

1984 l'année de l'homme nouveau : les utopies, les atristes et la société en Russie soviétique

Autor(en): **Heller, Leonid**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870556>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

1984 L'ANNÉE DE L'HOMME NOUVEAU

Les utopies, les artistes et la société en Russie soviétique

La leçon retrace le débat qui se poursuit en Russie soviétique tout au long des années 20 sur la nature de l'homme nouveau ainsi que sur la place de l'art et de l'artiste dans la société nouvelle. L'auteur tente de dégager les grandes lignes de ce débat, en le plaçant sur le fond d'une époque tout entière imprégnée de la démarche utopique. La leçon est écrite en commémoration du centenaire de la naissance de E. Zamiatine (1884-1937), auteur de *Nous autres*, anti-utopie ayant inspiré le roman de G. Orwell *1984*.

Pour ceux qui étudient le monde russe, la date de 1984 a une signification particulière. Cette année, en effet, on commémore le centenaire de la naissance d'Eugène Zamiatine (1884-1937), un des créateurs de la prose russe moderne. Or, Zamiatine est aussi l'auteur de *Nous autres*¹, cette même anti-utopie qui a directement influencé le célèbre roman de George Orwell. Une étrange coïncidence; on pourrait presque croire qu'Orwell voulait, à sa manière, rendre hommage à son prédécesseur. Fait du hasard ou non, peu importe, les noms de ces deux écrivains les plus lucides du siècle sont aujourd'hui liés plus que jamais auparavant.

Une autre coïncidence: c'est en 1984 qu'un éminent économiste et écrivain russe Alexandre Tchaïanov (caché sous le pseudonyme d'Ivan Kremniou), situe l'action de son livre au titre bien explicite: *Le Voyage de mon frère Alexis au pays de l'utopie paysanne*².

Écrits la même année 1920, très différents l'un de l'autre, les livres de Zamiatine et de Tchaïanov sont à plusieurs égards complémentaires. Les deux décrivent les suites d'une guerre totale opposant la ville et la campagne. La ville gagne chez Zamiatine et son monde est une mégalopolis protégée de l'environnement

Leçon inaugurale donnée le 7 juin 1984 à l'Université de Lausanne.

naturel par un mur de verre. La Russie de Tchaïanov se libère des villes: un décret ordonnant leur destruction est prévu pour 1934. Les deux livres se rejoignent et s'opposent sur un autre point: la discussion sur le rôle de l'art dans les sociétés transformées qu'ils présentent.

C'est de ce double point de départ que je m'engouffre dans le véritable dédale qu'est le sujet annoncé dans le sous-titre de ma leçon.

Le livre de Zamiatine, comme celui de Tchaïanov, témoigne d'une époque où les utopies commencent à se réaliser. Tous croient alors à l'imminence d'une révolution mondiale. Quand en 1920 l'Armée Rouge entre en Pologne pour y instaurer le régime soviétique, le mot d'ordre, lancé par son commandant en chef Toukhatchevski, est: «Aux pointes de nos baïonnettes nous apporterons à l'humanité travailleuse le bonheur et la paix. A l'Ouest!»³ A l'intérieur du pays, Lénine ne cesse d'appeler à la taylorisation du travail; c'est dans le *Kriegssozialismus* allemand qu'il voit un modèle à imiter⁴. On procède à la militarisation du travail. Les armées du travail prennent corps, telles que les avaient rêvées Cabet et Bellamy. Toujours en 1920, suite à l'élargissement galopant du secteur coopératif, la Banque Nationale est dissoute; on supprime les loyers, les redevances pour l'eau, le gaz, l'électricité; les transports deviennent gratuits pour les travailleurs. L'abolition de l'argent est pour bientôt. Le communisme semble à la portée de la main⁵.

L'Etat Unique décrit par Zamiatine ressemble beaucoup à ce monde engagé dans une folle course vers l'avenir.

Le prix à payer pour cette course est, avant tout, la destruction de l'utopie paysanne. Depuis des siècles, dans ce pays paysan à plus de 80% qu'est la Russie, les paysans vivaient en attendant le miracle de la liberté. Le XIX^e siècle voit encore des sectes chiliastes, voit des villages entiers partir à la recherche des légendaires pays du bonheur, de la ville de Kitèje ou du Royaume des Eaux Blanches⁶. Le miracle semble se produire avec la révolution. L'ancien régime balayé, les paysans gagnent la terre et la liberté. Leurs porte-parole, les poètes «paysans» Kliouev, Essénine, Klytchkov, chantent la Commune, la ville de Kitèje retrouvée, glorifient Lénine comme un prophète de la vieille foi. Mais les espoirs sont vite déçus. Epuisée par la guerre, saignée à blanc par les réquisitions, ne pouvant profiter ni de la terre ni de la liberté, la campagne se soulève contre le pouvoir communiste comme elle s'est soulevée contre l'ancien régime. Le livre de Tchaïanov à

peine paru, l'Armée Rouge tourne les pointes de ses baïonnettes contre les «bandes», comme on les appelle, contre les armées paysannes de Makhno, Antonov, Sapojkov, contre les insurgés de Kronstadt⁷.

