Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1988)

Heft: 4

Artikel: Le réalisme socialiste soviétique de l'ère Jdanov : compte rendu d'une enquête en cours

Autor: Baudin, Antoine / Heller, Leonid / Lahusen, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870867

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE RÉALISME SOCIALISTE SOVIÉTIQUE DE L'ÈRE JDANOV

Compte rendu d'une enquête en cours

L'article présente une recherche pluridisciplinaire, menée grâce au Fonds national de la recherche scientifique et consacrée au réalisme socialiste soviétique de l'ère Jdanov. Il définit un corpus principal, *La Littérature soviétique*, revue soviétique en langue française, pour la période 1948-1953, et les modalités de sa confrontation avec un corpus secondaire constitué par des sources soviétiques et françaises. Pour saisir le phénomène du réalisme socialiste, les conditions de sa production, diffusion et réception, sont abordées sous un angle quantitatif et qualitatif. L'année 1949 fournit la matière aux premières analyses et à un bilan préalable. De multiples différences apparaissent d'ores et déjà entre l'usage du réalisme socialiste à l'intérieur et son image à exporter.

Le «réalisme socialiste»

Depuis plus d'un demi-siècle, le réalisme socialiste (RS) a été et reste au fondement de toute définition de la culture soviétique.

Qu'on le considère comme système artistique, comme «méthode créatrice» — selon la terminologie agréée — ou comme un ensemble de directives extra-artistiques destinées à garantir l'aliénation de la culture par l'Etat totalitaire, sa singularité première tient à son caractère global et totalisant. Il comporte donc des dimensions esthétique et éthique, idéologique et politique, de même qu'il oblige toutes les disciplines, voire toute forme d'activité créatrice. Mais quelles que soient les définitions du RS, le primat de sa composante idéologique est indiscuté.

A compter du 1er Congrès de l'Union des écrivains soviétiques (1934), la doctrine du RS est traditionnellement formulée en référence à la littérature, les autres disciplines étant chargées de traduire ses normes dans leurs langages propres. Situé en réaction vis-à-vis des traditions «modernistes» (avant-gardistes), il leur oppose une référence prioritaire à l'héritage réaliste russe du XIXe siècle. Culturellement «russocentriste», lié indissolublement au concept suprême et polysémique de «réalité soviétique» dont il est censé «refléter» activement la transformation et qui

légitime la définition de sa propre modernité, le RS n'en a pas moins une vocation internationaliste affirmée. Il apparaît ainsi comme le vecteur de l'expansion idéologique et politique soviétique dans le domaine culturel, et on le retrouve comme une référence constante, explicite ou implicite, positive ou négative, dans les grands débats esthétiques internationaux de ce dernier demi-siècle.

Ces quelques caractéristiques sont l'objet d'un large consensus dans l'abondante littérature, soviétique et occidentale, consacrée à la culture soviétique, au RS et à leur histoire. Il en va certes tout autrement des interprétations qui en sont données et qui varient parfois radicalement selon le lieu à partir duquel elles sont énoncées. De ce point de vue, l'opposition majeure URSS/Occident est institutionnalisée et permanente.

En URSS même, on rappellera d'abord que la doctrine (elle y a toujours force de loi) fait l'objet d'incessantes réévaluations destinées à en actualiser les fondements théoriques et à en élargir les normes ou les critères d'évaluation pratique, sans que soient pour autant remises en cause ses instances idéologiques de base, à commencer par la fameuse trinité: esprit de parti (*partijnost'*)[1], engagement idéologique (*idejnost'*), esprit national/populaire (*narodnost'*). Le jeu des «réhabilitations», annexions rétrospectives et autres occultations qui découle de ces variations doctrinales a pour première conséquence un brouillage systématique de toute définition historique fiable du RS et de son amplitude réelle. D'autant plus que ce phénomène, inscrit dans le processus général de la «réécriture de l'histoire», n'implique pas seulement la censure et l'euphémisation du passé, mais encore, dans bien des cas, le remaniement conjoncturel des œuvres elles-mêmes (qui n'épargne pas jusqu'à la peinture, expurgée, le cas échéant, d'une iconographie par trop compromettante, à commencer par celle de Staline).

Au brouillage historique s'ajoute un strict cloisonnement par discipline, en dépit des postulats d'approche «globale» ou «systémique» préconisés depuis bientôt deux décennies par les théoriciens de la culture soviétique dans la foulée du structuralisme et on ne peut plus justifiés en effet par les aspirations mêmes du système RS. On remarquera pourtant d'emblée à quel point cette fragmentation de la recherche, avec ses hiérarchies et ses occultations, tout comme la manipulation du corpus étudié, ne font que reproduire ce qui semble être une des caractéristiques du fonctionnement historique du RS lui-même.

Dans l'interprétation historique du RS, l'opposition Occident/URSS se réduit souvent à une inversion des indices et des valeurs. On y voit régulièrement convoqués les mêmes faits, les mêmes œuvres et les mêmes instances, la même périodisation y fonctionne, le même primat de l'analyse des contenus au détriment de la forme (peu importe si celle-ci est déclarée comme objet d'étude)[2].

Une vision téléologique domine dans les travaux occidentaux selon des schémas préétablis, sur le mode de l'antinomie, de l'exclusive et de la rupture (art «bourgeois» / «socialiste»; révolution / contre-révolution esthétique). Une telle vision conduit donc là aussi à une sélectivité poussée des faits. La période 1917-1932 recueille dès lors l'essentiel de l'attention des chercheurs étudiant la culture soviétique historique, et même les travaux explicitement consacrés au RS se concentrent en règle générale sur sa genèse et son installation administrative. Dans la plupart des cas, la situation est considérée comme acquise dès 1934. Après cette date, l'indifférentiation temporelle est générale et entraîne l'occultation de tout développement spécifique (jusqu'en 1954/1955). Des périodes essentielles (1935-1941, 1948-1953) restent dès lors dans l'ombre. C'est ici le problème de l'illégitimité esthétique et politique rétrospective des œuvres issues de ces périodes qui est en cause. A cet égard, la situation des arts plastiques est exemplaire, qui se dérobent presque totalement — logocentrisme oblige! — aux recherches sur la culture soviétique, pour se voir derechef exclus d'une «histoire internationale de l'art moderne» où le RS ne saurait figurer que comme le comble de la régression et de l'indignité esthétiques.[3]

Plus généralement, la recherche sur le RS en tant que système ne s'est pas encore dotée d'instruments d'analyse spécifiques. Le cloisonnement commun aux études occidentales et soviétiques, dominées sans reste par la problématique littéraire, interdit de rendre compte à la fois de la particularité du ou des langages artistiques du RS, des relations qu'ils entretiennent et de leurs fonctions respectives à l'intérieur du système. Et si l'on doit déplorer ainsi l'absence de descriptions satisfaisantes des formes et des styles dans leur continuité historique (le poids des contenus s'opposant à une authentique histoire des formes), on ne dispose pas davantage d'une véritable histoire sociale de la culture soviétique, ni même de ses institutions, dont le rôle est pourtant reconnu comme primordial. La recherche occidentale ne s'y est guère intéressée — au-delà de l'opposition artiste/pouvoir — et l'URSS y

substitue dans le meilleur des cas des répertoires à vocation encyclopédique ou des théorisations saturées d'idéologie.

L'histoire du RS reste donc largement à faire, ainsi qu'il reste à déterminer sa signification, son image et sa position dans les débats artistiques du XXe siècle.

Ce sont là les prémisses d'un travail collectif engagé depuis peu avec l'appui du Fonds national suisse de la recherche scientifique («Le réalisme socialiste soviétique: usage à l'intérieur, image à exporter». Projet N° 1.590.0.87), dont on trouvera ci-dessous les premières données et une exemplification aussi ponctuelle que provisoire. Nous insisterons dans cet article sur l'aspect méthodologique de notre travail.

Période

La période choisie est celle du «jdanovisme» (*ždanovščina*), de 1948 à 1953, qui occupe une position particulièrement inconfortable. Sa réputation de stagnation créatrice, grevée par les impératifs de la guerre froide et les effets paroxystiques de la politique du «high stalinism», de son contrôle redoublé et de son instrumentalisation absolue de la culture, lui vaut d'être systématiquement occultée ou euphémisée dans la littérature historique.

Pourtant, cette phase d'évolution du RS est capitale à plus d'un titre. Les historiens s'accordent pour dire que c'est durant le jdanovisme que sont parachevés l'étatisation et la nationalisation de la culture (engagées depuis les années 20-30), de même que l'alignement de toutes les productions culturelles et la fabrication d'un consensus général sur leur nature et leurs fonctions dans l'Etat total. On est tenté de croire que cette période sanctionne donc à la fois la véritable cristallisation du RS, sa codification et l'impasse dans laquelle il se trouve acculé.

Toujours est-il que le caractère présumé extrême, voire caricatural de bien des œuvres typiques de cette période n'enlève rien à leur valeur symptomatique pour l'ensemble du système. D'ailleurs, si certaines des réalisations les plus exemplaires de cette phase globalement qualifiée par l'historiographie soviétique post-stalinienne d'«approfondissement des principes du réalisme socialiste» ont été reléguées (telles la prose kolkhozienne d'un S. Babaïevski ou la peinture politique d'un A. Guérassimov), nombreuses sont les autres qui poursuivent aujourd'hui leur carrière, au prix d'éventuelles mesures cosmétiques.

Mais aussi, c'est l'image tout entière de la culture soviétique qui, à l'extérieur, va rester marquée par les caractéristiques de cette période. Elle correspond en effet, dans le contexte de la guerre froide et de l'affrontement idéologique Est/Ouest, à la diffusion extérieure maximale du RS. D'abord, conséquence de l'extension du système communiste en Europe de l'Est, la doctrine est bientôt imposée à toutes les démocraties populaires (officiellement dès 1949), et cette extension géographique, indépendamment de ses résultats, vient renforcer considérablement le poids du modèle soviétique. Parallèlement, un expansionnisme d'une agressivité sans précédent est mis en œuvre en direction de l'Occident, à l'enseigne du RS, proclamé l'«art le plus moderne du monde».

HISTORIQUE 1: LE JDANOVISME

Le terme — du nom de Jdanov (1896-1948), membre du *Politbjuro* et porte-parole de la politique culturelle stalinienne — désigne conventionnellement la phase de «mobilisation totale» de la culture soviétique, après le relatif «relâchement» idéologique de l'immédiat après-guerre, qui s'étend jusqu'à la mort de Staline en mars 1953.

