	132
Kolobrodov	152
Korolev	37, 82, 107, 139, 140
Kostyrko	5, 120, 121, 123, 146, 147, 148, 149, 158, 186
Kouprine	39
Kouraïev	35
Kouritsyne	7, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 23, 24, 33, 34, 66, 69, 90, 111, 113, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 127, 136, 157, 170, 185, 186
Kouzminski	115, 120, 129, 133, 157
Kroussanov	78, 81
Kundera	45
Kouprianov	41
L	
Latynina	125, 132, 136, 156
Lermontov	8, 12, 40, 93, 97, 99, 100, 105, 112, 162, 164, 173
Lessing	138
Lipovetski	11, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 64, 66, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 105, 121, 127, 136, 149, 157, 170, 171, 172
Lotman	27, 89, 90
Lounatcharski	2, 111
Lyotard	32, 33, 41, 66, 80, 114, 177
M	
Maïakovski	118
Makanine	43, 47, 48, 49, 58, 59, 63, 66, 70, 85, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 167, 171, 185
Maletski	59, 69, 141
Mamleev	111
Mandelstam	16, 30, 31, 33, 46, 90, 164
Marinina	156
Méréjkovski	2, 52, 138
Mikhaïlovski	2
Mojaev	49, 133
Montaigne	64

N

Nabokov.....	6, 16, 25, 27, 38, 86, 89, 90, 106, 126
Narbikova	25, 37
Nekrassov	1, 51, 163
Nemzer...5, 8, 9, 34, 63, 93, 99, 100, 101, 102, 119, 129, 133, 135, 136, 138, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 186	
Nepomniachtchi	144
Nevzorov	132
Nietzsche	30, 112
Novikov	35, 36, 37, 38, 39, 127, 129, 133, 138, 152, 156, 157, 159, 160, 161, 166, 167, 172, 176, 186

O

Okoudjava.....	125, 134, 151
Ortega-y-Gasset	95
Orwell	77
Ostrovski	127
Oulanov	155
Oulitskaïa.....	109, 161
Outkine	106, 107
Ozerov	77

P

Paramonov	34, 37, 143, 144
Pasternak	31, 46, 47, 90, 163
Pavic	42, 68
Pavlov	61, 109, 122
Pélévine ..3, 8, 40, 42, 66, 78, 79, 81, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 102, 110, 111, 113, 130, 166, 171, 185	
Perrault.....	78
Petrouchevskaiä	43, 48, 49, 68, 149, 161
Picasso	64
Pietsoukh	162
Pikoul.....	163
Pilniak.....	46
Pissarev	2, 51, 113
Platonov	6, 30, 38, 46, 47, 50, 53, 90, 126, 144
Polevoi	1
Popov	37, 62, 102, 162
Pouchkine	1, 6, 16, 36, 40, 50, 51, 65, 75, 77, 97, 112, 113, 118, 139, 144, 145, 148, 164, 173
Prigov.....	5, 16, 37, 40, 62, 68, 72, 102, 116, 131, 146
Prokhanov	78, 80, 123, 157

R

Rabelais	64
Racine	64
Raspoutine	133
Rassadine	125, 136
Reïn.....	63
Reingold.....	64, 65, 66, 152, 153
Reitblat.....	144, 145
Remizov	36, 46
Remizova	8, 106, 107, 122, 140, 141, 142, 152, 154, 155
Rilke.....	149
Robbe-Grillet	69
Rodnianskaïa.8, 34, 37, 44, 45, 94, 95, 96, 97, 122, 125, 138, 139, 142, 145, 146, 148, 149, 150, 155, 157, 172, 186	
Roll	41, 42
Rozanov	2, 13, 24
Rubinstein.....	37, 79, 82
Rybakov	6, 49

S

Sartre.....	50, 55
Schelling	149
Scriabine	34
Sedakova.....	155
Shakespeare	64
Siniavski	3, 13
Slapovski	37, 135, 136, 162, 164, 165, 168
Slavnikova	8, 154, 155
Smirdine.....	1
Sokolov	12, 23, 24, 26, 37, 59, 102, 162
Soljenitsyne.....	3, 12, 13, 21, 36, 37, 46, 53, 111, 126
Sologoub.....	33, 34, 159
Sorokine.....	8, 19, 25, 29, 40, 41, 42, 45, 62, 66, 68, 78, 82, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 96, 102, 105, 106, 111, 122, 123, 130, 167, 171, 185
Stepanian	8, 43, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 166, 172
Strakhov	51