La campagne est pacifiée. Mais l'échec de la marche accélérée vers le communisme est évident dans tous les domaines. La Nouvelle Politique Economique (NEP) est instaurée. L'économie du pays se rétablit, il est permis au paysan de reprendre son souffle. On annoncera même «l'alliance de la ville et de la campagne». Pourtant, la campagne n'a plus droit à l'utopie. Conformément à la théorie marxiste, elle est «contre-révolutionnaire» par sa nature; l'expérience venait d'en être faite. Le livre de Tchaïanov sort accompagné déjà d'une préface, écrite par un critique marxiste et destinée à prévenir le lecteur que cette utopie réactionnaire n'est publiée que pour faire connaître au prolétaire les vues de ses adversaires. Quand en 1931 l'un des meilleurs poètes modernes, Nicolas Zabolotski, fait revivre les mythes paysans dans un poème intitulé *Le triomphe de l'agriculture*, il est immédiatement désigné par la critique comme un «ennemi de classe». En 1934, l'année qui devait, selon Tchaïanov, apporter la victoire finale à la campagne, le XVII^e congrès du parti, nommé «le congrès des vainqueurs», fait le bilan triomphal de l'ultime guerre contre la campagne, de la dékoulalisation et de la collectivisation. Tchaïanov, lui, est arrêté depuis quatre ans; il périra dans un camp. Le même sort attend presque tous les chantres de l'utopie paysanne.

Pourtant, si l'introduction de la NEP signifie la fin de certaines utopies, d'autres sont réalisées avec acharnement.

La révolution a changé la base de la société, ses rapports de production; selon la doctrine de l'époque, toutes les superstructures ne peuvent que changer en conséquence. Les institutions bourgeoises telles que la famille, l'école, la morale, les sciences, doivent céder la place à une nouvelle famille, une nouvelle morale, une nouvelle école. Inévitablement, l'homme aussi sera transformé, l'Homme Nouveau fera son apparition.

La période d'accalmie que peut sembler être la NEP, ne l'est pas en réalité. Les mots «dictature du prolétariat» prennent tout leur sens justement pendant cette période. Le combat idéologique est d'autant plus âpre que les conquêtes de la révolution sont menacées par la bourgeoisie qui relève la tête, par la routine de l'existence quotidienne. Dans cette lutte, il n'y a pas de petites causes.

Ainsi, le système scolaire, déjà réformé en 1918, est intégralement reconstruit en 1923, son programme d'enseignement purifié de toute information «bourgeoise» et nocive. La connaissance de l'histoire russe, par exemple, est jugée inutile pour les enfants de l'école communiste internationaliste: ils n'apprennent donc que les épisodes de la lutte du peuple contre le tsarisme.

Ainsi, une théorie de la nouvelle biologie trouve des adhérents parmi les jeunes membres du parti. Son auteur, Emmanuel Entchmen, propose d'abolir toutes les théories de logique, d'épistémologie, de méthodologie, ainsi que toutes les sciences dites humaines, et de les remplacer par un ensemble de 15 concepts appelés «analysateurs»: la structure même de la conscience humaine en serait modifiée⁸.

Ainsi, au lendemain de la révolution, on introduit des lois révolutionnaires sur la famille et des débats houleux sont lancés sur la morale, sur la nature nouvelle des rapports sexuels, sur la famille nouvelle. L'utopie de l'association «A bas la honte!», qualifiant de préjugé bourgeois le port de vêtements, n'a pas de succès prolongé. Par contre, «l'amour libre» est défendu, tout au long des années 20, par des personnages importants dans le parti, tels que la célèbre féministe Alexandra Kollontaï. Son argument est que l'amour spirituel, platonique et élevé appartient au parti, alors que la rotation de partenaires physiques pouvait avoir des effets bénéfiques sur le comportement social des jeunes militants⁹.

Le débat sur la famille a des implications qui vont loin. Les principaux théoriciens du parti, Boukharine et Préobrajenski, dans *L'ABC du communisme*, le manuel le plus étudié de l'époque, disent que «l'enfant appartient à la société dans laquelle il est né et non seulement à ses parents»¹⁰. Dans une autre brochure, Préobrajenski affirme ni plus ni moins que

le droit total et absolu de la société d'aller dans sa réglementation jusqu'à l'ingérence dans la vie sexuelle de ses membres, afin d'améliorer la race au moyen de la sélection naturelle.¹¹

Le problème est scientifiquement étudié. Deux sociétés eugéniques, sponsorisées l'une par le Commissariat aux affaires intérieures, l'autre par l'Académie des sciences, fonctionnent à partir de 1921, en maintenant des liens étroits avec les eugénistes allemands. Et, fait peu connu, une «Commission pour l'étude de la race juive» travaille un certain temps dans le cadre de l'une de ces sociétés¹². Les recherches eugéniques en elles-mêmes n'ont rien

d'inhabituel à l'époque, elles se développent un peu partout, surtout dans les pays anglo-saxons, mais il est intéressant de noter que «l'homme communiste» est pensé aussi en termes de «nouvelle race», au sens biologique du terme.