Les processus qui le caractérisent peuvent être envisagés de plusieurs points de vue complémentaires:

1. L'instance politique en détermine l'orientation générale (allégeance absolue aux directives du parti, asservissement des arts aux objectifs idéologiques et utilitaires, repli culturel sur les valeurs soviétiques connotées «nationales» — russes — excluant toute communication réelle avec la culture occidentale contemporaine). Le Comité Central reprend la tradition instaurée dans les années 20 pour diriger le travail des institutions, à travers une série de «Résolutions». La première («Sur les revues *Zvezda* et *Leningrad*», août 1946) conservera force de loi en matière de lutte contre «l'absence d'engagement idéologique» et le «formalisme». Toutes les autres en découlent. Jusqu'en janvier 1949 («Sur la revue *Znamja*»), la littérature, le théâtre, le cinéma et l'opéra en seront les cibles explicites, leur argument étant étendu à tous les secteurs. D'autres organisent le champ culturel «en détail», à coup d'attaques dirigées contre la seule revue récréative, *Ogonjok*, la seule revue satirique, *Krokodil*, contre l'utilisation insuffisante des «lettres des lecteurs» dans le journal *Sovetskaja Sibir'* ou les retards dans la parution des revues spécialisées. Des résolutions semblables règlent le fonctionnement des maisons d'éditions.

Les développements énoncés de son vivant par Jdanov lui-même, à propos de la littérature (1946), la philosophie (1947) et la musique (1948) sont promus au rang de références doctrinales valables pour l'ensemble de la culture soviétique et représentent la phase normative «dynamique» de la période. Ils sont complétés par les textes de M. Kalinine sur «l'éducation communiste» et sur la littérature (recueils parus en 1948-1949), ainsi que par les énoncés de certains autres dirigeants du Parti (V. Molotov). Par la suite, on s'efforce d'extraire une dimension normative pratique de la «contribution» de Staline en matière de linguistique (1950). Et dès octobre 1952, la théorie de la «typicité», reformulée par Malenkov au XIXe Congrès du Parti, sera le prétexte à des réorientations doctrinales et à la critique de «l'embellissement de la réalité» (*lakirovka dejstvitel'nosti*), propre à la production artistique des années précédentes. Pendant toute la période, les textes de Lénine sont interprétés du point de vue de leur apport normatif à la doctrine (c'est également le cas des écrits de Gorki et des «démocrates révolutionnaires» du XIXe siècle, à commencer par Biélinski).

Les nombreuses interventions «officieuses», notamment sous la forme d'éditoriaux de la *Pravda*, définissent le thème ou la cible de campagnes conjoncturelles qui engagent tout le milieu artistique et le maintiennent sous tension. L'exemple le plus connu en est la campagne «anticosmopolite» lancée en janvier 1949, mais ce type de harcèlement est l'une des constantes du système.

2. Les effets de ces interventions, quelque peu décalés, sont fonction du degré d'homogénéité des *institutions* à travers lesquelles elles s'exercent, et dont la mise au pas «totale» semble atteinte en 1947-1948. Ces institutions sont chargées d'administrer la culture, de définir les conditions de l'existence professionnelle de l'artiste ainsi que les normes formelles et la conformité idéologique de sa production, de même qu'elles détiennent le monopole de sa diffusion. Elles voient leur poids et leurs structures hiérarchiques consolidés. C'est le cas en particulier de l'*Union des écrivains soviétiques de l'URSS*, dont l'exécutif (*pravlenie*) est dirigé depuis 1946 par A. Fadéiev. Pour les arts plastiques, dépourvus d'Union «pansoviétique» jusqu'en 1957, c'est l'«Académie des arts de l'URSS», établie en 1947 à Moscou, qui pourvoit à ces fonctions. Ces structures sont renforcées par un système de distinctions officielles, et avant tout par les «Prix Staline».

Institués dès 1939 (à l'occasion du 60e anniversaire du Grand Guide), attribués dès 1941, les Prix Staline consacrent chaque année les œuvres hiérarchiquement (et momentané-

ment) désignées comme exemplaires, ainsi que le cercle restreint de leurs auteurs. Et c'est une partie seulement des œuvres primées (le nombre de celles-ci varie de 10 à 40 pour la littérature, de 15 à 25 pour les arts plastiques), qui peut prétendre, selon sa nature et son rang, à une diffusion de masse et à une promotion pansoviétique, voire internationale. Etroitement liée au culte de Staline, cette institution disparaîtra dès avant sa mort (dernière distribution en mars 1952) pour se voir ensuite dénoncée comme l'un des instruments par excellence du blocage de la vie littéraire et artistique. Depuis 1956 et jusqu'à nos jours, l'appellation même des «Prix Staline» est généralement prohibée dans les travaux historiques et bibliographiques concernant cette période, et se trouve remplacée (entre crochets dans les publications académiques) par le terme de «Prix d'Etat» correspondant à l'institution qui n'est établie qu'à partir de 1956 (exemple de l'occultation officialisée).

3. A la suite des interventions des instances dirigeantes et de l'étatisation renforcée des institutions, divers phénomènes se produisent:

a) Une *concentration* et une *centralisation* accrues de la production artistique et de sa diffusion. On peut l'illustrer notamment par la concentration des *revues*, organes des différentes Unions, et dont le rôle est fondamental. Ainsi, en Russie, seuls quatre mensuels littéraires d'audience panrusse subsistent, dont trois à Moscou (*Novyj mir, Oktjabr', Znamja*) et un seul à Léningrad (*Zvezda*). Quelques autres, plus modestes et de périodicité plus lâche, continuent à fonctionner en lointaine province (Khabarovsk, Novosibirsk), et chaque république dispose d'un organe propre en langue nationale, souvent unique (l'Ukraine en compte 3, preuve de sa place privilégiée dans la famille des peuples soviétiques) ou doublé par un périodique en langue russe. Quant aux autres Unions, elles n'ont plus droit qu'à un seul organe: *Iskusstvo* pour les arts plastiques, *Teatr, Sovetskaja muzyka, Iskusstvo kino*, etc. Il est à rappeler qu'à la suite de la résolution du Parti «Sur la critique littéraire et la bibliographie» (1940), toutes les revues à vocation théorique (*Literaturnyj kritik* à Moscou, *Literaturna kritika* à Kiev...) sont dissoutes. Leurs fonctions sont réparties entre les rubriques critiques des revues mentionnées plus haut et celles des périodiques attachés aux organes d'édition et de diffusion (*Sovetskaja kniga, Sovetskaja bibliografija, Bibliotekar'*...).

b) Cette concentration a certes pour effet une intégration accrue au niveau du contrôle idéologique et du discours esthétique (à base littéraire), mais aussi une fragmentation et un isolement croissants des diverses disciplines, qui ne communiquent

pratiquement pas entre elles, et ce malgré le postulat toujours en vigueur de l'unité de la culture soviétique et de la «méthode du réalisme socialiste».

c) Elle entraîne enfin une *raréfaction* de la production elle-même, qu'illustre de façon spectaculaire le secteur du film, atteint d'«anémie cinématographique» (*malokartin'e*): le nombre de long-métrages de fiction (environ 40 en 1941) décroît de 20 en 1945 à 10 en 1951, pour remonter à 28 en 1953 et 102 en 1958! Seuls les cinéastes les plus confirmés et les scénarios les plus «sûrs» sont admis à la réalisation. Moins patents dans les autres domaines, les mêmes mécanismes de sélection peuvent y être observés aux différents stades de production.

d) En résulte une *uniformisation* de la production qui va de pair avec la codification de son organisation hiérarchique. Dans le domaine littéraire notamment, le système des genres se trouve institutionnalisé, avec une place de choix réservée à la «prose épique», le théâtre valorisé en tant qu'instrument de propagande, etc. Notons que le système affirme sa «totalité» en référence au modèle classique: les petits genres prosaïques (*rasskaz*), descendus dans l'échelle hiérarchique et à peine cultivés, sont périodiquement récompensés d'un Prix Staline pour marquer leur présence. Quant à la prose factographique (*očerk*), son importance ne fait que croître, comme celle de la littérature pour enfants, régulièrement primée et faisant l'objet d'attentions incessantes des instances de contrôle. En revanche, les genres «récréatifs» (la science-fiction, le roman d'aventures, etc.) sont systématiquement attaqués par la critique et se retrouvent, sur le plan de la diffusion, en queue du peloton. Plus que les indications formelles, extrêmement floues ou négatives («antiformalistes»), c'est la codification des genres et des thèmes qui, dans tous les domaines, caractérise le modèle esthétique jdanoviste.

Les excès rhétoriques et administratifs du jdanovisme auront beau être dénoncés par la suite en URSS comme autant d'effets néfastes du «volontarisme» stalinien, l'orientation générale imprimée alors à la culture soviétique ne sera pas remise en cause, du moins jusqu'à ces tout derniers mois: l'avenir nous dira le sort effectif que lui réserve l'actuelle *perestrojka*.

Corpus et méthodologie

L'immensité du champ à envisager, la complexité des problèmes, les lacunes documentaires énormes, la difficulté d'accès aux sources nous ont contraint à délimiter très précisément le cadre de notre enquête, de manière à pouvoir y mettre en œuvre une approche pluridisciplinaire.

Nous avons ainsi retenu deux domaines prioritaires, la littérature et les arts plastiques (*izobrazitel'noe iskusstvo*), dont les statuts sont très différents au sein du système et qui nécessitent l'élaboration de méthodologies distinctes.[4] A cet égard, plutôt que de nous référer à des modèles théoriques aprioristes, nous préférons une approche fondée sur l'empirie des faits. Les textes seront étudiés à différents niveaux dans leur structure interne et dans leurs interrelations à l'aide de procédures d'analyse linguistique et littéraire. L'analyse des productions visuelles tiendra compte de la spécificité des différentes techniques artistiques et de leurs fonctions. Elle s'effectuera là aussi à différents niveaux (structure formelle, thématique, iconographique, discours critique). Les résultats de ces analyses seront mis en rapport au fur et à mesure des progrès de l'enquête. Mais les éléments étudiés seront conjointement l'objet d'une mise en situation destinée à vérifier leurs conditions de fonctionnement aux différentes étapes de la production, de la diffusion et de la réception.

