



Andrei Platonov et le réalisme socialiste

Céline Bricaire

► **To cite this version:**

| Céline Bricaire. Andreï Platonov et le réalisme socialiste. Vox-Poetica, 2002. hal-01266106

HAL Id: hal-01266106

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01266106>

Submitted on 2 Feb 2016

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.

Andreï Platonov et le Réalisme socialiste

par Céline Bricaire

Université de Provence

La destruction étend une aile noire sur toute l'oeuvre d'Andreï Platonov. Le thème est omniprésent dans les accessoires de son fantastique: l'édification de la grande maison du prolétariat, dans *la Fouille* est un vaste trou dont les dimensions ne cessent de s'agrandir. Nastja, l'enfant du socialisme, meurt sans avoir jamais pu prononcer une parole humaine. Dans les *Quatorze isbas rouges*, des mères délirent en berçant leur enfant mort, on mange de la soupe d'os humains, on se fabrique des cercueils douilletts pour s'y réfugier. Comme on le voit, les images macabres ne manquent pas. Elles sont soutenues par une sémantique de l'usure (sons, couleurs, ralentissements temporels), du délabrement physique et psychique. La dévastation du monde, dans cette épuisante quête de l'utopie que sont nombre de récits de Platonov, s'achève sur la folie, la perte de l'identité, et parfois la mise en pièces littérale de certains personnages, comme le héros de *Un Vent d'immondices* et ceux de *Moscou heureuse*.

Pourtant, trois objections se présentent immédiatement à l'esprit:

1. les héros de Platonov poursuivent des buts positifs: c'est en tout cas ce que leur discours donne à croire;
2. Platonov s'est visiblement efforcé de répondre aux exigences du Réalisme socialiste;
3. la forme du récit - une quête - et le type des personnages - héros du conte ou du mythe, preux de l'épopée - laissent attendre un itinéraire initiatique, une manière de *Bildungsroman*.

Ces trois points appellent un examen détaillé. Ce sera l'occasion de rappeler les enjeux du travail de Platonov. Nous articulerons ensuite notre propos autour du destin exemplaire des personnages de *Moscou heureuse*, un texte encore peu étudié. Roman inachevé, écrit entre 1933 et 1936, *Moscou heureuse* est demeuré inédit en Union Soviétique jusqu'à sa parution dans *Novyj Mir* en 1991 (n°9) et n'a été traduit en français qu'en 1996 [\(1\)](#).

Platonov et le Réalisme socialiste?

Les héros fébriles de Platonov semblent poursuivre des buts positifs, d'ordre intellectuel et moral: d'une part, ils rêvent d'accéder à une pensée claire qui donnerait à l'existence un sens global et définitif, d'autre part ils réclament un bonheur collectif, universel et éternel. On reconnaît bien sûr les traits d'une pensée utopiste que les circonstances politiques ont réactivée.

Celle-ci trouve en effet à se concrétiser dans l'entreprise bolchevique qui appelle l'homme à se «purifier» de son passé, à être son propre créateur par l'anéantissement de ce qui a existé (table rase). Le pathos révolutionnaire exploite un fantasme ancien et profond avec d'autant plus d'efficacité qu'il récupère le mythe de l'âge d'or en le projetant non plus dans le passé mais dans un avenir à portée de la main.

Il est vrai que l'idée utopique contient en elle la destruction par « entropie » pourrait-on dire, en exigeant le règne de l'homogène et de l'immobile : une certaine pensée utopique envisage en effet l'harmonie comme l'abolition des différences et des antagonismes ; elle vise l'homogénéité, l'unification, en un mot la *sobornost'* (conciliarité)- principe auquel est attribuée une vertu magique de totale réconciliation. Néanmoins, l'utopie n'a pas toujours débouché sur une littérature de « bâtisseurs de ruines [\(2\)](#) » non plus que la contre-utopie ou l'anti-utopie. Enfin, la critique du régime et de la société soviétiques n'a pas été de toute éternité le propos de Platonov, lui-même d'abord fervent utopiste comme le montrent sa formation, ses intérêts et ses activités [\(3\)](#). Il convient donc d'examiner de plus près la place à laquelle peut prétendre l'utopie dans les circonstances des années 1920-1940 soviétiques.

