
LA LITTÉRATURE FACTOGRAPHIQUE

Propagande et débats sur le statut de l'œuvre d'art en URSS à la fin des années 1920

LUBA JURGENSON
Paris-Sorbonne

NOTICE DE PRÉSENTATION

« Biographie de l'objet » et « À suivre » de Sergueï Tretiakov sont parus à Moscou en 1929 dans un recueil intitulé *Littérature factographique*, manifeste posthume du mouvement artistique Front Gauche de l'Art (LEF), qui a pris fin après une réapparition éphémère sous l'appellation de Nouveau LEF dans les années 1927-1928¹.

En effet, Maïakovski, l'un des initiateurs et principaux idéologues du groupe², fondateur de la revue LEF³, a rejoint, en 1929, l'Association russe des Écrivains prolétariens (RAPP), ennemie idéologique du Front gauche de l'art, elle-même bientôt dissoute en prévision d'une centralisation des institutions littéraires, réalisée dès 1932 avec la création d'une Union des écrivains soviétiques⁴. Le LEF est donc une des dernières manifestations de la pluralité culturelle.

S'inscrivant dans la postérité du futurisme, le LEF et le Nouveau LEF en représentent la tendance constructiviste qui s'étend à toutes les sphères de l'art. Les

[1] Voir Gérard Conio, *Le Constructivisme russe*, Paris, L'Âge d'Homme, 1987, t. 2, ainsi que *L'Art contre les masses, esthétiques et idéologies de la modernité*, Paris, L'Âge d'Homme, 2003 ; Leonid Heller, « Le mirage du vrai/Remarques sur la littérature factographique en Russie », *Communications (Le Parti pris du document)*, n° 71, Paris, EHESS/Seuil, 2001, p. 143-178.

[2] Les membres permanents du mouvement : Nikolai Asséïev, Boris Arvatov, Ossip Brik, Boris Kouchner, Vladimir Maïakovski, Sergueï Tretiakov et Nikolai Tchoujak. Le nom de Boris Pasternak figurait sur les listes du LEF, mais sa participation était purement formelle.

[3] Créée en 1923, elle fait suite à la revue *L'Art de la Commune*, et existera jusqu'en 1925.

[4] Elle fut créée en 1932.

deux textes présentés ici en expriment les positions en littérature. Les « factographes » ou « constructeurs de vie » partagent l'orientation eschatologique des autres courants modernistes, déclarant la mort du roman et de la fiction en général, ainsi que de la peinture de chevalet et d'autres formes d'art traditionnelles. Ils appellent de leurs vœux l'avènement d'une nouvelle culture dont les masses seront non seulement les destinataires, mais également les productrices, la figure de l'auteur étant considérée comme une survivance de l'art bourgeois.

À nouvelle littérature, nouveaux genres : reportage, témoignage, monographie, récit de vie. Cependant, ce flux factuel doit être modelé en fonction des options politiques élaborées par le parti et soumis à la planification. On voit ainsi Tretiakov formuler à l'égard de l'écrivain deux exigences incompatibles : réfléchir en citoyen responsable à chaque question sociale importante et soumettre son travail à la directive politique générale.

Cette aporie reflète la position paradoxale du mouvement. Les représentants du LEF, porteurs d'idées révolutionnaires, qui ont soutenu le nouveau pouvoir dès ses débuts, semblent ne pas se rendre compte que la « directive » a changé et que leurs options esthétiques et idéologiques ne correspondent pas à celles qui se mettront en place pour la décennie à venir. Dans la lutte pour l'hégémonie culturelle et la polémique autour des nouvelles formes littéraires qu'elle a engendrée, ce sont les partisans du modèle tolstoïen qui l'ont emporté. L'État stalinien a besoin de fictions romanesques dont le cadre esthétique sera fixé au début des années 1930 par un nouveau canon (ou « méthode créatrice »), celui du réalisme socialiste. Les partisans de la littérature factuelle devront, à l'exception de Chklovski, quitter la scène littéraire (certains, comme Tretiakov, seront éliminés physiquement, Maïakovski se suicide en 1930). Plusieurs décennies plus tard, Varlam Chalamov revendiquera une identité de « factographe » contre la fiction romanesque. Cette référence visera à restaurer, dans l'URSS poststalinienne dominée par l'esthétique du réalisme socialiste, une filiation moderniste par-delà les divergences qui ont pu opposer l'écrivain aux « constructeurs de vie ». Avec la distance, ces derniers apparaissent comme des vaincus, victimes de l'Histoire, alors même que l'orientation constructiviste de leur esthétique, inspirée des théories du travail de l'époque⁵, met en lumière les éléments que le pouvoir répressif a empruntés à ces dernières.

La polémique des années vingt entre le LEF et la RAPP autour des nouvelles normes littéraires et des différentes manières d'agir sur le public par l'écrit, porte, de manière plus globale, sur les formes de représentation et leur degré d'autonomie par rapport à l'objet représenté. Les artisans de la culture nouvelle, quel que soit leur camp, aspirent à contrôler la relation du signe à son référent, plus, ils entendent maîtriser les mécanismes génétiques de production de textes, construire et organiser les nouveaux dispositifs sémantiques qui président à la naissance des récits.