D'ailleurs, on s'attend bien à ce que, dans la nouvelle société, les maladies disparaissent, à ce que la vie se prolonge; on pense même à l'immortalité, en se référant souvent à Nicolas Fedorov, l'étonnant philosophe utopiste du XIX^e siècle qui prêchait une lutte de l'humanité unifiée contre la mort et pour la résurrection sur Terre de toutes les générations passées. Après la mort de Lénine, on croit sérieusement que la science pourra bientôt lui rendre vie. Les projets du Mausolée sont conçus en prévision de cette éventualité.

* * *

Je viens de faire une grossière esquisse de l'ambiance de l'époque: dans ce contexte on comprendra l'importance capitale du débat sur l'art et la littérature. Lénine disait qu'il était plus facile de faire la révolution que de conserver ses acquis sans une culture adéquate.

Créer une telle culture, c'est la tâche que se donne l'organisation pour une culture prolétarienne, le *Proletkult*, fondé à la veille de la Révolution d'Octobre. Son fondateur est Alexandre Bogdanov, médecin, écrivain-utopiste, adversaire de Lénine dans le domaine de la philosophie, créateur, enfin, de la *tectologie*, science organisationnelle, permettant une synthèse des sciences jusqu'ici séparées les unes des autres. Pour ce marxiste, influencé à la fois par Nietzsche et Mach, Fedorov et Taylor (celui du taylorisme, bien sûr), le prolétaire, qui est né dans une usine moderne, qui est soumis au rythme du travail, qui n'est donc qu'un élément dans la chaîne de production, ce prolétaire est doué d'une conscience collective, c'est le premier être humain collectif de l'Histoire¹³. Cet être est précisément «l'homme nouveau» de la nouvelle époque. On note la parenté de ces idées avec les divers courants modernistes, avec l'unanimité de Jules Romains en particulier. Mais la portée du bogdanovisme dans les conditions de l'Etat prolétarien est tout autre.

Le Collectif, l'Usine, la Machine, tels sont les dieux qui permettent au prolétaire de devenir lui-même Dieu, le Messie de Fer, le Maître de l'Univers, se jouant des lois cosmiques, comme le représentent les poètes proletkultistes qui éliminent de leur voca-

bulaire le pronom «je» pour le remplacer par «nous» (d'où, bien entendu, le *Nous autres*, titre du roman de Zamiatine).

Le plus radical des proletkultistes, le poète et militant syndicaliste Alexis Gastev, parle d'un prolétaire sans visage individuel, d'une «unité prolétarienne» pouvant s'appeler A, B ou 325 et dont les émotions ne se mesurent ni au cri ni au rire, mais au manomètre et au tachymètre¹⁴. Gastev fonde en 1920 l'Institut Central du Travail, centre du taylorisme en Russie, et en 1921, la Ligue du Temps, dont les émissaires apprennent aux ouvriers comment organiser d'une manière scientifique non seulement leur travail, mais aussi leur vie quotidienne. L'homme-machine: voilà une arme redoutable contre l'esprit petit-bourgeois de la NEP.

Considérant l'art comme l'un des instruments organisationnels les plus efficaces, les théoriciens du *Proletkult* veulent le voir pénétré de l'esprit du travail collectif. Les travailleurs, en devenant créateurs, s'affirment comme organisateurs de leur vie et de leur monde. Très vite, le *Proletkult* devient un mouvement de masses. Très vite aussi, il est brisé. En 1920, il compte plus de 80 000 membres actifs, 300 ateliers, 10 millions d'ouvrages publiés. En 1922, il ne lui reste que 500 membres et 20 ateliers¹⁵. La raison en est simple. Lénine d'abord, Trotski et d'autres ensuite, lancent contre le *Proletkult* des attaques violentes. En effet, la position de Bogdanov consiste à dire que le *Proletkult* est un corps autonome qui organise la culture, comme le parti organise la politique du pays et les syndicats son économie. Or, Lénine lutte depuis le début pour le contrôle absolu du parti dans tous les domaines.

L'échec du *Proletkult* est double. L'art de masses qu'il prône n'est nouveau que par son idéologie, ses formes restent traditionnelles, donc réactionnaires. C'est du moins ce qu'affirme l'autre adversaire du *Proletkult*, l'avant-garde artistique.

L'avant-garde, en Russie, se développe à partir de 1910 et, vers 1913-14, aboutit à une série de découvertes fondamentales. Kandinski, Malévitch, Tatline dans les arts plastiques, Maïakovski et Khlebnikov en poésie, pour ne citer que les noms universellement connus, sont agents d'une véritable révolution. Comme tout grand courant artistique, l'avant-garde russe vise bien au-delà des limites de l'art, ou plutôt, elle fait reculer ces limites jusqu'à y inclure l'univers entier. Tout révolutionnaires qu'ils aient pu être, les artistes d'avant-garde russes sont issus des profondeurs de la tradition nationale, au sein de laquelle on a toujours eu du mal à distinguer entre l'art et le mysticisme, l'art et le

projet social, l'art et la réalité. La réflexion des artistes novateurs, bâtisseurs des grands systèmes esthético-philosophiques, se rapproche de la pensée des symbolistes russes, de Dostoïevski, Tolstoï, Fedorov, et il y a peut-être davantage qu'une ressemblance fortuite entre cette réflexion et les visions populaires, surtout celles qui avaient cours dans le milieu des vieux croyants¹⁶. Cette tradition russe, utopique et métaphysique, se colorie avant la fin du siècle d'un ton franchement millénariste. Leur révolution mise en route, les artistes d'avant-garde prophétisent et appellent à un grand bouleversement, une révolution sociale.