Au premier regard, il semble que l'utopie soit une forme qui va à l'encontre d'un régime autoritaire, parce qu'en proposant un nouveau modèle de société, elle fait au moins implicitement la critique du présent. Qu'on songe à l'utopie du pays des chevaux de Jonathan Swift ou au chapitre utopique de *l'Histoire d'une ville* de Saltykov-Scedrin, l'utopie sert en fait un dessein satirique, sinon

pamphlétaire. C'est ce que fait justement remarquer R.H. Canary dans l'article «Utopian and fantastic realities»: «Tandis que dans les anti-utopies, la critique de la société prend la forme d'une exagération explicite des courants présents, dans les utopies, la critique a lieu le plus souvent par la présentation implicite d'une meilleure alternative. Le contraste avec le présent est sa raison d'être, et on peut soutenir que la valeur littéraire de la fiction utopique dépend largement de son potentiel satirique.».

Platonov ne se charge pas de proposer un programme utopique. Il ne préconise rien, et ne fait que renvoyer inlassablement au pur fantasme qui anime ses héros. Par là, il laisse quand même entendre que la version soviétique de l'utopie n'est pas suffisante aux yeux de ses personnages.

Mais surtout, c'est l'impuissance totale, la frustration et l'angoisse qui ressortent des déurgitations verbales de ses personnages. Recourant aux slogans et aux clichés du discours officiel pour exprimer leurs attentes, ils dénoncent d'une façon d'autant plus cruelle qu'elle est involontaire - sinon même inconsciente - le leurre dont ils sont les victimes et les prisonniers: le rêve a des formules, mais jamais de contenu.

Pourtant, si l'utopie littéraire peut tout d'abord sembler fatalement superflue dans un monde où elle a été - de force et seulement verbalement, il est vrai -, instaurée, elle est tout de même un ressort obligé des prétentions soviétiques : le genre utopique, théoriquement, répond aux besoins culturels des masses, qui doivent être stimulées dans leur effort et placées dans une perspective dynamique. Et ceci d'autant mieux que l'utopie répond aux exigences du marxisme-léninisme, dans le sens où elle tolère les prémisses du matérialisme historique : une foi inconditionnelle dans le mouvement de l'histoire de l'humanité et dans un Progrès que rien ne peut arrêter car il est défini par des lois objectives (indépendantes de la volonté de l'homme). Enfin, les convictions qui fondent la tradition de l'utopie classique répondent aux exigences du réalisme socialiste : « L'art ne peut être qu'édifiant, réaliste (on ne peut éduquer les hommes sur des exemples abstraits), il ne doit parler que du Beau (pour ne pas tenter les faibles). » ; car le postulat de départ est le même de part et d'autre: l'art sert à former l'homme, il n'a pas de valeur intrinsèque.

Encore faut-il préciser que l'utopie a son histoire, même si en tant que genre, elle a formellement peu changé. Et si effectivement elle poursuit de tout temps l'harmonie, c'est justement l'assimilation progressive de la notion de bonheur à celle d'harmonie qui la rend si problématique. L'utopie, selon Platon ou Aristote, vise à l'établissement d'une société harmonieuse, pas au bonheur de l'humanité. La notion de bonheur n'apparaît, dans l'harmonie rêvée, qu'au XVIIIème siècle, illustrée par la Constitution des Etats Unis, qui proclame en 1787 le «droit à la poursuite du bonheur». Or c'est aussi l'époque du triomphe de l'individu (l'homme est fondamentalement bon; la société, la civilisation l'ont perverti). Dès lors se heurtent, à l'intérieur de l'utopie, la quête d'une société heureuse et cohérente, et un bonheur conçu comme le fait de l'individu.