[5] Notamment, celles d'Alexei Gastev, idéologue du Proletkult (fusillé en 1939).

Tous les acteurs de la polémique semblent d'accord sur le fait que le référent (la nouvelle réalité révolutionnaire) est porteur en lui-même de formes esthétiques nouvelles, que les contenus du réel sont en eux-mêmes générateurs de textes. Les divergences entre les idéologues de la RAPP et ceux du LEF surgissent à propos des modalités de configuration du réel par le récit. À la technique mimétique incarnée par la narration tolstoïenne, encouragée par la RAPP, les écrivains du LEF opposent une production verbale qui serait une émanation immédiate des événements. Le journal apparaît ainsi comme la forme la plus adéquate de création dans la mesure où il est présenté comme une empreinte du factuel dans la matière de l'écrit : on se passerait ainsi de l'intervention médiatrice d'un romancier pour accéder à une lecture en direct de la vie, débarrassée de l'opacité qu'introduit inévitablement tout acte créateur individuel. Dans cette optique, le lecteur lit en simultané le récit de sa propre vie en train de se faire : « ... Chaque matin, en prenant le journal, nous tournons en réalité une nouvelle page de ce merveilleux roman qui s'appelle "notre actualité". Les personnages de ce roman, ses écrivains et ses lecteurs, c'est nous-mêmes⁶ ». En abolissant la distance temporelle entre les faits et leur traitement, on passerait directement de la phase de préfiguration à celle de reconfiguration, le texte n'étant finalement qu'une sorte de courroie de transmission entre les fragments du réel et le réceptionnaire. Ainsi, le modèle industriel de production de texte semble servir la visée utopique de tous les modernismes : la capture du réel sans médiation configurante.

Or, le réel lui-même serait modifié en fonction de la « directive » politique. Tout fait n'est pas bon à prendre, il y a le « fait ami » et le « fait ennemi ». Et surtout, le fait « effet » et le fait « défaut ». L'écrivain mobilisé par une mission de propagande ne se laisse pas imprégner par le flux factographique à la manière d'une « éponge », il doit sélectionner et hiérarchiser les faits de manière à servir sa classe.

En cherchant à assurer ainsi au LEF un rôle de premier plan dans le partage du territoire culturel et à le placer aux commandes de la machine idéologique, Tretiakov semble ne pas se rendre compte que le pouvoir absolu ne se contente pas de modeler les faits, mais qu'il entend également être représenté, répliqué, reproduit à l'infini, à la manière de l'œuvre d'art sérielle, à travers tous les actes de représentation réalisés sous son égide. « L'État totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique⁷ », affirme Walter Benjamin à propos du fascisme, tandis que « La réponse du communisme est de politiser l'art⁸ ». Cette politisation, sous la forme prônée par le LEF, est obsolète : la dimension politique de l'œuvre d'art – la représentation de l'essence du pouvoir – privilégie, contrairement à ce que croient les « créateurs de

[6] Sergueï Tretiakov, « Un nouveau Tolstoï », in *Literatura fakta/Faktographische literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 33.

[7] « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique » in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971, p. 181.

[8] *Ibid.*

vie », la phase de configuration. C'est la narration omnisciente – que l'on a coutume de comparer à l'instance divine – qui semble convenir le mieux à cette inscription esthétique de la domination totale. La polémique autour du statut de l'œuvre d'art nouvelle, menée au cours des années 20, montre que l'enjeu politique se situe sur le plan de l'énonciation : la focalisation zéro permet de visiter et donc de contrôler tous les recoins d'un territoire littéraire qui, depuis un moment déjà, se pense non plus comme révolutionnaire, mais comme impérial.

Sergueï Tretiakov (1898-1937)**BIOGRAPHIE DE L'OBJET**

La disposition des personnages dans le roman classique, construit autour de la biographie d'un héros individuel, rappelle beaucoup les fresques égyptiennes. Au centre, le pharaon sur son trône, colossal ; près de lui, sa femme, un peu plus petite ; en plus réduit encore, les ministres et les chefs de guerre et, enfin, tel un tas de menue monnaie, les masses : domestiques, guerriers, esclaves.

Dans un roman, le héros apparaît comme l'axe central de l'univers. Le monde entier est perçu à travers lui. Plus, le monde n'est en réalité qu'une collection de détails appartenant au héros.

Le roman est dominé par la philosophie idéaliste qui affirme que « l'homme est la mesure de toute chose », que « l'homme, cela sonne fier », que « le monde entier disparaît avec la mort de l'homme ». Toutes ces formules ne sont que des grains de sable autour desquels se cristallise l'art bourgeois, l'art de l'époque de la libre concurrence et de la compétition des rapaces.

Pour voir à quel point l'idéalisme est puissant dans le roman, il suffit d'y mesurer respectivement le poids du monde objectif, du monde des choses et des processus, et celui du monde subjectif, celui des émotions et du vécu.

Tous ces Onéguine, Roudine, Karamazov, Bezoukhov⁹ sont des soleils de systèmes planétaires autonomes autour desquels gravitent docilement personnages, idées, objets et processus historiques. D'ailleurs, plutôt que des soleils, ce sont des planètes qui se prennent pour des soleils et attendent leur Copernic pour les remettre à leur place.