Ces différents paramètres ont déterminé le choix au sein de la période abordée d'un corpus répondant à notre souci d'éviter tout apriorisme. Il est constitué d'une partie centrale (corpus de base) et d'une série d'éléments complémentaires (en amont et en aval) dont la confrontation devrait permettre d'établir et de vérifier diverses constantes ou singularités du système, tel qu'il y fonctionne.

Corpus de base: La littérature soviétique

Nous avons d'abord opté, paradoxalement à première vue, pour une revue soviétique en langue française, le mensuel *La Littérature soviétique* (désormais *LLS*) dont nous avons commencé à dépouiller systématiquement les 72 livraisons parues de 1948 à 1953.

Conçue sur le modèle des «grosses revues» littéraires soviétiques, de même format (normalisé dès 1948), à peine moins volu-

mineuse (180 à 200 pages), *LLS* est elle aussi publiée par l'Union des écrivains, plus précisément par ses éditions *Sovetskij pisatel'*. Sa première année de publication est 1946 — sous une forme plus modeste — et elle succède à un périodique de même nature, *La Littérature de la révolution mondiale* (1930) puis *La Littérature internationale* (1931-1945), dont le profil a subi une évolution attestée par ses changements de titre. Son apparition sanctionne donc une réorientation des stratégies de présentation et de diffusion de la culture soviétique dans le contexte nouveau de l'après-guerre. Elle participe de l'arsenal fourni des publications soviétiques en langues étrangères qui se déploie durant cette période, et elle y occupe une position très précise. On lui connaît des équivalents en langues anglaise, allemande, espagnole et polonaise, pourvus en principe d'un comité de rédaction commun. Selon *LLS*, celui-ci se constitue d'un collectif de 5 à 8 membres, dirigé jusqu'en 1952 par le critique Ivan Anisimov (1899-1966). On y trouve temporairement certains écrivains prestigieux, tels K. Fédine, A. Sourkov ou W. Wasilewska. La revue continue de paraître aujourd'hui, après diverses modifications d'aspect et de titre (*Œuvres et Opinions* dès 1958, *Lettres soviétiques* dès 1975).

Son principal intérêt pour notre enquête réside dans son caractère «global». Elle propose en effet une image panoramique de la culture soviétique, avec ses enjeux, ses hiérarchies et ses usages caractéristiques.

Outre un discours politique consacré essentiellement à la problématique Est/Ouest, on y trouve traduits un important corpus d'œuvres littéraires, des énoncés critiques, théoriques et historiques sur la littérature et les arts soviétiques, une description des institutions culturelles, une chronique et enfin une iconographie artistique abondante, singulièrement picturale (reproductions parfois en couleur dont la somme représente alors la documentation la plus complète en la matière qui circule en Occident).

Ce corpus, jamais étudié à notre connaissance, offre un matériau précieux pour l'étude pluridisciplinaire que nous menons. Sa nature même et sa fonction explicite, la fabrication de l'image d'une culture à l'usage de l'extérieur, le situent en outre au centre de la chaîne production - diffusion - réception. Elles invitent d'emblée à s'interroger sur le statut et la représentativité des œuvres qui y sont présentées: doublement autorisées par une publication originale préalable et, dans bien des cas, par la distinction suprême d'un Prix Staline (voir Historique 1), ces œuvres acquièrent à la traduction un surcroît de légitimité et d'exempla-

rité conjoncturelle au sein du système RS. Le faible décalage temporel qui sépare leur première publication de cette diffusion internationale semble les garantir contre les atteintes d'une réécriture immédiate, mais non contre d'autres types de manipulation (coupures, montages, transformations) opérées en cours de traduction, et qu'il s'agira d'établir.

Le corpus secondaire: en aval

LLS n'est certes pas destinée au seul lecteur français, sa vocation est francophone, et probablement plus large encore (français comme langue de culture). Mais sa position et ses fonctions apparaissent plus clairement dès lors qu'on la situe dans le contexte «central» parisien, compte tenu des enjeux culturels et politiques. On considérera ainsi le rôle de Paris comme capitale encore reconnue de la modernité artistique occidentale — cible désignée du RS. Mais on y envisagera aussi la polarisation du débat intellectuel et, dans ce débat, le poids du parti communiste français, animé d'un stalinisme au-dessus de tout soupçon, ainsi que l'existence en son sein d'un «art de parti» d'une nature et d'une ampleur uniques en Occident et particulièrement attentif, sinon réceptif, à l'exemple du RS soviétique.

On tentera d'évaluer la place et l'impact de *LLS* au sein de deux sous-ensembles de publications qui contribuent solidairement à la fabrication et à la diffusion de l'image de la culture soviétique en France. Le premier se compose des autres périodiques soviétiques à vocation culturelle publiés en langue française: *La Femme soviétique* et *L'URSS en construction*, deux magazines richement illustrés, ou encore *Etudes soviétiques*, édité à Paris même, mais de contenu strictement soviétique. On peut déjà y constater la complémentarité de leurs fonctions. Les magazines, à la fois «populaires» et luxueux, privilégient la mise en scène photographique, apparemment «objective», idyllique ou grandiose, de la «réalité soviétique». *LLS*, de présentation austère et traditionnelle, propose essentiellement le versant «noble» de cette image, par le truchement de la «vision» littéraire et picturale. Cette hiérarchisation, avec sa volonté de respectabilité artistique caractéristique du RS, vise bien sûr un lecteur à la fois «cultivé» et politiquement disponible.

L'étude de la réception concrète de l'image de la culture soviétique ainsi véhiculée ne va pas sans poser des problèmes. On

ignore encore à peu près tout de sa circulation réelle, sinon qu'un décret gouvernemental de décembre 1950 interdit dès cette date l'entrée en France des publications soviétiques incriminées. Le chiffre global de quelque 4000 abonnés français qui est alors avancé pour toutes ces publications suggère une diffusion particulièrement confidentielle de la plus élitaire d'entre elles, *LLS*. Cette hypothèse semble confirmée par le nombre infime de références qu'on trouve dans les publications parisiennes, y compris celles du PCF.

C'est parmi ces dernières, les plus immédiatement concernées, que nous circonscrirons prioritairement le dernier membre de notre corpus francophone, avec les périodiques du type *Les Lettres françaises, Arts de France* (1945-1951), *La Nouvelle Critique* (dès décembre 1948) ou *La Pensée*, sans oublier *France-URSS* et autres organes de l'association du même nom. On considérera également la politique de traduction de ses maisons d'édition («Editeurs français réunis»), qui vient compléter et parfois doubler celle de *LLS* (la revue diffuse certaines œuvres traduites sous forme de tirés à part) et celle des «Editions en langues étrangères» de Moscou.

Cet ensemble permettra d'évaluer plus précisément le niveau de l'information sur la culture soviétique à Paris, son statut, son retentissement et ses usages dans les stratégies du PCF, tout comme dans la définition de son «art de parti», le «nouveau réalisme» (on rappellera que jamais il n'usurpe la dénomination «réalisme socialiste»). Des premiers sondages nous permettent de constater ici, au-delà d'une adhésion de principe (politique), l'existence de disparités d'appréciation et de réceptivité fort révélatrices face aux différentes disciplines constitutives du modèle soviétique. La littérature y conserve certes une préséance indiscutable, ses modalités de sélection et de présentation faisant une part égale à l'exotisme et à l'idéologie. Mais la promotion particulièrement vigoureuse du cinéma, à la fois complément et substitut de la production littéraire, méritera attention. D'autant plus qu'il apparaît dans la presse communiste française comme le pourvoyeur quasi exclusif des produits visuels de la culture soviétique et se voit volontiers célébré pour des valeurs artistiques qui sont souvent autant de séquelles d'une esthétique avant-gardiste par ailleurs condamnée. En revanche, les arts plastiques sont censurés avec une persévérance rare. De même qu'aucune exposition représentative d'art soviétique n'est montrée alors en Occident, la presse communiste s'abstient d'en publier des reproductions, du

moins jusqu'au fameux défi d'André Breton en janvier 1952: «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?»[5]

En amont de *LLS*, on a sélectionné là aussi un nombre limité d'éléments à différents niveaux. En matière littéraire, l'ensemble majeur est constitué par les «grosses revues», d'où proviennent pour une bonne part les œuvres traduites dans notre corpus de base: c'est dans ces revues en effet, conformément aux règles du «cycle de production» soviétique, que les textes promis à une carrière connaissent en règle générale leur première publication «autorisée».

Le phénomène prend une signification particulière dans le cas des œuvres «nationales» (des républiques), dont l'éventuelle distinction et la circulation pansoviétique, voire internationale, passent normalement par la traduction en russe et, bien souvent, par la publication dans l'une des revues «centrales». Pour la période qui nous occupe, on a vu que celles-ci se réduisent essentiellement aux trois mensuels moscovites de l'Union des écrivains (*Novyj mir, Oktjabr', Znamja*), principaux fournisseurs de Prix Staline, et, dans une moindre mesure, à leur unique correspondant léningradois (*Zvezda*). Ces revues nous serviront donc de premiers vérificateurs pour l'examen, par confrontation, de l'histoire et du statut des textes traduits en français, avec, le cas échéant, les éditions séparées qui suivent cette première publication. A souligner que tout texte agréé par une revue centrale n'en acquiert pas *ipso facto* un statut d'autorité: pour la seule année 1949, pas moins de quatre textes importants publiés par *Novyj mir* suscitent la réprobation officielle et servent de références négatives — pour des raisons opposées — à des réaménagements circonstanciels du cours de la doctrine.

Le rôle des revues centrales ne se limite pas à cette fonction de filtre pour la production littéraire la plus légitime. En l'absence d'instances spécialisées (voir Historique 1), elles fournissent ou recueillent le gros du discours critique et théorique, énoncé aussi bien par des «professionnels» que par les écrivains-fonctionnaires littéraires les plus exposés dans la hiérarchie. Encore peut-on distinguer deux niveaux dans le processus de communication de la «norme» et des variations de la politique culturelle. Celles-ci sont d'abord succinctement énoncées, sous la responsabilité directe de l'instance politique, dans la presse du parti ou du gouvernement (*Pravda, Kul'tura i žizn', Sovetskoe iskusstvo*), voire par l'organe directeur de l'Union des écrivains (*Literaturnaja gazeta*), source indispensable pour reconstituer les fluctuations de la vie institu-

tionnelle. Aux grandes revues ensuite de les relayer, de les développer, de les exemplifier et d'en justifier les fondements théoriques.