Quand apparaît la doctrine marxiste, et alors que la théorie de la dialectique historique l'empêche apparemment de se donner pour utopie, Engels a l'intelligence de souligner la difficulté de la mission des communistes. Eux doivent inventer une société sur des bases rationnelles, alors que le capitalisme avait confortablement pris pour appui les plus bas instincts de l'humanité. La doctrine marxiste se place ainsi dans une dialectique raison/sensibilité. C'est ce qu'illustre, littérairement, l'heureuse coïncidence de la rationalité des vestes de cuir et de l'élémentarité des paysans, sous la plume des écrivains soviétiques de la première génération. Bref, l'utopie communiste semble revenir vers des conceptions antiques, elle est dominée par le principe d'Harmonie. Et pour résoudre les divergences d'intérêts qui opposent Harmonie et Bonheur à l'intérieur de l'utopie, il ne reste qu'à réinventer la nature de l'homme : ce sera l'homme nouveau, le citoyen soviétique et, en littérature, le héros positif. Pour faire un citoyen de l'Harmonie, Platonov va chercher à modéliser ses héros autour d'une vertu, en les dotant de pulsions sociales comme l'amour ou la fraternité.

Le Réalisme socialiste instaure donc le règne de l'ambiguïté, car sa tâche consiste, au moment qui nous intéresse, à montrer l'utopie à la fois au présent, puisque le monde soviétique la réalise, mais aussi au futur, puisqu'elle se doit d'inciter le peuple à un effort constant au nom de l'avenir. En somme, l'utopie comme oeuvre littéraire n'est tolérable que dans la mesure où elle sert à «fortifier l'idéal communiste et montrer que la réalisation de cet idéal est possible, puisque déjà réalisé dans l'utopie»: mais est-elle alors encore une utopie?

Les lecteurs de Platonov ont unanimement senti l'intention satirique de ses écrits, et la critique contemporaine n'a d'ailleurs pas manqué de s'en indigner. D'autre part, la parole homogène caractéristique de l'écriture de Platonov véhicule le doute et traduit l'angoisse. Or le Réalisme socialiste ne souffre pas l'absence d'un point de vue «vivifiant» et sentencieux - à défaut d'être clair -, si bien que Platonov est un auteur inacceptable, même si, pour reprendre l'expression d'Evgenij Zamjatin , « ...s'occuper de questions qui ont déjà reçu réponse est le privilège des cerveaux formés selon le principe des viscères de vache qui sont faites, comme chacun sait, pour digérer une pâture ruminée (4)».

Le doute systématique n'est pas le seul «défaut» de l'écrivain; son oeuvre éclaire la véritable nature des exigences du régime. Le nouveau pouvoir invite l'individu à se définir en termes d'engagement, dans un discours volontairement simplificateur qui fait mine d'appeler au choix politique : le destin du héros platonovien montre qu'il est en fait question d'une nouvelle foi, dans laquelle l'Avenir transcendant doit remplacer Dieu. C'est pourquoi son quotidien est littéralement invivable : d'où des errances sans fin, tant au sens propre (avec la traversée du désert par le peuple D?an), qu'au sens figuré (ère du doute intérieur). La crise est d'autant plus aiguë que le bolchevisme impose sa « perspective dynamique » au personnage, qui cherche à tout prix à devenir un «personnage positif» et se fait violence afin de s'améliorer et même, de simplement racheter la faute que constitue son doute par un travail acharné pour la communauté. Le choix d'une nouvelle transcendance n'est pas critiqué, mais les héros, parce qu'ils se montrent incapables de renouveler à chaque instant leur profession de foi, en dévoilent le principe. L'Avenir apparaît alors pour ce qu'il est: il n'existe pas en soi (la « fouille » n'a pas de terme, l'achèvement des travaux est toujours repoussé), c'est une catégorie commode pour donner sens à la pure aspiration. De sorte que Platonov, par l'entremise du récit littéraire, ouvre le débat politique d'une part, et dissèque en même temps la notion d'«utopie», en décomposant sous nos yeux les contradictoires mouvements internes qui la constituent, ceux qu'y discerne et qu'expose en termes abstraits le philosophe allemand Ernst Bloch dans *Le Principe espérance*: l'utopie n'est pas uniquement un projet déréaliste - une rêverie autiste visant un but irréalisable -, elle est aussi principe d'espoir et ferment d'action. Ce sont là des principes contradictoires, mais loin de s'exclure l'un l'autre, ils forment une totalité dialectique unique, sinon homogène, qui associe un concept sub-réaliste de l'utopie à son concept sur-réaliste.