Lorsque les élèves sages de la littérature idéaliste tentent de « représenter le réel de manière synthétique » en construisant leurs systèmes littéraires qui ont pour centre leurs Samguine, Virineïa, Tchoumalov¹⁰, ils reconstituent toujours le même système antique, le système ptoléméen de la littérature.

[9] Héros de *Eugène Onéguine* de Pouchkine, de *Roudine* de Tourgueniev, des *Frères Karamazov* de Dostoïevski et de *Guerre et Paix* de Tolstoï.

[10] Héros de romans ou récits écrits après la révolution : *La Vie de Klim Samguine* de Gorki (roman en quatre parties, les deux premières parties paraissent respectivement en 1926 et 1928), *Virineïa* de Lidia Seïfoulina (1924), *Le Ciment* de Fiodor Gladkov (1925).

Dans le roman, le héros principal absorbe et subjectivise la réalité. L'art de différentes époques représente l'homme sous des aspects différents ou plutôt, il l'intègre à des séries différentes. Il peut y avoir des séries de phénomènes économiques, politiques, industriels et techniques, quotidiens, biologiques, psychologiques.

Le romancier classique ne s'intéresse pas à l'homme en tant que participant d'un processus économique. Il ne faut pas oublier que l'art idéaliste plonge ses racines dans le féodalisme dont la figure dominante est celle d'un rentier oisif privilégié. Est-ce de là que vient le mépris du roman pour l'homme travailleur ? Considérez la place que le roman accorde à la spécialisation technique et professionnelle du héros.

Il existe des héros ingénieurs, médecins, financiers, mais généralement, leur métier et leur façon de l'exercer occupe un minimum de lignes. En revanche, le roman parle énormément de la manière dont ils embrassent et mangent, font la fête, s'ennuient, meurent.

Ce déplacement du personnage romanesque de l'espace de la production à celui de la vie quotidienne et de la psychologie aboutit à ce que l'action se déroule généralement durant le temps libre du héros. C'est particulièrement monstrueux lorsqu'il s'agit de romans d'aujourd'hui nés sous la plume d'« élèves des classiques » : ces derniers décrivent « les souffrances des Werther prolétariens pendant leurs heures de loisir ».

Effleurant à peine la dimension professionnelle, le roman classique montrait aussi quelque réticence à analyser le héros au regard des phénomènes politiques, sociaux et physiologiques. Nous savons combien la physiologie du roman est conventionnelle : il suffit de rappeler que, grâce aux lois de l'esthétique romanesque, est née une maladie fantastique des héros et des héroïnes : la fièvre nerveuse, et que les romanciers ont veillé scrupuleusement à ce que les blessures et les maladies graves des héros ne descendent jamais au-dessous de la ceinture¹¹.

La philosophie idéaliste, avec sa doctrine de la prédestination, de la fatalité et de l'absolutisme des éléments naturels, a dicté sa volonté au roman, qui a commencé à interpréter l'homme sous l'angle de la fatalité. À la place des maladies professionnelles, caractérisées par le milieu social, le roman a cultivé les pathologies psycho-physiologiques congénitales. Pensons à toutes les tragédies des épileptiques¹², des contrefaits, des malades, des fous, des mutilés. Le roman ne s'intéressait qu'aux réflexes inconditionnels. De là viennent les tragédies de la faim, de l'amour, de la jalousie, montrés « en tant que tels ».

Les conflits sociopolitiques n'étaient interprétés qu'à la lumière des transgressions

(11) Tretiakov semble oublier Ivan Ilitch, le héros de Tolstoï, qui meurt d'un cancer des intestins et souffre de se faire aider pour aller à la selle (Tolstoï ne ménage pas son lecteur en multipliant les détails naturalistes). Déjà dans *Guerre et paix*, le prince André, réplique réaliste du héros romantique, meurt d'une blessure au ventre. Du reste, la mort de Pouchkine, d'une blessure au ventre, rend plus complexe le schéma du corps littéraire, réhabilitant le bas du corps comme siège de la poésie. (Voir à ce sujet *Mon Pouchkine* de Marina Tsvetaeva).

(12) C'est-à-dire, des héros de Dostoïevski.

morales (adultère ou trahison) et des neuropathologies qui en découlent (remords). L'homme romanesque, analysé dans cette perspective, devenait complètement irrationnel. L'hypertrophie émotionnelle et pathologique le plaçait en dehors de la vie sociale et intellectuelle.

Dans quel domaine, en dehors du roman, les émotions remportent-elles une victoire aussi absolue et aussi insolente sur l'intellect, les connaissances, l'expérience technique et organisationnelle ?

Bref, nous voulons dire que la construction du roman sur la biographie du héros est vicieuse à la base et qu'aujourd'hui, elle offre le meilleur moyen pour un trafic frauduleux d'idéalisme.

Cela s'applique même aux tentatives de reconsidérer le rôle du héros et de le montrer dans son cadre professionnel-physiologique-social.

La force des canons romanesques est si grande que chaque moment de la vie professionnelle sera perçu comme une digression regrettable par rapport au déroulement normal de l'action, chaque information physiologique comme un symptôme de l'expérience psychologique ou un détail ennuyeux détournant l'attention du lecteur.