Cet ensemble déjà considérable offre l'avantage de réunir les principaux éléments illustrant le stade de la production «autorisée» et d'une première diffusion restreinte. Au-delà, l'observation des conditions de fonctionnement de la littérature du RS à l'intérieur de l'URSS impliquerait idéalement de multiples enquêtes portant sur ses usages.

Bien des modalités de la politique d'édition restent à étudier, notamment en province russe, pour ne pas parler des républiques, tout comme le problème de l'«organisation du lecteur» ou de la lecture en général. Tout un réseau d'institutions est censé y pourvoir, quadrillant littéralement, du sommet à la base et du centre à la périphérie, le public soviétique. Au présent stade de la recherche, nous nous limitons à des tentatives de reconstitution. Ainsi, par exemple, l'histoire du texte de telle œuvre paradigmatique en relation avec sa fortune et ses usages: le cas exemplaire de *Loin de Moscou*, épopée de l'ex-détenu V. Ajaiev, travestissant le Goulag en apothéose de l'homme nouveau soviétique, s'y prête particulièrement bien. Mais on envisage également la structure des usages, ou du moins des intentions d'usage, telles que les révèle l'examen des organes d'institutions centrales vouées à la promotion du livre soviétique (*Sovetskaja kniga*) ou à l'«organisation du lecteur» par le réseau des bibliothèques (revue *Bibliotekar'*). Ces analyses font l'objet d'articles en préparation.

Ce qui vaut pour la littérature oblige aussi dans les autres disciplines, mais sur des modes et selon des canaux distincts, respectueux à la fois des hiérarchies agréées à l'intérieur des systèmes et d'une stricte division du travail et des compétences. Ainsi, exemple caractéristique, l'ingérence fréquente des revues centrales dans le domaine du théâtre et du film se limite-t-elle à la dimension «littéraire» de ceux-ci; le nom du metteur en scène y est rarement évoqué et elles n'entrent jamais en matière sur les modalités spécifiques de réalisation, proprement scéniques ou cinématographiques. Ce sera l'affaire des instances compétentes (revues *Teatr, Iskusstvo kino*), dans les limites étroites du discours possible sur la forme. Ces deux arts subissent alors un processus typique de «littérarisation» qui les subordonne étroitement au primat de l'argument, du scénario et du dialogue, affaire d'écrivain.

Les arts plastiques

Le cas des arts plastiques est à envisager dans une perspective quelque peu différente, malgré un processus parallèle de «verbalisation de l'image» diagnostiqué par certains chercheurs, et qui soumettrait systématiquement celle-ci à un message discursif extérieur.[6] Mais pratiquement, les conditions de fonctionnement de la peinture ou de la sculpture sont totalement distinctes de celles de la littérature. D'où la nécessité de constituer un corpus de référence indépendant. La structure institutionnelle particulièrement hiérarchisée de ce secteur (du «Salon» soviétique à l'art de l'enfant) en commande les priorités.

Ainsi le discours critique, théorique, didactique et historique, indissociable de la production artistique, se réduit-il essentiellement aux énoncés parcimonieusement dispensés par l'Académie des Arts, l'instance suprême, dans ses publications. Ce discours, seul autorisé, est ensuite relayé plus bas, d'abord par l'unique revue d'art existant alors, le bimestriel *Iskusstvo*.

C'est à cet organe également qu'échoit en priorité la divulgation de la production contemporaine agréée, sur un mode aussi sélectif que confidentiel (vers 1950, son tirage ne dépasse pas 9000 exemplaires).

Une série de tensions caractéristiques entre intentions et usages marque ici l'ensemble du secteur. Au sommet de la hiérarchie, dominée par la «peinture à l'huile», on voit ainsi soutenue la tradition de l'œuvre d'art «originale» (mais toujours «retouchable»), dont la fonction première apparaît être la visualisation «noble» de la «réalité soviétique», d'autant plus incontestable qu'elle est artistiquement légitime. Son statut d'unicité propre à une traditionnelle culture d'élite se voit donc conforté, alors même qu'elle est vouée à fonctionner dans les conditions d'une culture de masse.

Tout comme le Musée favorise l'«organisation du spectateur» par l'itinéraire ritualisé et la visite directive, le système des expositions d'art contemporain privilégie les présentations collectives, voire massives, et fortement centralisées (au profit essentiel de Moscou). Elles sont couronnées par l'«Exposition pansoviétique» de la galerie Tret'jakov, où sont notamment désignées les valeurs en cours par la sanction du Prix Staline. Et il n'y a guère que la poignée d'œuvres primées qui soient d'année en année promises à l'accession au Musée et surtout à une diffusion de masse, par le

truchement de la reproduction, telle qu'on la trouve exposée et vendue jusque dans les démocraties populaires.

La peinture ou la sculpture, malgré leur fonction d'étalon, ne constituent bien sûr qu'un aspect de la culture visuelle du RS. L'œuvre «multiple» notamment est amenée, elle aussi, à y jouer un rôle considérable et bien plus large dans ses usages. On observera en particulier la situation de l'affiche et de l'illustration de livre, disciplines au statut toujours ambivalent. Conçues chacune à leur manière à la fois comme instrument d'agitation ou imagerie auxiliaire et comme substitut de masse de l'œuvre d'art originale, elles subissent très immédiatement le poids d'une double allégeance: au discours politique ou au texte littéraire d'une part, aux normes de la représentation fixées pour la peinture d'autre part (tridimensionnalité, cohérence spatiale, bref, «picturalisation»). Pourtant, et en dépit d'une normalisation très poussée durant la période du jdanovisme, ce sont peut-être bien leur secondarité patente et leur instrumentalité qui leur permettront de maintenir une marge de manœuvre formelle inconcevable en peinture, et aussi de préserver, euphémisée ou pervertie, une part de l'héritage avant-gardiste des années 20 et 30. De ce point de vue, elles offrent le symptôme probablement le mieux visible d'une continuité historique présente à des degrés divers et à différents niveaux dans l'ensemble du RS. L'une de nos tâches sera aussi d'en rassembler les indices.

Après cette présentation synthétique de l'enquête en cours, venons-en à quelques exemplifications. Elles sont précédées d'une description de nos techniques d'analyse quantitative.

Traitement informatique du corpus principal (La Littérature soviétique *1948-1953)*

Pour satisfaire aux exigences principales de la recherche, telle que nous l'envisageons (la nécessité d'éviter une vision aprioriste et le fragmentarisme), les données doivent être quantifiables. Chaque item qui se trouve dans notre corpus principal a été systématiquement codifié pour être enregistré sous la forme d'une fiche entrant dans une base de données (provisoirement: Microsoft Works, version 1.0. Apple. Macintosh). Pour chaque fiche ont été établis 58 champs (numériques ou alphanumériques) qui correspondent à:

1. un ensemble de critères couvrant des informations de base

telles que l'année et le numéro de la livraison, les pages, le nombre de pages, l'auteur, le traducteur et des informations sur la traduction, la rubrique, le titre, des données sur les illustrations éventuelles, leur place dans le texte et leur source;

2. un ensemble de critères concernant le «genre» de l'item: œuvre littéraire, article de critique ou d'histoire (littéraire par exemple), présentation d'institutions (une maison de publication, une exposition, etc.), chronique culturelle;

3. un ensemble de «sous-critères» de genre proprement littéraires (roman, *povest'* [«récit», «longue nouvelle»], *rasskaz* [«nouvelle»], *očerk* [reportage], poésie) ou relatifs à d'autres domaines d'ordre esthétique (théâtre, cinéma, ballet, opéra, musique, arts plastiques, architecture) et extra-esthétique (histoire, science, domaines social, économique et politique); des informations fondamentales d'ordre narratologique (narration à la 1re ou à la 3e personne) viennent compléter les données sur les genres littéraires;

4. un ensemble de critères concernant le «contenu»:

a) vu que le *temps* relatif au sujet (d'une œuvre par exemple) n'est pas à confondre avec celui de la publication, il reçoit une double codification tenant compte de l'un et de l'autre;

b) un ensemble de champs tient compte de l'*espace* thématique (à ne pas confondre avec l'origine de l'auteur, cf. ci-dessous): URSS dans son ensemble, Russie, républiques soviétiques, camp socialiste, camp capitaliste et autres pays;

c) un champ consacré au *thème* est destiné à recevoir un certain nombre de codes, de mots-clés ou de brèves descriptions concernant des thèmes comme la production, le kolkhoze, la collectivisation, la «Grande Guerre Patriotique», l'amour et le sexe, l'enfance, la campagne «anticosmopolite», etc.);

5. la *citation d'auteurs et d'ouvrages* apparaissant à l'intérieur des articles de type critique/historique ou des chroniques.

Un codage interne à divers champs permet d'introduire des données supplémentaires, telles que l'origine d'un auteur, d'une œuvre, du traducteur, l'attribution d'un Prix Staline, sa date d'attribution, etc.

Numériques pour la plupart, les critères de genre sont combinables entre eux. Cette combinabilité des critères permet, par exemple, de rendre compte de l'intersection des genres: un «scénario» publié dans *LLS* en 1949 (M. Papava, *Pavlov*) recevra ainsi les unités suivantes: «genre cinéma» + «genre œuvre» + «genre littérature».

Il importe de noter que l'attribution des champs et des codes s'est faite *en cours de dépouillement* et se caractérise par son *ouverture*: la base de donnée ainsi constituée jouit donc du double avantage de ne pas se limiter à des critères *ad hoc* et de *l'extensibilité* pratiquement illimitée des catégories. Les codes internes du champ thématique, par exemple, sont générés au fur et à mesure de la lecture. Il en est de même, comme on vient de le voir, des critères relatifs au «genre» des œuvres littéraires (la constitution, par exemple, d'un genre nouveau: le «scénario cinématographique»); les critères narratologiques sont extensibles en cours d'analyse. S'adaptant ainsi au corpus plutôt que de s'y trouver prisonnières, les catégories (champs et codes internes) prennent ainsi en compte la réalité discursive de ce dernier.