Platonov s'est efforcé de respecter les exigences littéraires de son temps, et s'il a dénoncé le « rêve » soviétique, il n'avait pas l'intention de faire partie d'une littérature dissidente, fait que certains travaux universitaires actuels, en dépit de leur excellence, ont tendance à oublier de mentionner. C'est pourquoi la question se pose en toute légitimité de saisir ce qui a condamné son oeuvre au tirage. En effet, dès la fin de l'année 1929, la publication de Makar pris de doute déclenche la première vague d'attaques contre Platonov, orchestrée par Averbach. C'est le début des accusations politiques. Rappelons aussi qu'au premier congrès des écrivains, en 1934, est clairement dénoncé le danger du maska jurodstva (le masque de l'illuminé) derrière lequel se dissimule l'ennemi. Enfin, précisons que la réhabilitation de Platonov après la liquidation du R.A.P.P. n'eut pas d'effet sur ses relations avec les éditeurs: après *A l'avance*, dont la publication en mars 1931 dans *Krasnaja Nov'* déclenche la deuxième vague d'attaques, Platonov n'est plus publié durant cinq ans, mis à part deux récits en 1934.

Après les attaques de 1931, *La Mer de jouvence*, oeuvre écrite en 1935, semble une tentative de normalisation: quelques héros «positifs», le combat du bon et du méchant, et autres clichés empruntés tant bien que mal à la panoplie du Réalisme socialiste... vaine tentative, qui semble une parodie (*La Mer de jouvence* restera inédit en Russie jusqu'en 1988) et qui pourtant inspire à J. Brodsky cette remarque:

«En lisant cette oeuvre, on se dit [...] que Platonov s'est efforcé de façon absolument consciente de satisfaire toutes les exigences du réalisme socialiste connues de lui et que, bien plus, il a totalement réussi dans cette entreprise. (5)»

Le respect des critères du Réalisme socialiste ?

Dans une lettre, Platonov lui-même déclare avoir voulu «se briser l'échine», et M. Heller note qu'il «cherchait une possibilité d'écrire ce qu'il fallait, mais comme il en avait envie (6).» Dès lors, Platonov chercha effectivement à éviter une «élémentarité» ou un pathos révolutionnaire devenus indésirables. Mais ses efforts de «normalisation » ne soignaient que les plaies superficielles de son oeuvre. Car si

le volontarisme platonovien, qui s'exprime dans une sorte de prose par la finalité, semble de prime abord faire écho au volontarisme marxiste, on s'aperçoit bientôt que les buts n'en sont nullement les mêmes : le héros de Platonov se caractérise d'abord par son refus du monde tel qu'il est, tandis que le marxisme-léninisme pose comme fin en soi l'organisation d'un monde qui n'est pas remis en cause. Et l'accomplissement dans le travail prôné par le marxisme-léninisme devient chez Platonov une solution de survie, dans l'attente - désespérée - d'une intégration instantanée au cosmos. Le travail n'est en somme qu'un remède à l'insupportable inconfort spirituel qui est le lot de ses personnages. Le but ultime que ceux-ci visent n'a d'ailleurs plus grand chose à voir avec la forme que prétend donner au rêve l'utopie soviétique. Ce but serait de résoudre immédiatement et totalement le problème fondamental de l'unité de l'être et de l'univers - et par-là même, celui de la connaissance: l'homme de Platonov, écrasé par la conscience de ne connaître rien que des fragments du monde, souffre de ne pouvoir se sentir la partie d'un tout ; et au lieu de chercher à embrasser ce tout, ainsi que s'y est efforcée l'humanité jusqu'à présent, il prétend devenir ce tout, s'inscrire en lui d'une façon totale, animale, sinon végétale. C'est d'ailleurs pour cela qu'une action seulement ponctuelle, sporadique, ne suffit pas: il faut y aller de sa vie entière, d'où des personnages d'errants, ou qui, comme Sartorius dans *Moscou heureuse*, renoncent à leur nom, c'est-à-dire à une identité/individualité limitante.

De la même manière, l'anthropocentrisme marxiste est remplacé dans le monde platonovien par une vocation universaliste qui prétend instituer l'égalité ontologique de toute chose : alors que le marxisme place l'homme au centre de l'univers, le héros platonovien revendique l'équivalence parfaite de tous les éléments du monde, animés ou inanimés.