Je l'ai expérimenté dans ma propre pratique en écrivant une bio-interview de Deng-Shi-Huang¹³, un homme réel dont j'ai suivi la vie de la manière aussi objective que possible. L'attention cherche sans cesse à glisser vers l'ornière habituelle du psychologisme biographique, les chiffres réels et les remarques tendent à se muer en métaphores et en hyperboles esthétiques.

On a beau introduire objets et processus industriels dans la narration : la figure du héros enfle et, au lieu d'être déterminée par ces choses et ces influences, les détermine à son tour.

Pour lutter contre l'idéalisme romanesque, il serait utile de construire le récit comme une biographie d'objet.

La biographie de l'objet serait une douche froide très utile pour les littérateurs, un excellent moyen de contraindre l'écrivain, cet éternel « anatomiste du chaos » et « dompteur des éléments », à devenir un homme moderne instruit, et surtout, la biographie de l'objet serait utile parce qu'elle remettrait à sa place l'individu gonflé par le roman.

La structure compositionnelle d'une « biographie de l'objet » apparaît comme une chaîne de production qui fait avancer une unité de matière première transformée, par l'effort de l'homme, en un produit utile. (C'est ainsi que sont construits les récits de Pierre Hamp. Surtout, sa *Marée fraîche*¹⁴).

La biographie de l'objet offre un espace exceptionnel pour le matériau humain.

C'est une coupe transversale qui permet de montrer les hommes face à l'objet dans un travail à la chaîne. Chaque coupe introduit de nouveaux groupes de personnes.

[13] Roman sur la révolution chinoise.

[14] Un des ouvrages du cycle *La Peine des Hommes* de Pierre Hamp (pseudonyme de Pierre Bourillon, 1876-1962), consacrés à la condition ouvrière, référence importante de la littérature prolétarienne russe.

On peut en suivre un très grand nombre, ce qui ne déséquilibre pas la narration. Ils sont en contact avec l'objet justement par leur surface sociale, par leurs compétences professionnelles. D'ailleurs, le moment de la consommation n'apparaît que dans la séquence finale. Dans la biographie de l'objet, la spécificité individuelle des hommes s'annule, leurs bosses et leurs épilepsies personnelles s'effacent au profit des maladies professionnelles de tel ou tel groupe et des névroses sociales.

Si dans un roman biographique il faut se faire violence pour ressentir telle ou telle qualité du héros comme sociale, dans la « biographie de l'objet », il faut au contraire se faire violence pour mettre tel phénomène sur le compte d'une spécificité personnelle.

Dans la « biographie de l'objet », l'émotion retrouve sa vraie place, elle n'est plus ressentie comme une expérience individuelle. C'est à cela que nous reconnaissons le poids social de l'émotion, d'après la manière dont son surgissement se reflète au cours de la fabrication de l'objet.

Il ne faut pas oublier qu'à chaque bout de la chaîne sur laquelle avance l'objet se trouvent des hommes. Cette coupe longitudinale de la masse humaine est une coupe de classe. La rencontre des maîtres et des serviteurs¹⁵ n'aboutit pas à la catastrophe : ils coexistent de manière organique. Dans la biographie de l'objet, nous voyons se déployer la lutte des classes à toutes les étapes de la production. Mais cela n'aurait pas de sens de la transposer sur la psychologie d'un seul, pour lequel on construirait tout spécialement des barricades afin qu'il puisse monter dessus, le drapeau rouge à la main.

Sur cette chaîne, la révolution apparaîtra plus implacable, plus convaincante, elle sera l'affaire des masses. Car ce sont nécessairement les masses qui participent à la biographie de l'objet.

Non plus l'homme seul passant au travers d'objets, mais l'objet passant au travers d'hommes : tel est le procédé littéraire qui nous paraît plus progressiste que ceux des belles lettres classiques.

Nous avons besoin de livres sur nos ressources économiques, sur les objets fabriqués par des hommes et sur les hommes qui les fabriquent. Notre politique pousse sur un tronc économique et il n'existe pas une seconde dans une journée d'homme qui soit placée hors de l'économie et de la politique.

Les livres tels que *La Forêt*, *Le Pain*, *Le Charbon*, *Le Fer*, *Le Lin*, *Le Coton*, *Le Papier*, *La Locomotive*, *L'Usine* n'ont pas encore été écrits. Nous en avons besoin, et ils ne peuvent être réalisés de manière satisfaisante que selon la méthode de la « biographie de l'objet ».

Plus que cela : l'homme lui-même n'apparaîtra devant nous dans toute sa nouveauté et intégrité que si nous lui faisons traverser, à la manière d'un objet, une chaîne narrative. Mais cela n'arrivera qu'après la rééducation des lecteurs dont la perception, formée par les belles-lettres, aura été changée par une littérature construite selon la méthode de la « biographie de l'objet ».

[15] Allusion au récit de Tolstoï « Maître et serviteur », qui se termine par la mort du maître.

À SUIVRE

Les écrivains professionnels (cela concerne d'ailleurs tous les autres artistes) sont une corporation d'artisans qui travaillent un matériau fétichisé, avec des moyens fétichisés qu'ils protègent de toute intervention rationnelle.