Elle arrive. Ils sont là pour elle. Ils en seront récompensés: pendant quelques années, les artistes d'avant-garde (qu'on appelle alors «futuristes» sans faire trop de distinction) dirigent la vie culturelle du pays, du haut des postes que leur a octroyés l'administration d'Etat.

L'avant-garde sort dans la rue. Maïakovski adresse un ordre à l'armée des arts: «les rues sont nos pinceaux, les places sont nos palettes». A travers les mémoires et les photos de l'époque nous connaissons les soirées de poésie futuriste destinées aux foules, les spectacles de masses organisés pour fêter les anniversaires de la révolution, le théâtre d'avant-garde dans les usines, les quartiers transformés par des constructions cubistes. Le symbole de ces années est le projet magnifique et irréalisable de Tatline, sa tour, monument à la III^e Internationale.

Pris d'euphorie, les futuristes pensent réaliser le rêve le plus étonnant qu'un artiste puisse faire: effacer la frontière entre l'art et la vie. Ils se croient démiurges: ils veulent que la vie ressemble à leur vision artistique. Ils déclenchent une guerre contre les courants qui ne sont pas de leur bord, contre le réalisme, le symbolisme, l'imaginisme. Forts de leurs antécédents révolutionnaires, ils exigent même qu'on proclame le futurisme «art d'Etat». Ils ne peuvent que perdre cette bataille. Il semble que les masses laborieuses n'aiment ni ne comprennent l'art d'avant-garde. Démasqués d'abord par le *Proletkult*, les futuristes sont officiellement reconnus comme des rebelles individualistes, des résidus de la culture bourgeoise¹⁷.

Ayant détruit les fondements de l'art traditionnel et poussée par le désir et l'obligation de légitimer son existence, l'avant-garde (ou, disons, la partie la plus dynamique de l'avant-garde) est amenée à redéfinir la fonction de l'art et le statut de l'artiste.

En 1918 déjà, Maïakovski essaie de prouver que la classe des artistes-parasites sociaux n'est plus et il compare la poésie à

l'industrie. Au même moment Alexandre Rodtchenko invente le slogan: «l'art dans l'industrie!». Ces idées mûrissent. Tout en vociférant contre le *Proletkult*, les futuristes lui empruntent sa théorie collectiviste et organisationnelle, la complètent par les théories de Tatline ou de Rodtchenko sur la nature du matériau artistique: un enfant prodige est né en 1920-21, le constructivisme, avec sa variante plus radicale, le productivisme.

Dans un roman satirique d'Ilia Ehrenbourg publié en 1921, *Les Aventures extraordinaires de Julio Jurenito*¹⁸, le personnage principal, le Grand Provocateur, assiste en Russie à une discussion sur l'art révolutionnaire. Il prend la parole, accuse les communistes de vouloir embellir les bâtons avec des violettes, exige de supprimer tous les arts. Après son intervention, il est arrêté pour attitude provocatrice.

Dans la réalité, les constructivistes vont relever ce défi. L'un de leurs idéologues, Alexis Gan, déclare:

Pour ce qui est de l'organisation culturelle, le seul critère valable est celui de son degré de connection avec les tâches générales de la Révolution [...]. L'Art est mort! Il n'y a pas de place pour lui dans l'univers de l'activité humaine. Travail, technique et organisation!¹⁹

Les constructivistes abandonnent les arts plastiques traditionnels, la poésie lyrique, tout ce qui est dépassé; ils trouvent de nouveaux champs pour l'activité artistique: travailler pour l'industrie (ils inventent le design), utiliser de nouvelles techniques dans l'édition et la publicité, changer la conception du décor théâtral, faire du «cinéma-vérité». L'esprit constructiviste s'introduit dans l'architecture. Le rôle de l'art est maintenant de construire le monde dans le sens le plus direct du terme, c'est-à-dire assurer, en les mettant en forme, la production ainsi que l'organisation de l'environnement et de la vie quotidienne.

La chose semble difficile là où l'on manque d'objets matériels pour une action organisatrice. Mais voilà que le théoricien N. Taraboukine propose d'étudier les mouvements que fait l'artiste afin d'en établir la séquence la plus efficace. Et en littérature, si le Centre Littéraire des constructivistes ne porte ce nom que par défi, le groupe du LEF, mené par Maïakovski et ses amis, trouve la solution. On déclare que seuls les genres dits factographiques peuvent encore avoir une raison d'être: toutes sortes de reportages (en prose ou en vers), biographies, mémoires, etc. S. Trétia-

kov propose de fonder un atelier d'écriture où le livre se ferait collectivement: les uns apporteraient des croquis de nature, d'autres les sujets, d'autres travailleraient sur les personnages, d'autres encore mettraient le tout en relation, selon le principe de la chaîne fordiste. Les *factistes* vont jusqu'à dire que le seul genre valable est «la presse»: «le journal est l'épopée de nos jours», car il correspond exactement aux critères du travail collectif, de la participation dans la construction du pays et dans l'organisation de la conscience sociale²⁰.