Evoquons enfin une incompatibilité apparemment formelle, mais qui renvoie à des prises de position beaucoup plus fondamentales: loin d'imposer, de sa position de juge infaillible et omniscient, un point de vue vivifiant - autrement dit, la transparence des motifs et des actes de ses personnages -, Platonov montre une langue inédite, à la signification souvent obscure et fuyante, des actes irrationnels, des conduites plus ou moins adaptées aux situations (comme les étranges collections d'objets de Voscev dans *Kotlovan*), des rêves (par exemple, celui de Lichtenberg mangeant le rat qui le ronge dans *Un Vent d'immondices*) ou des crises de délire (celles de Dvanov dans *Tchevengour*) - en somme, le héros du récit de Platonov a gardé une part du «mystère des mystères» qui n'a plus sa place dans le monde littéraire soviétique, et l'auteur semble admettre l'existence d'un inconscient irréductible.

Bref, le programme du héros platonovien, l'intégration instantanée au cosmos, va à l'encontre de l'anthropocentrisme marxiste ; mais surtout, c'est un projet qui, on le sent bien, dépasse largement, par l'envergure de ses prétentions, le monde utopique que pose en but la doctrine soviétique, puisqu'en exigeant la plénitude dans l'instant, il constitue le projet utopique par excellence. Ces conceptions inadaptées aux exigences de l'ère soviétique sont la partie immergée de l'iceberg : ce qu'on voit d'abord, c'est un «héros positif»... malheureux !, qui erre, partagé entre ses aspirations, inadéquates et déçues, et l'utopie socialiste officielle qu'il se doit d'édifier.

Platonov exclut ainsi un monolithisme sclérosant : placés dans la lumière de la satire ou d'un fantastique nés d'un sentiment aigu d'insuffisance, ses inadaptés sont soumis à un doute littérairement vivifiant. Car, comme le dit Barthes:

«C'est précisément parce que Charlot figure une sorte de prolétaire brut encore extérieure à la Révolution que sa force représentative est immense. [...] En montrant l'ouvrier déjà engagé dans un combat conscient, subsumé sous la Cause et le Parti, les autres oeuvres rendent compte d'une réalité politique nécessaire, mais sans force esthétique.»

C'est donc là le premier «crime» de Platonov : sans faire de ses personnages des prolétaires encore en amont de la conscience révolutionnaire comme Charlot, il refuse de rendre compte d'une nécessité idéologique qui se prétend «réalité politique nécessaire».

Et la force de sa démonstration tient à ce que, pour ce faire, il reprend soigneusement les caractéristiques du discours idéologique (7):

1) discours énonçable par tous	néгатif ou positif, le personnage
--------------------------------	-----------------------------------

	platonovien tient un discours qui ne lui appartient pas en propre et pourrait tout aussi bien être le fait d'un autre personnage
2) déconstruction de la singularité du sujet	la perte de l'identité est le rêve proclamé des héros de <i>Moscou heureuse</i>
< ---- > il n'est pas l'agent direct de l'action	passivité des tournures, l'homme est toujours présenté en position de récepteur
< ---- > il n'est pas l'agent direct de l'action	pas de marque personnelle dans le discours du personnage, qui ne fait qu'agencer des formules et des slogans
3) similitude apparente avec le discours scientifique	causalité (et téléologisme) envahissante
4) jeu de présupposés implicites	la reproduction des clichés soviétiques fait appel aux mêmes présupposés que dans la réalité (ex. : kulak = mal, prolétaire = bien etc.)

Les travaux du premier Congrès des écrivains soviétique (1934) permettent de dégager certaines implications essentielles du Réalisme socialiste, qui jusqu'ici n'avaient pas été formulées: une acceptation totale de l'idéologie socialiste - et tel est bien le point de départ des personnages de Platonov -; un choix de thèmes appropriés, comme l'enthousiasme, l'héroïsme et l'abnégation des bâtisseurs du socialisme, - et l'ardeur initiale du personnage platonovien n'est pas à mettre en doute -; une attention exclusive aux éléments dynamiques positifs de la réalité présente: les personnages de Platonov s'y appliquent, mais il est vrai que la réalité vient leur apporter son démenti.