Le messenger chevauteur médiéval est remplacé de nos jours par un centre de télécommunications ; le copiste par l'imprimerie ; le ménestrel par le journal. Tout a changé hormis l'écrivain individuel qui est toujours là avec son « style », son « inspiration », c'est-à-dire, son arbitraire formel et professionnel.

Nous vivons à l'heure du plan social et des directives sociales. Du chaos, d'une recherche des voies justes à l'aveuglette, à tâtons, nous passons à leur planification consciente dans tous les domaines, y compris celui de l'art.

Toute l'orientation de notre État impose au travailleur de l'art une extrême conscience de ses objectifs et l'efficacité dans le travail, ce qui veut dire que son matériau¹⁶ tout comme ses méthodes de traitement du matériau doivent être soumis à l'objectif social.

C'est ici que les compétences et les méthodes traditionnelles de l'écrivain entrent en conflit avec la planification et la directive.

Il n'y a pas longtemps, à la maison Herzen¹⁷, lors de la conférence de Kerjentsév¹⁸, Efros¹⁹ a dit à peu près la chose suivante :

« L'écrivain est un thermomètre plongé dans le milieu social. Ne le violez pas, ne l'obligez pas à montrer ce que vous voulez lui faire montrer ! »

Boris Pilniak²⁰ a ajouté :

« Un écrivain de talent est un politique médiocre. ».

Nous avons la Direction centrale des statistiques. Nous avons une armée de

[16] La notion de « matériau » dans la littérature a été élaborée par la pensée des formalistes. Il s'agit des données référentielles élaborées dans une œuvre d'art. Pour Chklovski, le matériau n'existe pas à l'état pur, mais uniquement dans sa mise en forme par « le procédé » : une œuvre d'art est ainsi définie comme « rapport de matériaux ».

[17] Hôtel situé boulevard de Tver (rue Herzen pendant la période soviétique) où se trouvaient plusieurs organisations littéraires, notamment la RAPP (Association russe des écrivains prolétariens) et la MAPP (Association moscovite des écrivains prolétariens) et où dans les années vingt se déroulaient de nombreux débats. Boulgakov décrit cette maison dans Maître et Marguerite (Maison Griboïedov).

[18] Platon Kerjentsév (Lebedev de son vrai nom, 1881-1940) idéologue, journaliste et économiste, auteur de très nombreux travaux sur les problèmes d'organisation du travail et la gestion, partisan d'une « méthode scientifique de travail », qui comprend l'étude psycho-physiologique des gestes professionnels et celle des moyens de production. Il met au point notamment le concept d'intensification du travail dont la planification est un des points clés, et qui suppose une plus grande dépense d'énergie humaine en une unité du temps, facteur d'une mobilisation extrême, qui selon lui ne doit pas se ressentir sur la santé du travailleur. Il polémiqua avec Alexeï Gastev.

[19] Abram Efros (1888-1954), critique d'art, poète et traducteur.

[20] Pseudonyme de Boris Wogou (1884-1938), un des « compagnons de route », représentant de la « prose ornementale », auteur notamment de *L'Année nue* (1922), *Les Machines et les Loups* (1925), *L'Acajou* (1929) consacrés au chaos des événements révolutionnaires. De nombreuses campagnes critiques ont été déclenchées contre lui pour erreurs idéologiques, notamment en 1926 après la publication du *Conte de la lune non éteinte*, où apparaît un Staline déjà dictateur et meurtrier, et en 1929, lorsque *L'Acajou* paraît à Berlin. Il sera arrêté en 1937 et fusillé.

correspondants ouvriers²¹. Nous avons des congrès politiques, le parti, le Comité central. Bref, un immense appareil qui absorbe les faits et les traite de manière scientifique pour réaliser ses prévisions politiques. Mais, à côté de cela, nous avons un « thermomètre » qui utilise des méthodes non pas scientifiques, mais irrationnelles, et des diseurs de bonne aventure (les soi-disant critiques) interprétant sa ventriloquie à l'instar des augures qui, dans la Rome antique, prédisaient l'avenir d'après les boyaux d'un poulet fraîchement éventré.

On nous dit que l'écrivain est un visionnaire, un prophète, etc., etc., extraordinaire, unique, incomparable ! Comment pourrait-on l'étendre sur le lit étroit de la politique ! Il n'a que faire de la directive ! Il est à lui seul son propre tribunal suprême, sa propre directive, son propre Politburo. Il est ce sot du proverbe qui ne connaît pas les lois, et il s'en réjouit du reste plutôt que d'en être contrit.

L'individualisme artisanal des écrivains engendre fatalement une méfiance à l'égard de la pensée sociale et politique claire, il fait naître un soupçon à l'égard de la directive, soupçon qu'il cherche à justifier et à défendre.

À côté de cet individualiste soupçonneux, on trouve un autre genre d'individualiste qui a « délégué » sans reste son droit de pensée sociale et politique indépendante. Lui aussi a son petit commerce, mais il vend non pas son intuition, son style individuel, il vend l'extrême souplesse de ce style, son habileté d'artisan, sa technicité étroite.