Premiers résultats

L'application de Microsoft Works qui vient d'être esquissée constitue donc une base de données qui n'existe pas pour la période donnée, du moins à notre connaissance. La possibilité d'établir des champs numériques permet en outre de calculer le poids d'un contenu déterminé, de son évolution, de traiter des champs en intersection. Exemples: combien de pages ou de textes sont consacrés à la fiction, à ses divers genres, ou à la critique littéraire, au cinéma, au théâtre, à l'économie ou la politique? Quel est le poids de «l'héritage classique»? Y a-t-il une évolution dans la représentation géopolitique des œuvres, de la présentation d'œuvres, de leurs thèmes? Quelle est l'importance du littéraire face au non-littéraire? Quelle est la place, par exemple, de la «campagne anticosmopolite», ou, au contraire, de la «lutte pour la paix»?

On voit immédiatement l'avantage que peut tirer une étude de corpus à partir de données organisées de la sorte, en particulier une étude visant à confronter un «usage à l'intérieur» à une «image à exporter»: au fur et à mesure que ces données couvrent des ensembles différenciés (revues internes et externes, par exemple), le puzzle constitué par la chaîne production-diffusion-réception de l'objet «réalisme socialiste» a quelques chances de se voir peu à peu assemblé. Dans l'état actuel de la recherche, toutefois, seule *LLS* est systématiquement soumise à un traitement informatique; le «corpus complémentaire» ne l'est que partielle-

ment, vu qu'il ne sert, pour l'instant, que de base de confrontation avec le «corpus principal».

Jusqu'à présent, la livraison 1949 de *LLS* a été entièrement codée et confrontée à la revue *Novyj mir* de la même année. Cette année n'a pas été choisie au hasard car nos enquêtes nous ont montré sa position clé au sein de la période étudiée. Les quelques résultats qui sont présentés ci-dessous sont ponctuels: dans un ensemble beaucoup plus large ils prendront tout leur sens. Il est à préciser que les données de la *LLS* et celles de *Novyj mir* ne sont que partiellement confrontables, vu le décalage temporel subi par la première revue par rapport à la deuxième: *LLS* de l'année 1949 présente des œuvres parues dans les revues intérieures en 1948. En revanche le discours «publiciste» ne souffre pas de cette anachronie et la comparaison peut représenter, dans ce cas-là, de l'intérêt.

Concernant *la part des œuvres littéraires* publiées dans *LLS* 1949 et *Novyj mir* (dorénavant *NM*) 1949 et la partie autre que les œuvres, il s'avère que la revue «intérieure» publie sensiblement plus de textes «critiques» (au sens large) que son correspondant destiné à l'exportation. De plus, dans *NM* 41,1% de pages (446 sur 1086) sont consacrés au domaine «extra-esthétique» alors que dans *LLS* seuls 24,3% (198 pp. sur 815) traitent de ce domaine: il s'agit presque exclusivement d'articles consacrés à la «défense de la paix». Sur 198 pages, 158 sont consacrées aux interventions des délégués soviétiques lors des multiples congrès de 1949. De tout cela on peut déduire, du moins provisoirement pour cette année, que «l'image à exporter» est plus «culturelle» que «l'usage interne» (cf. plus loin l'étude non quantitative des revues)[7]. Il convient de préciser que les délégués prenant la parole aux différents congrès de la paix sont des écrivains tels que Fadéiev, Pavlenko, Ehrenbourg, Simonov, Tikhonov, Cholokhov, Léonov, Wasilewska, auxquels s'adjoignent accessoirement un Chostakovitch pour la musique, un Guérassimov pour le cinéma, un représentant de l'Académie des Sciences, le Métropolite Nicolas ou une «mère soviétique». La politique est ainsi à la fois euphémisée et légitimée par les représentants de la culture.

Venons-en à la distribution des *genres littéraires* dans l'une et l'autre revues. Comme nous l'avons déjà signalé, la confrontation de la partie «œuvres» n'est pas entièrement pertinente à cause du décalage de publication, mais les chiffres nous livrent une image générale: roman et *povest'* sont les genres majeurs.

Si *NM* témoigne d'une distribution assez équilibrée (en volume: roman: 30,2%; *povest'*: 24,3%; poésie: 16,5%; théâtre:

11,8%; autres genres: 17,1%), nous assistons dans *LLS* à une polarisation: 67% des pages y sont consacrées au roman. Le théâtre est très peu représenté dans *LLS* (3,8%), et la poésie est pratiquement absente de la revue: 0,2%, correspondant à un seul poème. Le statut d'exception de ce spécimen (et peut-être de la poésie tout court, pour l'ensemble de *LLS*) s'explique si l'on considère son aspect «qualitatif»: il s'agit d'une «Ode à Staline», d'A. Sourkov, ouvrant, hors pages, le dernier numéro de l'année 1949 de *LLS*. Cette véritable «ex-territorialité» ne doit pas nous surprendre: elle inaugure le 70e anniversaire de Staline. Le même phénomène «d'excellence par la rareté» (en dehors des contingences proprement culturelles: le statut culturel spécifique à la poésie en Russie, la difficulté de la traduction, etc.) se retrouve dans d'autres champs: c'est ainsi que les seules peintures reproduites en 1949 dans une autre revue destinée à l'extérieur, *L'URSS en construction*, sont consacrées à la célébration de l'histoire stalinienne. Quant au théâtre, il s'agit, en 1949 tout particulièrement, du lieu privilégié des tensions et des contradictions internes et donc d'un genre strictement interne.

Concernant la distribution des œuvres dans *NM* et *LLS* selon *l'origine des auteurs*, les deux revues concordent peu, ne serait-ce qu'à cause du décalage temporel déjà mentionné. Mais certains résultats ont, une fois de plus, valeur de généralité: les auteurs russes accaparent la plus grande partie des pages: 87,1% pour *NM*; 74% pour *LLS*. En revanche, le croisement des critères de «genre» et «d'origine» montre que les «républiques» ont tendance à se «spécialiser» dans *NM*: 44,6% des poèmes publiés dans la revue sont consacrés à la poésie soviétique non russe. La prose, en revanche, reste l'apanage de la Russie dans l'une comme l'autre revues: 93,7% des pages (91,1% des textes) pour *NM* et 73,9% (87,1%) pour *LLS* qui semble donc légèrement moins «russocentriste» dans ce domaine.

Concernant la distribution des œuvres selon la *thématique*, elle n'a été établie, pour l'instant, que pour *LLS*: 58,3% des pages consacrées à des œuvres littéraires dans *LLS* 1949 se rapportent à des *sujets russes* et 22,2% à des sujets *non russes*. La thématique à «camp socialiste» est représentée à 5,6%, celle du camp capitaliste et autres pays à 16,7%; 5,6% des pages, enfin, sont consacrées à la thématique soviétique dans son ensemble.

Voyons plus en détail les œuvres dont le sujet concerne l'*espace soviétique non russe* (républiques):

1. 31,1% des œuvres (nombre de pages) publiées en 1949 dans *LLS* représentent 8 œuvres (sur 32): 2 *očerk* (V. Grossman, *Voyage en Kirghizie*; N. Moskvine, *A la Recherche de l'inconnu*), 2 *rasskaz* (A. Dimitriev, *Le Plus Difficile*; P. Pavlenko, *Une Voix sur la route*), 3 romans (T. Semouchkine, *Alitet s'en va dans les montagnes*; A. Sakse, *Vers les Cimes*; H. Leberekht, *Lumière à Koordi*); 1 *povest'* (P. Pavlenko, *Soleil dans la steppe*).

2. A part le roman de Semouchkine dont l'action se passe entre 1921 et 1929, les autres œuvres concernent l'après-guerre: illustration donc de la «commande sociale» d'un présent heureux et triomphateur.

3. Les espaces en présence sont les suivants: 3 concernent l'Ukraine, 2 les pays baltes, 1 le Caucase, 1 la Sibérie (le roman de T. Semouchkine met en scène les Tchouktches du Grand Nord) et 1 la Kirghizie. Ajoutons que les deux seules œuvres écrites par des non-russes sont *Vers les Cimes* (Lettonie) et *Lumière à Koordi* (Esthonie), à ceci près que seule A. Sakse écrit dans sa langue nationale. La publication dans *LLS* des romans baltes (ainsi que celle de deux chroniques consacrées à la Lettonie: «La décade de la littérature lettonne», 1949, N° 4, pp. 159-160 et «La littérature lettonne», N° 5, pp. 148-156) est une façon de régler la question nationale par l'intermédiaire de ses représentants «légitimes» parce qu'«autochtones» (en 1949, dans les deux républiques, les maquis antisoviétiques ne sont pas encore pacifiés). Ajoutons que d'autres années connaissent d'autres centres d'intérêts «nationaux».

4. Il apparaît en outre que les trois œuvres les plus importantes en volume sont toutes des Prix Staline 1949, obéissant ainsi à la règle de promotion générale des œuvres «autorisées».

En relation avec ce qui précède, il est intéressant de comparer ces résultats à ceux de l'ensemble des œuvres publiées dans *LLS* ayant (n'ayant pas) reçu le *Prix Staline* (1949). Le poids des œuvres primées est incontestable. Elles remplissent 72,2% de pages, contre 27,8% pour des œuvres qui n'ont pas reçu cette distinction. Les pourcentages par textes sont inversement proportionnels à ceux des pages: 25,8% pour les Prix Staline, 74,2% pour les autres, ce qui s'explique par la brièveté de ces derniers: entre 1 et 10 pages. Le détail par genres littéraires est présenté ci-dessous:

Œuvres Prix Staline	Pages	%	Textes	%
Roman:	1001	94,7	7	87,5
Théâtre:	56	5,3	1	12,5
Œuvres non Prix Staline				
Povest':	136	31,3	3	13,2
Rasskaz:	121	27,9	10	43,5
Očerk:	80	18,4	7	30,4
Scénario cinématographique:	64	14,7	1	4,3
Mémoires:	30	6,9	1	4,3
Récit critique:	3	0,7	1	4,3