Platonov s'efforce, on le voit, de respecter ces exigences. Mais la tâche était particulièrement délicate pour deux raisons au moins. D'une part, malgré les travaux du Comité Central, les débats et les résolutions sur la place et le rôle des écrivains et de la littérature, la création du concept de littérature soviétique a duré autant que le régime lui-même: le Parti ne savait trop à quoi s'en tenir. Ce qui explique que certains auteurs, qui se voulaient et se croyaient soviétiques, comme Vs. Ivanov et A. Platonov, ont eu les pires ennuis, tandis que d'autres, qui ont toujours marqué leurs distances, n'ont pas eu d'ennuis mortels (Bulgakov) ou même ont fait florès (Erenburg).

D'autre part, l'espèce de «parodie» du Ciment (Cement) de Gladkov, dont il avait visiblement mesuré la dangereuse naïveté et l'insuffisance littéraire, que constitue la Fouille, laisse penser que Platonov avait saisi toute la difficulté de la mission d'écrivain soviétique. La critique des années cinquante ne s'est pas privée de déplorer une certaine inertie littéraire, l'ennui qui se dégage des oeuvres de l'époque, l'« aconflictualité » qui les caractérise. La lutte du mieux contre le bien ou l' « échec partiel » ne parviennent pas à donner matière à un texte vivant. Les « héros positifs » sont fades, inanimés, interchangeableables. C'est la conséquence logique de l'interdiction d'introduire des traits « négatifs », qui pourraient pousser le lecteur à des réflexions indésirables, ne pas peindre véridiquement la « concrétisation historique de la réalité dans son développement révolutionnaire », ou laisser croire que l'auteur n'adhère pas entièrement au régime.

Quand la critique ou les théoriciens de la littérature marxistes viennent, sans pour autant remettre en question les codes qu'ils ont institués, reprocher à cette dernière son aspect figé, ils nous invitent en fait à réfléchir sur ce qui peut être objet de la littérature et ce qui ne peut pas, et pourquoi, autrement dit, où commence la mauvaise foi. L'auteur soviétique est censé peindre une société qui ne joue pas le jeu de la réalité, mais déjà celui de la littérature. Le héros du travail par exemple, n'est pas crédible. L'écrivain n'a donc pas à transformer un objet quelconque en produit artistique, mais à répéter un objet déjà conventionnel.

Les auteurs soviétiques n'ont certes pu nier l'inconsistance de leurs personnages, d'où la récurrence de la question du héros positif dans les débats. Or n'ayant pas la latitude de risquer de contrevenir aux «*idéaux communs*» (8), la solution envisagée par les auteurs orthodoxes a été d'humaniser leurs portraits par des défauts, des faiblesses (mineures et/ou corrigées), des erreurs (condamnées ou momentanées et rectifiées), et de tolérer des «échecs partiels» qui ne risquaient pas de mettre en question le triomphe final supposé par le marxisme-léninisme. Bien sûr, il apparaît aujourd'hui clairement que même l'«échec partiel» ne pouvait résoudre le problème littéraire qui se posait - que cette «solution» eût été proposée de bonne foi ou non -, puisqu'il n'est aucunement un conflit. Platonov résout donc le problème de la mauvaise foi avec des personnages de "pauvre en esprit".

Les promesses d'un Bildungsroman ?

Le personnage platonovien tient à la fois du héros du mythe, du conte, et de l'épopée. Jeté dans le monde, il entreprend une quête au cours de laquelle, comme dans les contes merveilleux, il croise les intercesseurs qui lui indiqueront ce qu'il doit faire. Mais celle-ci n'est pas une épreuve individuelle, et son objet est universel. Lui-même se considère d'ailleurs comme la vivante métonymie de l'humanité, aux prises avec le cosmos (mais Melville et Conrad situaient aussi leurs personnages au centre de l'immensité universelle). On serait fondé à attendre une manière de *Bildungsroman*, avec un héros dont le retour signifie l'accomplissement d'une initiation lui ayant permis d'acquérir un ensemble de significations indispensables sur le monde ou sur lui-même. Mais le héros platonovien rentre miné par le doute et parfois même dévasté physiquement, sans qu'aucun message soit pour autant délivré par l'oeuvre. C'est en fait l'apparent sens de la vie, opposé à son absence ressentie, qui constitue le drame platonovien; son univers n'en est pas pour autant une sorte de premier volet du «monde absurde» des existentialistes: aucun verdict n'est rendu, la leçon de courage n'aura pas lieu. Chez Platonov, la forme apparemment choisie est subrepticement détruite: il manque au mythe sa fonction structurante:

«Car le retour des héros dans les fins de récit, s'il s'effectue dans l'absurde et l'inversion des valeurs accordées à la quête n'est pas pour autant un simple constat d'impossibilité de l'action, ou d'échec à construire. En l'absence de toute dénonciation véritable, la distanciation critique n'est pas possible et l'ambiguïté finale est d'autant plus tragique. Elle laisse augurer précisément la continuation de cette action absurde, montrée à la fois comme jaillie d'un espoir insensé et porteuse d'un pouvoir de dégradation qui met en cause l'intégrité humaine et le sens accordé à la vie. (9)»

Dans les années 1920-1930, le recours au mythe et au merveilleux n'est guère propre au seul Platonov. Vs. Ivanov en use largement, mais aussi Paustovskij, E. Gabrilovic, Klyckov etc. Ce qui conduit à s'interroger: pourquoi le retrouve-t-on ainsi chez nombre d'auteurs? Le choix de personnages dont le mode de pensée peut être qualifié de «primitif» peut justifier l'irruption du merveilleux et de la structure du conte dans le roman (comme l'illustre déjà magnifiquement le roman de Remizov *Soeurs en croix*). Ce choix renvoie à un phénomène conjoncturel: la désadaptation de couches sociales analphabètes ou presque soudain amenées à manipuler un outil linguistique inédit et complexe, la nouvelle langue soviétique. En même temps, le bouleversement politique imposait, aux yeux des artistes, une nouveauté artistique absolue : dans cette quête, l'introduction de caractéristiques du conte dans la structure romanesque permet d'échapper aux précédentes conceptions du roman comme trame dynamique. Mais cette explication n'est pas tellement satisfaisante: le gouvernement soviétique a en effet déjà laissé entendre qu'il n'entendait pas se laisser représenter par l'avant-garde (la plus avide de novation absolue) ou par les groupuscules prolétariens extrémistes, qui d'ailleurs ne se tournent guère vers ce type d'expériences.

Le recours au merveilleux dans la structure romanesque semble davantage s'imposer du fait de nouveaux besoins et problèmes littéraires, différents d'ailleurs selon les décennies. Dans les années 1920, les héros du conte et de l'épopée permettent de restituer l'horreur de la guerre à travers le prisme d'une glorification joyeuse de la force élémentaire et d'une célébration du monde, ce qu'on voit notamment dans les récits de Babel' et de Vs. Ivanov. Après quoi, l'exaltation de la stixijnost' étant «politiquement» dépassée, elle doit disparaître des oeuvres littéraires. Le merveilleux, lui, demeure chez certains, trouvant apparemment, dans les années 1930, à remplir une tout autre fonction.

Il semble que les auteurs l'ont pratiqué comme un recours contre l'impasse pressentie de la littérature édifiante, ou plutôt, comme un moyen de produire des oeuvres littérairement satisfaisantes tout en composant avec les nécessités idéologiques. C'est du problème de la « mauvaise foi » qu'il est ici question: le merveilleux va permettre de rendre compte d'un quotidien fantastique en le dépouillant de son apparente irréalité et des menaces qu'il recèle (quand il n'est pas franchement lugubre). Les *Récits du chef d'équipe Sinicyn* dédramatisent, sans les dénaturer cependant, les missions de « soviétisation » des populations « arriérées » du sud de l'Union Soviétique. Dans ces nouvelles d'Ivanov, Sinicyn et ses collègues punissent et « rééduquent » les méchants par le rire, en imaginant des stratagèmes et des canulars aussi élaborés que comiques. Platonov ne travaille pas dans ce registre de la farce. Néanmoins, le choix du même genre de héros chez les deux auteurs impose une distance à la fois critique et bienveillante. Chez Ivanov et Platonov en effet, le héros de prédilection est une figure issue du peuple, quand il n'est pas carrément un personnage du panthéon populaire, héros de la légende ou benêt du conte. Des personnages qui impriment leur gaieté au monde ivanovien, ou dont la naïveté, chez Platonov, sert de révélateur à l'absurdité, comme dans les contes philosophiques du XVIII. Des personnages qui autorisent aussi leurs auteurs à présenter le sentiment révolutionnaire non pas tant comme un acte politique que comme une révélation d'ordre mystique. L'idée que se fait du communisme le héros de Platonov s'illustre donc dans des conventions littéraires adéquates. Est-il nécessaire de dire que cette cohérence profonde est la marque de l'artiste? Elle permet de réaffirmer que l'oeuvre de Platonov est la création d'un écrivain, et non pas le prêche d'un apôtre en faveur d'une sorte de « *communisme tribal* ».