En banalisant leur rhétorique, on peut dire que, pour les «durs» de l'époque, l'art est soit l'art inséré dans la production, soit l'art de propagande, l'*agit-prop*. Les deux répondent directement à la «commande sociale» (le terme fait pour l'occasion), les deux participent aux procès de production. L'artiste constructiviste est membre à part entière de la société. La frontière entre l'art et la vie est à nouveau effacée, mais cette fois l'art se dissout dans la vie, dans la vie de la production.

C'est encore une utopie. Non pas tant parce que les constructivistes pensent que «changer la ville, c'est changer la vie» ou parce qu'ils adoptent comme modèle l'homme nouveau Electrique, copie réduite de l'homme-machine cosmique de Gastev: ils basculent dans l'utopie quand ils adoptent une démarche totalisante et totalitaire.

Il est clair qu'un Tatline peut faire des projets de vêtements, un Maïakovski écrire des slogans publicitaires. Certains diraient que s'ils ne faisaient que cela, ils ne seraient pas Tatline ou Maïakovski. Mais l'important est ailleurs. Il s'agit non pas des rapports entre l'artiste et la matière de sa création: le constructivisme s'est révélé dans ce sens être une des démarches les plus stimulantes du XX^e siècle. Je parle des rapports entre l'artiste et le pouvoir, l'artiste et la société, au moment où le jeu de la puissance domine l'histoire. Les théoriciens du constructivisme et du productivisme luttent pour imposer l'art utile comme étant le seul art *idéologiquement défendable*. Le totalitarisme intellectuel, propre à beaucoup d'artistes qui ont conscience de leur importance, se double ainsi de l'ambition de partager le pouvoir idéologique et politique. C'est là une utopie que l'on connaît depuis l'Antiquité.

En plus de cela, nier la différence entre production artistique et production du secteur économique sans pour autant vouloir renoncer au titre d'«artiste», voilà une contradiction fondamentale. C'est la contradiction d'un Malévitch qui s'efforce de donner à sa théorie de l'intuition artistique l'apparence d'une théorie

de l'intuition collective, tandis que ses disciples décorent de la vaisselle avec des formes suprématistes (pour Malévitch elles expriment l'économie énergétique de l'univers). C'est la contradiction d'un Tatline, qui passe du projet de vêtements uniformisés à la confection d'un féérique appareil volant, impossible à réaliser autrement qu'à la main, mais destiné à être produit en grandes séries. Gastev seul résout la difficulté: il abandonne véritablement la littérature et appelle l'Institut Central du Travail «son œuvre artistique la plus achevée». Mais peut-être n'a-t-il jamais été un très grand poète.

Les artistes voient la contradiction, mais l'avouer, c'est mettre en péril leur propre légitimité.

Car la guerre idéologique continue. En 1923, Trotski enrichit la langue russe d'une nouvelle expression: «les compagnons de route». Tous ceux qui marchent aux côtés du prolétariat mais ne sont pas encore dignes de confiance reçoivent ce nom à demi méprisant. La critique prolétarienne, surtout la fameuse RAPP, formée en 1923, qui se définit comme «le bras de la dictature du parti dans la littérature» (ou remarquera l'évolution depuis le *Proletkult*), cette critique qualifie de «compagnons de route» tous ceux qui ne partagent pas ses opinions.

Comment, en effet, croire un Maïakovski qui, un jour, peut écrire: «j'écrase du pied la gorge de mon propre chant», et le lendemain chante Lénine et le passeport soviétique. On est en droit de supposer que la voix de son chant est quelque peu faussée.

Un peu plus tard, un critique marxiste, Pereverzev, résumera sans ambiguïté:

Nous qui possédons le pouvoir, nous ordonnons de chanter à ceux qui savent chanter les chansons dont nous avons besoin et nous ordonnons de se taire à ceux qui ne le savent pas.²¹

Porter l'étiquette «compagnon de route» équivaut à se résigner à jouer les seconds rôles dans la vie artistique. Certains artistes se retirent de la discussion publique. Beaucoup insistent pour se faire entendre. Il leur faut à ce moment prouver que leurs capacités vocales sont meilleures que celles de la concurrence. Les compagnons de route se battent afin de gagner le droit d'enlever l'étiquette. Ils s'attaquent mutuellement. Avec une virulence particulière, ils agressent les rares artistes «non alignés» et jugés hostiles. En littérature, par exemple, les campagnes contre Boulgakov en 1926, Platonov en 1927, Pilniak et Zamiatine en 1929, sont

menées par la critique prolétarienne et soutenues par les compagnons de route, notamment Maïakovski.