Les rédactions mettent à la disposition de ces individus non seulement des thèmes préfabriqués, mais même des épigraphes. À la demande des rédacteurs, ils sont capables d'écrire avec la même main, en l'espace d'une heure, deux articles qui s'annulent réciproquement. Leur seul titre de gloire, c'est la rapidité de leur travail et la qualité de la forme, et ils ne se rendent absolument pas compte de ce qu'ils font. Lorsqu'on leur demande leur point de vue sur une question sociale qui fait débat, ils répondent : « Nous nous en tenons au point de vue du... décret ».

Et que faire si le décret n'a pas encore été promulgué ?

Dans ce cas, ils préfèrent « se taire de manière inintelligible ».

Bref, à la différence de la première catégorie, qui s'accroche à chaque parcelle de son idéologie protoplasmique, ces derniers offrent un spectacle répugnant : ayant dénoyauté l'idéologie, c'est avec l'indifférence d'un condottiere qu'ils vendent leur professionnalisme (leur épée).

Ce sont là deux manières de contourner les deux exigences fondamentales que l'époque adresse à l'écrivain : soumettre son travail à la directive politique générale et réfléchir de manière responsable à chaque question sociale importante.

Le refus de ces exigences est le vice organique des petits artisans qui travaillent pour le marché du fortuit ; la seule différence entre les deux catégories, c'est que la

[21] En russe, « rabkor », néologisme formé après la révolution pour distinguer le journaliste soviétique de celui bourgeois. Sa tâche, en effet, ne consiste pas à livrer une information « objective », mais à s'engager dans la lutte des classes. Maïakovski consacra à cet acteur de la nouvelle culture un poème dans lequel il en fait un « conducteur » des principes léninistes dont la plume fait périr la contre-révolution, tout en mettant fin, par la même occasion, à ce que l'on appelait autrefois « littérature ».

première utilise des méthodes fétichistes, tandis que la seconde les a défétichisées. Le péché des premiers est leur individualisme, celui des seconds, leur spécialisation professionnelle étroite.

La dé-individualisation et la dé-professionnalisation de l'écrivain : telles sont les deux voies qu'il faut suivre pour briser la résistance nuisible de la caste esthétique.

L'écrivain isolé, qui ne prélève pas son matériau dans tous les lieux nécessaires, se fourvoie, et tente d'ériger la subjectivité de son écriture en mérite. L'écrivain isolé écrit avec une lenteur terrible, et son œuvre est en retard sur la vie courante. Le travail de l'écrivain isolé n'est pas rentable, il ignore même la division des tâches élémentaire. Il se charge de composer, de collecter le matériau, de le contrôler, de l'usiner, tout cela à la fois.

La création d'une forme littéraire qui suivrait le rythme de vie actuel excède les forces d'écrivains isolés. Un exemple : le journal, un fait littéraire étonnant, caractéristique de notre époque. C'est seulement le travail collectif, conjugué à une spécialisation interne, qui permet son existence.

La dimension collective du travail littéraire n'est pas le seul fait des journaux et des revues, elle vaut aussi pour les livres. La responsabilité collective est chose fréquente pour un livre scientifique, un manuel. Si une œuvre « littéraire » porte généralement le nom, la firme de son « créateur », il s'agit d'une apparence. Le livre est le produit de plusieurs mains, et c'est seulement par vieille habitude que celle du compositeur souverain évince les autres.

Comme si nous ne savions pas que nos féodaux esthétiques, nos écrivains les plus connus travaillent depuis longtemps en artel, utilisant leurs secrétaires littéraires et leurs disciples ! Les uns le cachent, fétichisant la valeur officielle de leur nom d'auteur, les autres le pratiquent ouvertement.

Les conflits comme celui entre Ivanov et Degtiarev²² ne montrent-ils pas que celui qui met en forme le matériau s'est détaché du porteur du matériau ?

La collectivisation du métier d'écrivain nous semble un processus progressiste.

Nous imaginons le travail des artels littéraires avec des tâches bien définies : collecte du matériau, son traitement littéraire, la vérification du fonctionnement de l'œuvre²³.

Feront partie de l'artel des spécialistes non littéraires qui détiennent des matériaux de premier ordre (voyage, recherche, biographie, aventure, expérience organisationnelle et scientifique) ; à leur côté travailleront des fixateurs des faits qui

[22] L'écrivain Vsevolod Ivanov a utilisé pour son livre *La mort de Jeleznaïa* les Mémoires de Degtiarev sur la Guerre civile. Ce dernier a protesté contre cette confiscation de sa mémoire au profit d'un texte littéraire. Cela a permis à Nikolai Tchoujak, un autre représentant de la littérature factographique, d'affirmer la primauté du « matériau » : l'auteur de mémoires se sent auteur à part entière et la mise en forme littéraire a cessé d'être une propriété qui transforme quelque chose d'indéfini en de l'art.

[23] Œuvre peut entre autres se dire « vechtch » en russe, mot qui désigne également la chose, l'objet, ce qui permet un parallèle entre la production d'objets industriels et celle de textes littéraires.

chercheront le matériau nécessaire, les faits divers, les notes, les documents (travail analogue à celui du reportage).

Des préparateurs littéraires se chargeront du montage²⁴ des matériaux ainsi obtenus, de leur agencement, du traitement de la langue en fonction du public.