Résumons: la comparaison de quelques données quantitatives concernant *LLS* et partiellement *Novyj mir* indique que le domaine strictement politique est passablement euphémisé dans sa variante exportée. Des deux grands thèmes de 1949 — la campagne anticosmopolite et la lutte pour la paix — il ne subsiste que le second. On observe dans l'une et l'autre revues une hiérarchisation des genres et des «nationalités»: prédominance de la prose face à la poésie, du roman — Prix Staline exclusivement — face aux autres genres, de la Russie face aux «républiques» (58,3% du volume contre 22,2%). La hiérarchisation reste la même, mais elle est plus prononcée dans *LLS* du fait de sa sélectivité. Davantage réservée aux républiques dans *NM*, la poésie possède un statut d'exception dans *LLS* («Ode à Staline»), tout comme le théâtre dont on ne publie qu'une seule pièce représentative car paradigmatique (*Moskovskij harakter*, d'A. Sofronov). Quant à la présentation de la culture non russe, elle y est savamment organisée selon les critères d'«exotisme» et d'«européanéité». En est un exemple, l'environnement iconographique des textes publiés: le roman de T. Semouchkine *Alitet s'en va dans les montagnes* est illustré par deux reproductions en noir et blanc, «Une jeune Nénetz à la lecture» de K. Dorokhov et un paysage, «Le lac Vondiavre» (régions polaires) de V. Bialynitski-Birioula. *Vers les Cimes* (A. Sakse) et *Lumière à Koordi* (H. Leberekht) reçoivent des illustrations moins «exotiques»: «A.S. Popov fait à l'amiral Makarov la démonstration du premier poste TSF» (reproduction noir et blanc d'un tableau d'I. Sorokine) pour le roman d'A. Sakse; «La moisson approche» (tableau couleur, d'A. Boubnov) et «Travail et vie d'une ferme collective» (gravure sur bois, de F. Konstantinov) pour le roman de H. Leberekht, précisément

consacré à la «réorganisation» de la campagne esthonienne après 1945. Quant à la *povest'* de P. Pavlenko, *Le Soleil dans la steppe*, elle est illustrée par «Le matin de notre patrie», une toile (couleur), prix Staline 1949 de F. Chourpine «[qui] a représenté, avec une grande force poétique, Staline sur le fond des immenses espaces du pays des Soviets relevé après la guerre» (*LLS*, 1949, N° 7, p. 8). Précisons que la nouvelle illustre la moisson et la récolte dans un kolkhoze de Crimée, et tout cela vu par un enfant de la ville. Le discursif et le figuratif se complètent donc à merveille.

Analyse des contenus

Notre analyse quantitative doit éclairer et se trouver éclairée par des méthodes prenant en compte le texte dans sa matérialité. Donnons-en un exemple. Les articles de *LLS* ne sont que rarement repris directement de la presse soviétique «intérieure»; les quelques cas que nous avons identifiés présentent d'autant plus d'intérêt.

Un article signé N. Kovalev et intitulé «La littérature et le peuple» (1949, N° 12; les chiffres entre parenthèses renverront dorénavant à cette livraison) est une traduction d'un texte paru sous le titre «Les conférences de lecteurs» dans *Novyj mir* (1949, N° 7). L'article de Kovalev publié dans *LLS* se distingue par son volume (11 pages) et son caractère circonstancié de la série des notices consacrées, dans cette revue, à la description des institutions culturelles de base (foyer des cheminots, club kolkhozien, etc.). Son objet: la diffusion et la réception de la littérature à l'usine automobile Staline à Moscou. L'usine possède son propre journal édité par les ouvriers, *Le Stalinien*, un Palais de la culture, une bibliothèque contenant 28 000 volumes et autant de brochures. Des «mercredis littéraires», des discussions autour des œuvres littéraires à succès, des soirées d'auteurs, des séances de lectures avec des acteurs connus y attirent régulièrement un public important. «Le livre aide l'homme soviétique dans sa vie de tous les jours»; telle cette femme déprimée qui a perdu son mari et ses enfants pendant la guerre: conseillée par le bibliothécaire de l'usine, elle lit plusieurs récits véridiques sur les exploits des héros de la guerre et retrouve sa vigueur, «c'est aujourd'hui une excellente ouvrière qui travaille beaucoup et avec succès» (117). Homme nouveau à la fois accompli et en devenir permanent («'Nous ne sommes plus ce que nous étions hier, et nous ne serons pas demain ce que nous sommes aujourd'hui', a dit A. Jdanov [...], ces belles paroles sont corroborées par des milliers d'exemples tirés de la vie de l'usine automobile Staline» (115)), l'ouvrier soviétique est présenté comme un être éminemment culturel. Ainsi, l'éventail des lectures d'une fraiseuse de 27 ans, outre les œuvres de Lénine, Staline, Kalinine et autres classiques du marxisme-léninisme, incluerait des livres techniques et économiques, des biographies et des ouvrages sur l'art, des auteurs russes et soviétiques, mais aussi ceux «de l'Europe occidentale et, entre autres, des livres de Schiller, de Hugo, d'Ibsen, de Maupassant,

de Dumas, de France, de Barbusse, de Kellermann, de Thackeray et de Dickens» (116).

Il est clair qu'un tel lecteur «est pour les livres un tendre ami et un juge sévère. Au pays des Soviets, le peuple est le critique le plus clairvoyant» (112). D'autant plus que «la littérature soviétique est la littérature la plus massive du monde non seulement par ses tirages (c'est le côté formel de la question), mais aussi du fait même que les auteurs soviétiques écrivent sur le peuple, pour le peuple et au nom du peuple» (121). Les lecteurs veulent que le livre soit «l'image de la réalité»; anciens combattants ou ouvriers, ils somment les écrivains d'«évoquer fidèlement tout ce que nous vivons» (119). Ils «mettent la littérature à l'épreuve de la vie, et [...] refusent de sacrifier la vérité» (119). Pour apprécier un livre, observe un lecteur, «l'aune que nous employons ce n'est pas: est-il récréatif? ou peu intéressant à lire? Nous nous demandons: est-il utile? Et quels services rend-il à notre peuple?» (119). Les livres discutés à l'usine «ces derniers temps» sont approuvés à l'unanimité. Il s'agit de deux romans, d'un livre sur les grands inventeurs russes et d'un livre «géographique» parlant des transformations du pays des Soviets; trois de ces livres sont des Prix Staline, dont *Loin de Moscou* de V. Ajaiev, discuté à deux reprises (119). Mais les auteurs présents aux conférences doivent affronter une critique qui aborde tous les problèmes: la langue et le style («Je relève dans votre livre la phrase [...]: «Notre pays était agraire, agricole...». A quoi bon cette tautologie?»); les personnages

> (Le directeur des chantiers Batmanov pouvait-il, oui ou non, porter au doigt une alliance? Ajaiev a bien pu voir une alliance au doigt de l'homme pris comme prototype du personnage de Batmanov. Mais c'est un personnage qui synthétise [...] l'ingénieur soviétique. Il [...] ne peut pas ressembler, même extérieurement, aux ingénieurs [...] d'autrefois... Et peut-être n'est pas [sic] un «petit détail»? L'anneau de mariage remonte aux rites de l'Eglise russe. Quel rapport avec la figure de Batmanov?)

Et les auteurs d'être très attentifs à ces observations comme aux conseils qui leur sont prodigués «pour la suite de la vie des personnages» et donc, de leurs œuvres (120).

Conclusion: «Le livre de l'écrivain soviétique doit être d'une excellente qualité pour le fond, pour le style et, enfin, pour la présentation. C'est là ce que demande le lecteur, et l'on doit tenir compte de ses vœux» (122). Cette évidence mérite un commentaire: «le lecteur» égale ici «le peuple travailleur»; c'est un lecteur

de masse, un homme nouveau, pour qui l'art doit être en même temps anti-élitiste, «omni-accessible» et conforme aux critères traditionnels de la noblesse et de l'excellence. Nous l'avons déjà suggéré: institutionnalisée, cette double exigence aboutit entre autres à la diffusion croissante des œuvres dont la qualité est officialisée et à l'exclusion progressive des autres.

D'autres éléments que nous ne pouvons discuter ici s'imbriquent dans le texte cité: la place à la fois prestigieuse et contrainte de l'écrivain qui se trouve opposé au peuple, sur/pour/au nom duquel il parle; la dialectique de la «vérité» et de la «mise à l'épreuve de la vie»; les rapports de force entre le «réel» et le «littéraire» qui bouleversent jusqu'à la notion de «littérarité». Dans la banalité même de son propos, le texte résume certains aspects de la société et de la culture jdanoviste.

Telle est donc la version française de l'article de N. Kovalev. Elle est abrégée par rapport à l'original de plus d'un tiers et ceci est bien la règle pour les textes publiés dans *LLS* dont le caractère «global» conduit à la gestion économique de son volume. La comparaison des textes devient dès lors impérative.

Les noms des ouvriers, leurs états de service, la liste de leurs lectures aux titres peu familiers au destinataire de *LLS*, des remarques difficiles à traduire que les ouvriers adressent aux auteurs et qui concernent l'orthographe ou le style, — toutes ces coupures aisément justifiables ne changent l'article qu'en surface. Mais elles ne constituent que 5% du volume de toutes les disparitions. Tentons de classer les autres (dans les citations qui suivent, les chiffres entre parenthèses indiquent les pages de *NM*).

1. Le texte russe est construit selon un schéma que nous retrouvons dans la plupart des textes journalistiques de l'époque. Une fois le thème énoncé, N. Kovalev passe à l'historique de la question en évoquant longuement l'inévitable article de Lénine sur l'esprit de parti en littérature; la suite démontre que la réalisation des idées géniales de Lénine assure «notre» supériorité sur l'Occident bourgeois et celle de «notre littérature» sur toutes les autres (206-208). Après cette introduction, l'auteur développe son exposé en continuant de l'entrelarder de citations, références, réflexions idéologiques. La conclusion fait appel aux souvenirs de Gorki sur Lénine (les deux instances supérieures en ce qui concerne le passé), pour citer ensuite un simple ouvrier exprimant son désir de voir beaucoup de livres qui peuvent se passer «très, très loin de Moscou», mais dont les héros sont à jamais attachés à la capitale (au Kremlin), comme des millions de lecteurs soviétiques

(219). Lénine est cité et évoqué six fois, Staline quatre (n'oublions pas qu'il envahit l'article à travers «son» usine), Molotov, Jdanov et Gorki une fois chacun. C'est dans cette partie que les coupures sont les plus nombreuses: environ 40% de leur volume total (et près de 15% du texte). Seule reste la citation de Jdanov (voir ci-dessus) et celle de Lénine à travers Gorki. Quant à Staline, il n'est présent que dans le nom de l'usine. L'expression de l'amour qu'on a pour lui («impossible de ne pas remercier notre grand guide...») et ses mots de sagesse («Nous n'avions pas d'industrie automobile. Nous l'avons maintenant») disparaissent. Tout comme disparaît à peu près entièrement l'argumentation ouvertement idéologique.