Les termes «de gauche», «de droite», «bourgeois», sonnent maintenant comme autant de dénonciations politiques. Dans les écrits des théoriciens productivistes les mots «commande sociale» sont de plus en plus souvent remplacés par «directive du parti». En 1924 déjà, un groupe de 34 écrivains s'adresse au parti pour lui demander protection contre la RAPP. Vers la fin des années 20, les artistes inventent eux-mêmes des arguments et des formules qui appellent à la dictature idéologique susceptible de mettre fin aux désordres, comme le font, en 1928, les grands cinéastes Eisenstein, Poudovkine, Dovjenco²². Quand le parti intervient, le terrain se trouve ainsi déblayé.

En 1932, une résolution du Comité Central ordonne la dissolution de tous les groupements littéraires et la création d'une seule et unique Union des écrivains soviétiques. Ces mesures vont s'appliquer à tous les domaines artistiques. Rares sont alors les artistes qui protestent.

Les écrivains satiriques Ilf et Petrov disent à cette époque: «Il ne suffit pas d'aimer le régime soviétique. Il faut faire en sorte qu'il vous aime»²³. Dans ces conditions il est bien plus facile d'aimer que d'être aimé. Désormais, le parti lui-même, sans intermédiaires, vérifiera si l'amour qu'on lui porte lui convient.

C'est l'époque du grand tournant: le premier plan quinquennal est réalisé en quatre ans, la collectivisation est achevée; face à la réalité, les utopies révolutionnaires sont apparemment jetées aux oubliettes: il n'y a pas d'armées du travail; non seulement le port des vêtements est obligatoire, mais les lois de 1934 rétablissent la famille traditionnelle, qualifiée de «cellule de base de la société soviétique»; toutes les innovations dans le système scolaire sont annulées en 1935; le mendélisme perd la bataille contre le lamarckisme, en laissant le champ libre aux miracles de Lyssenko.

Mais une autre utopie devient réalité: en 1936 Staline annonce que le socialisme en Union Soviétique vient d'être construit.

Le bonheur n'est pas destiné à ceux qui, à la grande vérification, ont fait montre d'un amour inapproprié. Les utopistes prolétariens comme leurs ennemis paysans, les compagnons de route comme les gardiens de la révolution de la RAPP, tous sont victimes des répressions dans les années qui viennent.

Tous ces utopistes disparaissent, comme disparaissent les modèles d'homme nouveau qu'ils proposaient, parce qu'ils tenaient à leurs visions de l'utopie, parce qu'ils avaient, pour ainsi

dire, un programme fixe. Le stalinisme produit son propre modèle: l'homme nouveau, c'est un citoyen soviétique qui se laisse programmer en fonction de tout changement de la ligne générale. C'est ce qu'Orwell nomme «Doublethink».

L'homme nouveau soviétique a deux qualités essentielles: la haine de classe et l'amour du parti. Le grand écrivain prolétarien Maxime Gorki décrit cet homme nouveau en détail et explique comment on peut le former. En 1930, Gorki publie un article consacré à la littérature pour enfants. La thèse de l'article: il faut éveiller l'enfant à la haine de classe, en lui racontant, d'une manière simple et amusante, les crimes du grand capital, d'un Krupp ou d'un Thyssen. Gorki ajoute:

La haine de classe doit s'éveiller sur la base d'une répulsion organique envers l'ennemi en tant qu'être d'un type inférieur. Je suis absolument persuadé que notre ennemi est effectivement un être du type inférieur, que c'est un dégénéré moral et physique. Je suis renforcé dans ma conviction par la statistique des crimes, des perversions sexuelles, etc., prouvant la dégénérescence de la bourgeoisie.²⁴

Une constatation s'impose: l'utopie stalinienne se réalise en assimilant les éléments de toutes les utopies qui sont mortes pour elle: la certitude d'une guerre à venir contre le monde de la bourgeoisie; l'interdiction aux ouvriers de changer de lieu de travail; le rêve de l'efficacité incarné dans le mouvement stakhanoviste; la primauté de l'amour du parti par rapport à l'amour «privé»; la politisation de l'enseignement; jusqu'au chauvinisme russe des paysans, condamné jadis par le prolétaire internationaliste; et cette foi inébranlable que l'homme soviétique, le vrai homme nouveau, représente une nouvelle race d'hommes.

On observe le même phénomène dans le domaine artistique.

En 1934 se tient le 1^{er} Congrès de l'Union des écrivains. Publiquement, les écrivains acclament Staline et son parti, leur jurent fidélité, dénoncent leurs camarades, avouent leurs fautes. Ils parlent de la haine de classe qui leur permet de créer, du devoir de tout poète d'avoir sur soi un revolver prêt à tirer²⁵. Ensemble, les écrivains, aidés par les émissaires du parti, Jdanov, Boukharine et Radek, formulent les principes du réalisme socialiste, la seule méthode qui permette à l'écrivain de se nommer «soviétique».

C'est là qu'on s'aperçoit que cette méthode satisfait les postulats les plus radicaux des théoriciens du *Proletkult* et de l'avant-garde (pas tous à la fois, bien entendu). D'une part, tous les artis-

tes constituent un collectif animé d'un seul esprit, la littérature est l'œuvre de tous, elle est accessible à tous; d'autre part, on excommunie la littérature fantastique, la satire, la science-fiction, tout en soulignant l'importance de la presse, du reportage, de la biographie des hommes célèbres. On procède à l'opération décrite dans le roman de Zamiatine: l'ablation du centre de l'imagination et du désir irrationnel; n'était-ce pas le souhait des apôtres de l'organisation rationaliste du monde? Et le souhait de voir une seule tendance régner dans la littérature est lui aussi exaucé. La fonction de l'écrivain est, elle aussi, enfin rigoureusement établie.