La pertinence scientifique et technique sera vérifiée par des spécialistes. Ce sont ceux que les auteurs remercient généralement dans leurs préfaces pour « leurs conseils précieux et compétents ».

La vérification des effets sociaux et politiques, c'est le travail que réalisent déjà aujourd'hui nos Goubelit et Glavlit²⁵ !

Bien sûr, un tel artel, malgré les avantages qu'il présente par rapport à l'artisan individualiste pour ce qui est de la rapidité de son travail, le volume du matériau abordé et sa qualité, restera un artisan multicéphale si nous ne changeons pas la manière de travailler de nos maisons d'édition. Les éditeurs doivent cesser d'être des receleurs de la chose écrite spontanée, pour devenir des clients qui passent commande en sachant quel genre de livre ils veulent. Connectées aux artels, qui deviendront leur véritable appareil de travail, les maisons d'édition pourront tenir les objectifs des plans quinquennaux en littérature.

On ne peut pas attendre indéfiniment que l'écrivain professionnel se décide à pondre ce que lui seul connaît et juge bon. Nous supposons qu'il est possible de planifier à l'avance la production littéraire comme le textile et le fer.

Il nous manque tant de livres. Nous voulons prendre notre vie en main. Nous devons composer l'inventaire de l'économie socialiste que nous sommes en train de construire. Nous voulons nous former et nous équiper. Nous sommes à l'affût de tout ce qui concerne l'expérience organisationnelle et les méthodes de travail. Mais... nous connaissons toute la gamme des émotions de Mitka, le personnage de Leonov (*Le Voleur*), alors que nous n'avons pas les Mémoires de l'ingénieur constructeur Graftio²⁶.

Les hommes qui participent à la construction accumulent une expérience colossale, mais dans le meilleur des cas, cette expérience s'entasse dans les ministères sous forme de notes de service. Moscou et des centaines d'autres villes n'ont jamais été décrites. Pas plus que nos usines, nos orphelinats, nos sovkhoses, nos sanatoriums, nos kolkhoses, nos élevages de rennes, nos toundras et nos fabriques de tracteurs.

Nous manquons de manuels et de livres de vulgarisation, de précis, d'annuaires, de collections de faits qui poussent au combat, de montages qui clarifieraient pour nous certains processus depuis le système nerveux jusqu'à la géologie.

Nous n'avons pas de livres sur les pratiques de l'église, sur la délinquance, sur les éleveurs-sélectionneurs, les chimistes : tout cela reste à écrire et le temps presse.

[24] Notion utilisée par les formalistes, notamment Chklovski, pour décrire la configuration des éléments dans un texte littéraire, inspirée par la technique cinématographique.

[25] Le Glavlit (Direction générale des affaires littéraires auprès du Commissariat du peuple à l'instruction), organe chargé de la censure, créé le 6 juin 1922 et qui ne sera aboli qu'en 1991. Les Goubelit sont des organes de censure dans les régions.

[26] Guenrikh Graftio, ingénieur soviétique, constructeur des premières centrales électriques.

On ne peut pas attendre que l'écrivain professionnel s'y mette. C'est un artel littéraire qui doit fabriquer le livre. Mais, comme nous l'avons déjà dit, à moins de changer la physionomie de nos maisons d'édition, cet artel ne sera qu'un particulier à plusieurs têtes. Ces dernières doivent réaliser le plan quinquennal de la littérature. Des maisons d'édition chevillées à des artels littéraires, qui réalisent ensemble une production programmée, utile et de bonne qualité : c'est ça, le nouveau secteur socialiste de la littérature, bien différent du secteur privé, incontrôlable, qui obéit aux lois du marché.

Parallèlement au processus de collectivisation du métier d'écrivain, nous en constatons un autre : celui de déprofessionnalisation de l'écrivain lui-même. La « littérature factuelle » ne peut conquérir une position stable qu'en remplaçant les personnes détentrices du secret des richesses littéraires compositionnelles et stylistiques par des personnes nouvelles, porteuses d'un matériau nouveau, spécifique, socialement consistant.

Nous grandissons, quittant l'époque du récit et du roman pour celle de l'essai et de la monographie. Nous nous ouvrons aux livres de médecins, de voyageurs, d'hommes politiques, de techniciens, bref, de représentants de tous les métiers sauf le métier littéraire. Si jusqu'à présent, ces personnes considéraient timidement leur consistance littéraire et empruntaient des sentiers littéraires dérobés pour acheminer leur production, aujourd'hui, à l'heure où les écrivains ne savent plus ce qu'ils ont à dire, ni comment le dire (en attendant les résolutions politiques), ces fournisseurs de matières premières prennent le relais.

Nous ne pensons pas que le savoir-faire littéraire doive être détenu par un petit groupe de spécialistes, au contraire : la compétence d'écrivain doit devenir une des qualités culturelles essentielles, comme savoir lire²⁷.

Nous exigeons dès aujourd'hui que chaque citoyen soit capable d'écrire un article de journal. Notre mouvement des correspondants ouvriers consiste en une déprofessionnalisation du journaliste.

Pourquoi ne pas déprofessionnaliser l'écriture des livres ?