2. Il convient de distinguer entre les manifestations «théoriques» de l'idéologie et son aspect pratique, à savoir la présence du Parti à l'usine, le travail d'éducation, les cours où l'on étudie *L'abrégé de l'histoire du Parti bolchévique*, en s'aidant d'exemples littéraires. Pour parler de l'année 1905, par exemple, on a recours à *Tsushima* d'A. Novikov-Priboï et *Port-Arthur* d'A. Stepanov, deux romans Prix Staline qui servent à illustrer la lutte des classes de l'époque (*NM*, 210). Tous les passages de ce type, inévitables dans un texte à usage «intérieur», se trouvent «censurés» dans la version française; le texte est ainsi expurgé (30% des coupures, environ 11% du texte entier) jusque dans la signature de son auteur: le très simple N. Kovalev affiche fièrement en russe sa fonction de délégué du Comité Central du Parti auprès de l'usine Staline: *partorg CK VKP (b)*.

3. La littérature et l'art dans les réflexions du *partorg* sont explicitement privés de leur autonomie, ce qui est systématiquement masqué dans la traduction. Exemple: la phrase «Différents de certains critiques arriérés, les lecteurs établissent la comparaison entre le livre et la vie» (*LLS*, 119) se prolonge en russe par: «... la comparaison entre le livre et la vie, et non entre le livre et on ne sait quelles catégories littéraires» (*NM*, 216).

4. Conformément à l'usage de l'époque, les œuvres discutées sont reconnues comme de grandes réalisations. On souligne cependant qu'elles ont toutes des points faibles (et on demande leur correction); et plus, «la façon dont la littérature soviétique montre le travail de nos ouvriers, l'usine dans ce qu'elle a de spécifique, est tout à fait insuffisante», etc. (*NM*, 217). L'article dénonce le manque de livres racontant «la vie et les mœurs des ouvriers de l'époque des plans quinquennaux». Or le texte français ne reproduit que le dernier paragraphe du passage: «il faut

reconnaître cependant qu'il n'a pas encore été créé d'œuvres littéraires nous présentant une large synthèse du développement de la classe ouvrière» (*LLS*, 121). Le jdanovisme fait de la critique et de l'autocritique la base de la vie culturelle, sociale et politique. L'œuvre présente des défauts qui ne diminuent pas sa valeur artistique et que l'auteur peut et doit éliminer dans la prochaine édition: cette formule consacrée résume le discours critique.[8] Aucun auteur, aucune œuvre n'est à l'abri d'attaques parfois violentes: c'est le sort réservé, par exemple, au roman du très orthodoxe F. Panférov, *Au Pays des vaincus*, encensé lors de l'attribution du Prix Staline 1949 et descendu en flammes la même année, dénoncé comme mensonger, d'abord par «l'opinion publique», ensuite par A. Fadéiev[9] et bien d'autres. L'ensemble est ainsi dynamisé par deux tendances: l'affirmation de l'excellence acquise des œuvres d'art soviétiques et la fragilisation des acquis (il faut toujours faire mieux, encore monter dans la hiérarchie, etc.). Cette dernière tendance, bien présente dans l'article de N. Kovalev, est très euphémisée dans sa version française.

5. Terminons par un autre ingrédient inhérent aux discussions artistiques du jdanovisme: les valeurs soviétiques s'affirment par contraste avec les valeurs occidentales, le refus total de ces dernières s'accompagnant de leur «mise à nu». L'article russe démasque l'art occidental et nous nous permettons de citer un passage un peu long, mais bien typique de l'année 1949:

> Il n'y a pas longtemps, j'ai vu dans *Ogonjok* un article écrit par un peintre soviétique célèbre, Alexandre Guérassimov, qui parlait de l'art pictural en Occident. Plusieurs reproductions de tableaux de peintres français illustraient l'article. J'ai examiné avec attention ces images, en essayant de comprendre ce qu'elles représentaient. Une légende disait: «Portrait de famille», mais on ne voyait qu'une espèce de monstre sans bras ni jambes, quelque chose d'absolument flou, hideux, repoussant. Le dessin suivant: «L'homme qui tremble». Pas une trace d'homme, bien sûr, juste des zigzags incompréhensibles, de petits ressorts et tire-bouchons [...]. C'est ce qu'on appelle «l'individualité», «la liberté de la création», etc. Et moi, je pense que ce n'est que du délire, des dessins de malades mentaux, sortis tout droit d'un manuel de psychiatrie (*NM*, 207).

On comprend pourquoi cette diatribe ne s'est pas trouvée dans une revue destinée à une capitale de l'art moderne.

Résumons. Une analyse thématique assez superficielle confirme (et se trouve solidement confirmée par) les données quanti-

tatives. A tous les niveaux, nous observons dans *LLS* les mêmes constantes: d'un côté, l'idéologie soviétique omniprésente, se manifestant par la hiérarchisation du champ et l'exemplarité des œuvres; de l'autre côté, l'euphémisation de l'idéologique et du politique. Un certain nombre de thèmes et d'attitudes sont strictement réservés à l'usage interne. Pour l'observateur extérieur, l'homme soviétique, libre, responsable et vigoureux, n'a plus à côté de lui d'émissaire du Parti pour le surveiller; il n'est plus astreint à suivre des cours d'éducation politique. Autant que son attachement à la tradition nationale, l'héritage culturel occidental (classique!) de l'homme soviétique est mis en valeur (en pleine campagne anti-occidentale!). En revanche, ce qui pourrait être perçu par les Occidentaux comme trop «primitif», est soigneusement dissimulé. La stratégie de séduction mise en place dans *LLS*, bien que transparente, n'en est pas moins efficace (elle n'aura pas beaucoup changé avec le temps). Et la métamorphose du texte est tellement ciblée, les coupures touchant les points essentiels, qu'elle révèle des manipulateurs dont la connaissance pénétrante du système socio-culturel soviétique s'accompagne d'une conscience aiguë des enjeux de l'expansion vers l'Occident.

HISTORIQUE 2: L'INOUBLIABLE ANNÉE 1949

A bien des égards, l'année 1949 représente un moment paroxystique dans la période qui nous occupe et en révèle les mécanismes de façon exemplaire.

Dans un climat général marqué par une aggravation de la guerre froide et des affrontements idéologiques (affaire Kravtchenko en France), ainsi que par l'apogée de la terreur civile en URSS comme dans l'ensemble du camp communiste (affaire Tito, procès Rajk et Kostov, etc.), le milieu intellectuel et artistique est mobilisé autour de trois thèmes majeurs:

1. La campagne «anticosmopolite», annoncée dès 1948, mais lancée le 28 janvier par un éditorial de la *Pravda* («Sur un groupe de critiques théâtraux anti-patriotes»), déferle sur tout le pays dès février, prétexte à une purge générale des institutions. Si, en Russie, la campagne prend une coloration antisémite qui confine au pogrom culturel (y compris l'arrestation de nombreux artistes juifs), elle se transforme volontiers dans les républiques en chasse aux éléments «nationalistes», le «patriotisme soviétique» excluant par définition toute manifestation d'irrédentisme culturel, assimilé précisément au «cosmopolitisme bourgeois et/ou apatride». En revanche, il tend à

l'annexion rétrospective de toute une série de valeurs culturelles et scientifiques russes prérévolutionnaires. C'est ainsi que l'année 1949 voit la célébration fastueuse d'un Pouchkine ou d'un Radichtchev, mais aussi celle des «pères russes légitimes» de la science et de la technique soviétiques (de l'aviation au téléphone, «inventions russes», sans oublier I. Pavlov et les agro-biologistes ancêtres de Lyssenko, alors au sommet de sa carrière, ainsi que le marrisme en linguistique dont le règne absolu se terminera brutalement l'année suivante).

2. Parallèlement à ce mouvement isolationniste extrême, l'offensive «pacifiste», inaugurée l'année précédente (Congrès des intellectuels pour la paix de Wroclaw), se développe vers l'extérieur avec une agressivité sans précédent. Les intellectuels montent en première ligne des assises du «Mouvement des partisans de la paix», à l'échelle soviétique (Moscou en août) ou internationale (USA en mars, Paris et Prague en avril), sans cesser d'alimenter la presse en interventions véhémentes sur ce thème.

3. Le culte de Staline, mû par une progression feutrée tout au cours de l'année, va culminer en décembre lors des manifestations grandioses qui célèbrent son 70e anniversaire. Davantage que durant les années «normales», la thématique stalinienne sera donc de rigueur dans la production artistique et littéraire. Une exposition spéciale lui est consacrée à Moscou, et, sur les quelque 25 œuvres d'art plastique couronnées du Prix Staline pour l'année 1949, 12 au moins, dont les plus monumentales, sont des contributions marquantes à l'hagiographie stalinienne. C'est de même à l'apologie mensongère du rôle de Staline durant la guerre civile que la pièce de Vs. Vichnevski, *L'Inoubliable Année 1919* doit sa distinction suprême dans la section dramaturgie (un film en sera tiré l'année suivante).

Dans la pratique des différents secteurs, la campagne anticosmopolite a mis en cause la responsabilité des institutions et instances de diffusion davantage que celle des créateurs eux-mêmes, instruments faillibles et manipulables à volonté. D'une manière générale, ce sont donc le rôle de sélection des revues et les fonctions de la critique comme organe de contrôle qui vont être toute l'année l'objet de «discussions», de «vérifications» et d'injections incessantes, et ceci dans tous les domaines (cf. par exemple, la 3e Session de l'Académie des Arts, «Problèmes de la théorie et de la critique de l'art soviétique»), stimulant une surenchère dans la contrition et l'autocritique publique, ainsi que divers retournements de situations... (Cf. A. Fadéiev, «Littérature et critique littéraire» dans la *Pravda*, A. Karavaieva dans *Novyj mir*, Iou. Guerman dans *Zvezda*, etc.).