Pendant toute la durée du congrès, les discours des écrivains sont interrompus par des dizaines d'interventions de délégués venus de l'armée, des usines, des kolkhozes; ils s'adressent aux écrivains et demandent de décrire la vie du peuple dans toutes ses activités, joies et soucis. C'est un véritable rite de *passation du droit à la parole*. La société accorde à l'écrivain le rôle d'un relais qui reçoit une série de signaux en provenance du parti et une autre série en provenance du peuple; il doit renvoyer les deux séries au peuple, en adaptant la fréquence du peuple à celle du parti. Ainsi se définit la position sociale de l'écrivain-«ingénieur des âmes», selon le mot de Staline, si ressemblant aux slogans des prolektulistes et des productivistes déjà condamnés.

En 1936, une brochure paraît aux Etats-Unis, écrite par un fonctionnaire du Commissariat à la culture soviétique. Son titre: *The Place of Art in the Soviet Union*. C'est une lecture instructive. En expliquant au lecteur américain la liberté qui caractérise l'art soviétique, l'auteur fait appel à Spinoza, qui disait que si une pierre lancée en l'air pouvait penser, elle se verrait certainement dotée de libre-arbitre, tout en filant vers la terre selon une trajectoire inéluctable²⁶. C'est en effet une illustration parfaite du destin de l'art soviétique.

En URSS, on cite souvent ces paroles de Mikhaïl Cholokhov, le grand maître du réalisme socialiste:

Nos ennemis disent que nous travaillons selon les directives du parti; c'est faux: nous travaillons selon les directives de notre cœur, et notre cœur, nous l'avons offert au parti et au peuple.²⁷

Si l'on veut voir le cœur de l'artiste comme le centre de gravité de son système créatif, on comprend que la trajectoire vers le réalisme socialiste était tracée depuis bien longtemps.

Alors on commence à vraiment apprécier la force qui a permis à Boulgakov, Platonov, Mandelstam, Akhmatova, Filonov, Malévitch et à d'autres encore de ne pas se laisser entraîner ou qui leur a permis de s'arracher aux forces de gravitation du Grand Système. Et on ne peut que s'étonner du courage et de la lucidité de Zamiatine qui a su calculer la trajectoire de la chute à son point de départ: dans son roman il a montré «les poètes en uniformes», mettant en vers l'idéologie de l'Etat Unique.

Malgré la mode actuelle qui voudrait que *Nous autres* soit une satire tournée contre toute société trop technologique, je pense que sa cible principale est le système soviétique. Je pense la même chose du roman d'Orwell. Contrairement à Huxley qui appelait *Le Meilleur du Monde* «un livre sur l'avenir» et, dans une préface à l'édition de 1946, s'amusait à vérifier ses propres prévisions, Zamiatine et Orwell, à mes yeux, ne font pas de prophéties apocalyptiques. Leurs livres parlent du présent qu'ils analysent, à un quart de siècle de distance, avec plus de pertinence qu'aucun traité de sociologie ou de politologie de l'époque.

Le Grand Système fonctionne toujours et son champ de gravitation est aussi puissant qu'avant. Même si les méthodes se sont relativement adoucies, les dissidents en art, comme ailleurs, sont poursuivis avec une énergie constante. Et, il y a quelques semaines à peine, un écrivain dont les romans d'il y a vingt ans avaient marqué le «dégel» littéraire, Iouri Bondarev, en recevant le titre de Héros du travail socialiste, a assuré le parti de sa fidélité et s'est déclaré soldat dans la guerre contre l'ennemi idéologique, guerre qui n'est pas près de se terminer²⁸.

A en croire les dernières déclarations d'Alexandre Zinoviev²⁹, la société soviétique est réellement une société collectiviste d'un type encore jamais vu dans l'histoire, les dissidents y sont un phénomène pathologique et l'homme soviétique, *homo sovieticus*, est bien l'homme nouveau qu'il prétend être.

Si telle est la vérité, alors Zamiatine, comme Orwell, nous parlent non seulement de leur présent, mais aussi du nôtre, en cette année 1984.

Leonid HELLER.

NOTES

¹ E. Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 1979.

² I. Kremniiov (A. Tchaïanov), *Le Voyage de mon frère Alexis au pays de l'utopie paysanne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.

³ Cf. par exemple *KPSS u vlasti* (Le Parti communiste d'Union Soviétique au pouvoir), Francfort-sur-le-Main, Possev, 1960, chap. 7.

⁴ Cf. R. Pethybridge, *The Social Prelude to Stalinism*, London, Macmillan, 1974; R. Linhart, *Lénine, les paysans*, Taylor, Paris, Seuil, 1976; J. Querzola, «Le Chef d'orchestre à la main de fer. Léninisme et taylorisme», in *Le Soldat du travail. Guerre, fascisme et taylorisme = Recherches*, 32-33, sept. 1978.