Comme le héros des bylines, le personnage de Platonov doit donc donner un sens à l'univers. La forme mythique exerce sa fonction cosmogonique (elle présente un monde clos, organisé et déchiffrable, ou en tout cas, qui se donne pour tel). Mais elle a perdu sa fonction structurante, ce qui la pare d'une auréole de mystère. Ce caractère énigmatique est entretenu par la langue elle-même, dont la complexité, qui pose bien des problèmes de traduction, a suscité de multiples exégèses. On enfoncera une porte ouverte en disant que la quête d'un monde nouveau appelle celle d'une langue nouvelle; mais cette langue que nous propose Platonov, quand elle affecte les canons de la grammaire quotidienne (par ses associations lexicales, comme l'ont souligné de nombreux chercheurs, mais aussi par sa syntaxe) ébranle en fait l'ordre du monde avec l'espoir de le changer: l'enjeu linguistique se double d'un enjeu littéraire et surtout, philosophique.

C.B.

Notes

- [1](#)A. Platonov, *Moscou heureuse*, Robert Laffont, Pavillons «Domaine de l'Est», Paris, 1996. Traduit par Anne Coldefy-Faucard.
- [2](#) Cf. A. Epelboin, *Les Bâisseurs de ruines, poétique d'Andreï Platonov*, thèse de doctorat, Paris IV, 1995
- [3](#) A. Platonov a combattu dans l'Armée rouge. De retour à Voronège, il devient ingénieur et semble vouloir vivre son utopie, avant d'en faire l'objet de son écriture : jusqu'en 1926, il oeuvre à la bonification des terres et s'occupe de travaux hydrauliques, constituant des brigades mixtes de paysans et d'ouvriers. Dans l'image qu'en donne Sklovskij (cf. la Troisième Usine: Tre'tja Fabrika, Moskva, Artel' Pisatelej, Krug, 1926), il n'est pas loin d'apparaître comme un fanatique. Il arrive à Moscou en 1926, en tant que délégué au Congrès de la bonification des sols. Il se consacre alors à l'écriture, mais reste employé au Commissariat du Peuple à l'Agriculture.
- [4](#) Evgenij Zamjatin, *Le Métier littéraire suivi de Cours sur la technique de la prose littéraire*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990, p.153.
- [5](#) J. Brodsky, « Andreï Platonov », p.177, in A. Platonov, *La Mer de jeunesse*, Albin Michel, Paris, 1976 (rééd. 1990).
- [6](#) M. Heller, *Andreï Platonov v poiskax scast'ja*, Ymca.Press, Paris, 1982, p. 353.
- [7](#) Relevés par A. Bouacha dans « La généralisation dans le discours : langue officielle et langue de bois (Algérie) », *Langages*, mars 1990.
- [8](#) Cf. L. Heller, *De la science-fiction soviétique - par-delà le dogme, un univers*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1979, p.101.
- [9](#) A. Epelboin, *Les Bâisseurs de ruines, op.cit.*, p.91. C'est moi qui souligne (CB).

Auteur: Céline Bricaire

Titre: Andreï Platonov et le réalisme socialiste

Publication: Vox Poetica **Date de la publication:** 15/11/2002

URL de référence: <http://www.vox-poetica.org/t/platonov.htm>

Il est possible de citer une publication électronique de plusieurs façons.

[Comment citer un document électronique?](#)