T

T. Tolstoï	26, 81
Tarkovski.....	20
Tchaadaïev.....	12
Tchernychevski.....	51
Tchouprinine.....	3, 125
Tolstoï.....	26, 33, 37, 46, 51, 62, 80, 81, 92, 97, 109, 118, 162
Tourguenev	52
Trifonov	36, 47, 49, 59, 85, 132
Tsvetaïeva.....	31, 145, 161
Tvardovski	3, 128, 132, 141

V

Vampilov	49, 67, 125
Vinogradov	132, 141
Vladimov	6, 13
Voguë.....	113
Voïnovitch	162
Voznesenski	49
Vyssotski	49

W

Wagner.....	34
Wolf.....	64

Z

Zalotoukha.....	66
Zalyguine.....	3
Zamiatine.....	24, 38, 46, 53, 77, 126
Zenkine	143
Zolotousski	63, 125, 132

Table des matières

Introduction.	2
<i>Première partie : critique du postmodernisme.</i>	11
<i>I - Les discours critiques sur le postmodernisme.</i>	12
1 – Les partisans et théoriciens.	12
Après le futur. M. Epstein.	12
Une nouvelle culture primitive. V. Kouritsyne.	15
Le postmodernisme en Russie.	16
Postmodernisme et post-communisme. Un changement de paradigme.	18
2 – Histoire et spécificité du postmodernisme littéraire russe.	24
L’impasse.	25
Frontière et périphérie.	28
La mort.	29
La liberté.	30
Postmodernisme et modernisme	31
3 - La guerre contre le postmodernisme.	40
Postmodernisme et culture nationale	40
Défense de la culture russe.	42
<i>II - La fin du postmodernisme</i>	44
1 – Le réalisme comme stade final du postmodernisme.	44
Le post-réalisme.	44
Généalogie du post-réalisme	50
Le réalisme russe et sa dimension religieuse et nationale.	51
Le réalisme comme humanisme chrétien.	55
Le « héros », ou le postmodernisme comme déformation et perversion du réalisme.	58
2 - Bilans du postmodernisme	62
Désespoir existentiel. Le trans méta réalisme.	62
Postmodernisme et romantisme. Le bilan des lendemains de fête.	65
Sécularisation de la culture. Le labyrinthe.	68
3 – L’après postmodernisme russe.	72
Un stade embryonnaire. Le protéisme.	72
Un nouveau totalitarisme.	79
<i>Deuxième partie : Une critique postmoderne ?</i>	85
<i>I - Le « héros » post-moderne.</i>	86
1 - Les post-modernistes.	87
Un imitateur stérile : V. Sorokine	87
Le regard tourné vers le ciel, ou bien les yeux vides ? Pélévine	88
2 - Les nouveaux existentialistes.	95
S’enterrer dans la foule. V. Makanine.	95
M. Chichkine, victime de la maladie occidentale.	107

<i>II - La mutation de la critique.</i>	<i>112</i>
1 - Une critique post-moderniste ?	112
2 - La critique littéraire sur Internet.	120
A. Aguéev	122
V. Kouritsyne	123
S. Kostyrko.	124
3 - Apparition d'une critique légère.	126
Une situation post-moderne.	126
La critique journalistique.	132
4 - Une critique morale et religieuse ?	139
Esthétique et éthique.	139
Critique et pensée religieuse	141
<i>III - Statut et rôle du critique.</i>	<i>147</i>
1 - Qui est le critique ?	147
Un lecteur.	147
Un idéologue.	149
Un journaliste, chroniqueur	152
Critique écrivain.	152
Un interprète.	153
Rôle didactique	154
Un dialogue.	155
Perspectives	156
En lisant, en écrivant : V. Novikov.	157
2 - Quand le critique devient le « héros ».	160
Le phénomène Nemzer.	160
Nemzer par lui-même.	164
Conclusion.	172
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	<i>176</i>
<i>Index des noms propres</i>	<i>184</i>