Ainsi, dès le 15 janvier, une résolution du Comité Central a

dénoncé la rédaction de *Znamja* pour défaut de vigilance: la revue avait publié des œuvres jugées rétrospectivement non conformes, dont *Redakcija* d'I. Melnikov et *Dvoe v stepi* d'E. Kazakévitch (qui avait pourtant obtenu l'aval d'une commission *ad hoc* de l'Union des écrivains en juin 1948). On voit dès lors se développer une situation caractéristique: le rédacteur en chef de *Znamja*, Vichnevski (l'auteur de *L'Inoubliable Année 1919*), cède sa place à un autre stalinien endurci, V. Kojevnikov. Mais dès le mois d'août, celui-ci se trouve à son tour, en compagnie de son collègue de rédaction A. Sofronov, au centre d'une campagne attaquant pour schématisme et faiblesse artistique deux pièces qu'ils ont publiées plus tôt dans l'année dans *Novyj mir* (respectivement *Ognennaja reka* et *Kar'era Beketova*)... Les deux auteurs ne verront guère leur autorité entamée, mais c'est maintenant à la rédaction de *Novyj mir* de faire le gros dos (K. Simonov), avant de voir questionnées deux autres de ses publications pour des raisons diamétralement opposées: absence de positivité, d'engagement, subtilité littéraire, etc. (V. Kataiev, *Za vlast' sovetov*; V. Kaverine, *Otkrytaja kniga*).

Bilan préalable

Dans le cadre de cet article nous ne pouvons que signaler d'autres aspects de la recherche en cours. Ainsi, une étude linguistique des textes contenus dans *LLS* permettra de compléter et d'approfondir nos approches historique, quantitative et thématique. En effet, les passages cités plus haut prouvent à l'évidence que *LLS* est rédigée dans une langue bien particulière, un français calqué sur le discours russe dont il est le plus souvent une traduction littérale. Cet idiome «franco-soviétique» mérite d'être confronté — ne serait-ce que pour le contraste — avec la langue d'Aragon, Pérus et autres auteurs français. Les trois instances linguistiques présentes dans notre corpus correspondent exactement aux étapes de la chaîne production-diffusion-réception qui est à la base de notre parcours analytique: leur étude respective apportera des éclaircissements aussi bien sur la stylistique de l'idéologie française d'obédience communiste que sur le discours soviétique. D'autre part, une analyse des œuvres littéraires et des transformations qu'elles ont subies lors de leur publication dans *LLS* ne manquera pas de nous renseigner sur la poétique du RS.

Ceci dit, nous pouvons présenter d'ores et déjà une série d'observations sous forme d'hypothèses qui restent à vérifier.

Si notre travail permet d'accumuler des données pour une histoire culturelle du jdanovisme, il alimente une réflexion historique et théorique sur le RS. Nos résultats confirment, bien sûr, un bon nombre d'idées courantes et ils en infirment d'autres, notamment celle largement partagée en Occident et répandue grâce aux ouvrages historico-statistiques soviétiques[10], et qui consiste à dire que la presse soviétique de l'après-guerre ne fait que croître en nombre. De même, l'abondance de la production littéraire et artistique de masse s'avère pour cette période une fiction. Nous avons constaté des phénomènes inverses: la centralisation des revues, la décroissance des périodiques consacrés à la littérature et aux arts, la raréfaction de la production diffusée.

Nous distinguons sous l'appellation «réalisme socialiste» trois catégories de phénomènes: (a) une *esthétique* explicitement formulée ou déduite des textes critiques et théoriques en circulation, concernant chaque discipline artistique, leur ensemble et leurs interrelations; (b) un *champ de forces artistique*, avec son organisation, ses institutions et ses débats, avec ses enjeux stratégiques à l'intérieur et à l'extérieur du pays; (c) les *structures formelles* des œuvres mettant en application l'esthétique RS et fonctionnant dans le champ RS. Ces éléments constituent différents niveaux d'un système cohérent qu'il faut tenter de décrire en tant que tel. Les données chiffrées — encore très fragmentaires — nous ont permis de circonscrire la problématique de la hiérarchie des genres (et des thèmes). En littérature, par exemple, on voit volontiers le roman comme le genre RS par excellence. On l'étudie donc en laissant les autres dans l'ombre. Il arrive ainsi que des pans entiers de la production RS soient oubliés: c'est le cas, entre autres, de la prose documentaire qui a une place non négligeable dans *LLS* et dans le système RS en général.

Une tendance courante considère chaque œuvre s'écartant du modèle «officiel» RS comme non conformiste. Mais en réalité, le système, bien qu'exclusif, réserve à l'intérieur de lui-même une place pour une création «marginale» susceptible d'être critiquée et/ou récupérée en fonction des besoins du moment. En effet, en contradiction avec son image d'immobilisme total, le RS «évolue» et cette évolution n'est pas linéaire. Il existe une véritable dialectique: d'une part, une continuité dans le discours depuis les années 20-30-40 et une prise en main continue de tous les domaines socio-culturels; d'autre part, une série de bouleversements visant une perpétuelle réorientation.

C'est précisément cette dialectique du contrôle continu et de la

non moins continue réorientation qui explique le fait par ailleurs étonnant que le RS, cette doctrine réputée figée depuis 1934, ne produise pas de modèle esthétique fixe.

Nous sommes donc amenés à penser que les conditions de production et de diffusion sont un facteur sans la connaissance duquel il est impossible d'appréhender la spécificité du phénomène.

«Le grand colloque entre le lecteur, le critique et l'écrivain» — pour reprendre l'euphémisme de *LLS* — n'est pas un vain mot, à condition d'élargir la notion de «critique» jusqu'à y inclure toutes les instances de contrôle. L'œuvre RS, produite et diffusée dans les conditions que nous tentons de décrire, n'est jamais achevée; même récompensée par les plus hautes distinctions, elle n'est jamais libre de défauts qui restent à corriger; la *réécriture* (en littérature comme dans d'autres domaines) devient l'élément nécessaire de la création artistique. Si bien que l'œuvre RS peut être définie comme malléable et sujette aux perturbations extérieures pouvant provoquer non seulement des retouches «cosmétiques», mais aussi des changements de sa structure même.[11]

Paradoxalement, nous pouvons alors inverser la célèbre formule d'Umberto Eco: les œuvres classiques et modernistes apparaissent dans cette optique comme «fermées» dans la mesure où elles obéissent à leurs propres lois qu'elles imposent au destinataire, même lorsqu'elles réclament de lui une participation active. C'est l'œuvre RS qui est la véritable «œuvre ouverte», se transformant sous l'injonction de son consommateur (ou de celui qui est censé le représenter).

Ce flou immanent, cette «ouverture» n'est pas le signe de l'«impossibilité» d'une esthétique RS[12]; au contraire, c'est un de ses traits les plus spécifiques.

Il y a une tension entre cette poétique de l'œuvre à refaire et la tendance que nous avons notée de ne produire que des œuvres «respectables», excellentes, donc achevées. C'est encore une tension sans laquelle le jeu ne serait pas pratiquable. Car c'est elle qui rend possible la concurrence de multiples visions d'excellence et qui, par conséquent, laisse le champ libre à la réécriture permanente s'adaptant aux visions différentes (successives ou simultanées). Ne sommes-nous pas tout près du modèle bakhtinien de poly-dialogisme?

Antoine BAUDIN, Leonid HELLER, Thomas LAHUSEN.

NOTES

[1] Seules les citations en russe (titres d'ouvrages, par exemple) sont translittérées selon le système ISO R 9; pour le reste, nous avons opté pour l'orthographe usuelle française.

[2] Par exemple, et pour ne citer que quelques grandes monographies, E. J. Brown, *Russian Literature since the Revolution*, New York, 1973; J. Holthusen, *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München, 1978; W. Kasack, *Die Russische Literatur 1945-1982*, München, 1983; N. Schneidman, *Soviet Literature in the 1970s*, Toronto, 1979; M. Slonim, *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, 1985.

[3] A signaler toutefois les ouvrages de M. Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., 1981; E. Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society: the Peredvizhniki and Their Tradition*, Ann Arbor, 1977. A noter également le travail des chercheurs polonais, en particulier W. Wlodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paris, 1986. Le domaine de l'architecture, qui fonctionne de manière tout à fait distincte de celui des beaux-arts, a été plus largement étudié, notamment par A. Kopp, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble, 1978 et surtout V. Papernyj, *Kul'tura «dva»*, Ann Arbor, 1985, où l'auteur étend sa réflexion à l'ensemble du système.

[4] Pour une première esquisse sur la situation des arts plastiques, voir A. Baudin, «'Socrealizm'. Le Réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème», *Lygeia*, 1, 1988, pp. 64-88.

[5] A. Breton, «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?», *Arts*, 11 janvier 1952.

[6] Cf. V. Papernyj, *op. cit.*, pp. 171-187.

[7] Il est intéressant à noter, à ce propos, que pareille «dépolitisation» se retrouve jusqu'à aujourd'hui dans une revue non soviétique destinée à l'extérieur, mais néanmoins calquée sur le même modèle: *Littérature chinoise* n'existe en version française que depuis 1964, mais paraît en anglais depuis 1951, donc deux ans après la fondation de la RPC... Cf. *Zhongguo Chuban Faxingiigou he Baokan Minglu* (Répertoire des périodiques et organismes de publication chinois), Beijing, 1985, p. 328.

[8] Cf. par exemple, le recueil d'articles consacrés aux Prix Staline 1949, *Sovetskaja literatura na pod'eme. Laureaty Stalinskih premij 1949 goda. Sbornik statej*, Moscou, 1951.

[9] A. Fadeev, «O literature i literaturnoj kritike», *Pravda*, 7.8.1949; *Znamja*, 8, 1949; «Littérature et critique littéraire», *La Littérature soviétique*, 11, 1949.

[10] Cf. A. Buzek, *How the Communist Press Works*, New York - London, 1964; M.W. Hopkins, *Mass Media in the Soviet Union*, New York, 1970; L. Revesz, *Recht und Willkür in der Sowjetpresse*, Freiburg/Schweiz, 1974.

[11] Cf. L. Heller, Th. Lahusen, «Palimpsexes. Les métamorphoses de la thématique sexuelle dans le roman de F. Gladkov, *Le Ciment*. Notes pour une approche analytico-interprétative de la littérature soviétique», *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, 1985, pp. 211-254; Th. Lahusen, «Le personnage dans la

'prose rurale' soviétique. De la sociologie du langage à l'analyse du discours», *V^e colloque de linguistique russe. Poitiers, 14-16 mai 1987*, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 1988; «L'homme nouveau, la femme nouvelle et le héros positif, ou de la sémiotique des sexes dans le réalisme socialiste», *ÖGS/Sigma Symposium «Semiotik der Geschlechter», Salzburg, November 1987*, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik/Salzburger Beiträge, Stuttgart, 1988.

[12] Cf. R. Robin, *Le Réalisme socialiste. Une Esthétique impossible*, Paris, 1986.

A. B., L. H. et T. L.