Nous vivons un moment de transition. Souvent, les porteurs de matériaux intéressants ne savent pas manier la plume. Nous autres professionnels de la littérature devons les approcher en intervieweurs, comme secrétaires littéraires pour les aider, en sachant que nous nous dirigeons vers une époque où les gens n'auront plus besoin d'écrivains pour fixer les faits et agir en propagandistes.

Dès à présent, la prose professionnelle non littéraire a beaucoup à nous apprendre,

[27] Quelques années plus tard, Walter Benjamin se penchera sur ce phénomène : « Entre l'auteur et le public la différence est en voie [...] de devenir de moins en moins fondamentale. Elle n'est plus que fonctionnelle, elle peut varier selon les circonstances. À tout moment, le lecteur est prêt à devenir écrivain. Avec la spécialisation croissante du travail, chaque individu a dû devenir, tant bien que mal, un expert dans sa matière [...] » (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique » in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971, p. 163).

à nous autres malades des excès de métaphores et de l'irresponsabilité des allégories. Le rapport, le compte-rendu, la note de service sont de bons maîtres qui nous enseignent la précision, la rigueur, la concision.

Mais, en construisant une littérature factuelle, il ne faut pas oublier qu'il existe des moyens de désactiver les faits.

Regardez nos revues telles que *Niva*, *Panorama*, *Ogoniok*²⁸. Il y a pléthore de faits, mais ils sont tellement dépassionnés !

Ces revues disposent les faits devant le lecteur comme des cartes dans une réussite ; or, ce n'est pas une réussite qu'il nous faut, mais un jeu passionné. La théorie de la reproduction²⁹ est capable d'empoisonner l'actualité la plus palpitante.

Pour nous, les factographes, il ne saurait y avoir de fait « en tant que tel ». Il existe le fait effet et le fait défaut. Le fait qui renforce nos positions socialistes et le fait qui les affaiblit. C'est ce dont doivent se souvenir nos voisins immédiats, les factographes du visuel (les photographes) et les ciné-factographes (les travailleurs du cinéma).

Nous considérons le mouvement factographique comme fondamental dans l'art d'aujourd'hui. Nous nous inscrivons en faux contre les affirmations méprisantes de certains camarades : « Alors, faudrait-il considérer chaque petit reporter, chaque gamin qui sait faire une photo, comme un membre du LEF ? » Cette position relève d'un aristocratismes esthétique. La masse des photographes amateurs, les milliers de reporters et de correspondants ouvriers sont des factographes en puissance malgré leur médiocrité et leur absence de qualification. En améliorant leur qualification on les rendra plus précieux pour la réelle socialisation de l'art que les maîtres hautement qualifiés, écrivains ou artistes peintres, « décillés » ou « repentis », qui ont rejeté leur passé et en sont venus à de nouvelles formes de travail. Chacun de ces photo-gamins est un soldat dans le combat contre la peinture de chevalet, chaque petit reporter objectiviste porte sur le bout de sa plume la mort des belles-lettres.

L'éternel malheur du LEF est que, sur la carte littéraire, nous représentons un fleuve à part, un fleuve qui s'arrête avant de se jeter dans la mer. Ainsi, en 1919, s'est arrêté *L'Art de la Commune*, ainsi s'est tari en 1924 l'ancien LEF. Dans les années 1928-1929, le Nouveau LEF a été saboté. Or, nous ne valons rien si nous ne nous versons pas dans la mer – celle de la culture de masse.

[28] *Niva* (Champ), revue littéraire illustrée, la plus populaire que la Russie ait jamais connue avant la révolution, publiée à Saint-Petersbourg (à partir de 1914, Petrograd) de 1869 à 1918. Ses abonnés recevaient également des suppléments qui proposaient des œuvres de classiques. *Niva* est indissociable de la Russie provinciale, et aucune description littéraire de la province russe ne se passe d'illustrations de *Niva* collées aux murs. La revue *Panorama du monde* (1909-1918) proposait des reportages illustrés sur les événements du monde entier. *Ogoniok* (petite flamme), revue illustrée qui existe depuis 1879, a existé tout au long de l'époque soviétique et, après la Perestroïka, s'est trouvée dans l'avant-garde des idées gorbatchéviennes. Les trois revues sont caractérisées par leur apolitisme, leur prédilection pour des informations « gratuites » et représentent le pôle « bourgeois » de la culture russe et soviétique.

[29] C'est-à-dire, la volonté de reproduire fidèlement la réalité, affichée par les adversaires idéologiques du LEF, notamment la RAPP, et qui sera justement au centre de l'esthétique du réalisme socialiste (à ceci près qu'il s'agira d'une réalité « potentielle », celle qui « doit être »).

Le plus important, aujourd'hui, c'est de mobiliser le factographe de masse, enclin à la collectivisation, contre l'esthète gé-gé-génie individualiste. Notre deuxième tâche est de nous battre pour la qualification dans les rangs des factographes.

Nos ennemis se sont lancés une clameur joyeuse : « LEF est mort ! » Vous vous réjouissez trop vite, la suite est à venir, elle nous conduit vers le factographe à travers le LEF. Le fleuve ne saurait fuir la mer.

Traduit du russe par Luba Jurgenson