⁵ Cf. M. Heller, A. Nekritch, *L'Utopie au pouvoir*, Paris, Calmann-Levy, 1983; I. Šafarević, *Socialism kak javlenie mirovoj istorii*, Paris, Ymca-Press, 1977; I. Chafarévitch, *Le Phénomène socialiste*, Paris, Seuil, 1977.

⁶ Cf. K. Čistov, *Russkie narodnye social'no-utopičeskie legendy. XVII-XIX v.*, Moscou, Nauka, 1967.

⁷ Pour la seule description de cette guerre paysanne, cf. M. Heller, A. Nekritch, *op. cit.*

⁸ É. Enčmen, *Vosemnadcat' tezisov o teorii novoj biologii*, Piatigorsk, 1920. Une discussion de cette théorie, cf. I. Šafarević, *op. cit.*, pp. 324-325.

⁹ Cf. A. Kollontaï, *Marxisme et révolution sexuelle*, textes choisis par Judith Stora-Sandor, Paris, Maspéro, 1973.

¹⁰ N. Buharin, E. Preobraženskij, *Azbuka kommunisma*, Peterburg, 1920, p. 182.

¹¹ Cité d'après I. Šafarević, *op. cit.*, p. 320.

¹² L. R. Graham, «Science & Values: the Eugenic Mouvement in Germany & Russia in the 1920s», in *The American Historical Review*, vol. 82, 5, Dec. 1977.

¹³ Cf. A. Bogdanov, *La Science, l'art et la classe ouvrière*, Paris, 1977; P. Gorsen, E. Knoedler-Bunte, éd., *System einer proletarischen Kultur. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland. 1917-1925. Dokumentation*, Stuttgart, 1975.

¹⁴ Cf. A. Gastev, «Les tendances de la culture prolétarienne», in *Proletkult — Littérature prolétarienne. Russie - URSS. 1905-1934 = Action poétique*, 59, sept. 1974; id., «Le mot sous presse», in L. Heller, éd., *Le Livre d'or de la science-fiction soviétique*, Paris, Presses Pocket, 1983. Pour les rapports entre l'utopie gastevienne et bogdanoviste en général avec le roman de Zamiatine, cf. L. Heller, «Zamjatin: prophète ou témoin? *Nous autres* et les réalités de son époque», in *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXII (2-3), 1981.

¹⁵ Les chiffres d'après *Istorija sovetskoj literatury*, v 3 tt., vol. 1, Moscou, Izd. Akademii Nauk, 1967, p. 38.

¹⁶ Je pense en particulier à la doctrine des *duhobory* (spiritoclastes), proche de l'enseignement du philosophe ukrainien G. Skovoroda, dont l'influence se fait sentir chez Fedorov et, indirectement, chez Tolstoï, aussi bien que dans les systèmes philosophiques de Khlebnikov et de Malévitch; cf. A. Klibanov, *Narodnaja social'naja utopija v Rossii*, vol. 1 «Period feodalizma», Moscou, Nauka, 1977; vol. 2 «XIX vek», Moscou, Nauka, 1978.

¹⁷ Cf. J. Bowlt, éd., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism. 1902-1934*, New York, 1976.

¹⁸ I. Erenbourg, *Les Aventures extraordinaires de Julio Jurenito*, Genève, 1972.

¹⁹ A. Gan, «Le Constructivisme», in C. Gray, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne. 1863-1922*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1968, p. 274.

²⁰ Cf. les articles de V. Šklovskij, S. Tret'jakov, N. Čužak, in N. Čužak, éd., *Literatura fakta*, Moscou, Federacija, 1929.

²¹ *Proletarskaja revolucija*, n° 1, 1929, pp. 61-62.

²² S. Ėjzenštejn, V. Pudovkin et alt., «Dokument ideologičeskoj bor'by», in *Iskusstvo kino*, n° 4, 1964, pp. 14-15.

²³ I. Il'f, E. Petrov, *Sobranie sočinenij*, v 5 tt., vol. 3, Moscou, GIHL, 1961, pp. 291-292.

²⁴ M. Gor'kij, «O bezotvetstvennyh ljudjah i o detskoj knige naših dnej», in *Sobranie sočinenij*, v 30 tt., vol. 25, Moscou, GIHL, 1953, p. 174.

²⁵ Cf. *Pervyj s''ezd Sojuza pisatelej SSSR. Stenografičeskij otčet* (Le 1^{er} Congrès de l'Union des écrivains. Stenogrammes), Moscou, GIHL, 1934; cf. surtout les discours de V. Šklovskij, L. Sobolev, V. Višnevskij etc.

²⁶ O. Beskin, *The Place of Art in the Soviet Union*, New York, 1936, p. 14.

²⁷ M. Šolohov, «Reč na Vtorom s''ezde Sojuza pisatelej» (Discours au 2^e Congrès de l'Union des écrivains), in id., *Po veleniju duši*, Moscou, 1970, p. 266.

²⁸ *Literaturnaja gazeta*, 25 mars 1984.

²⁹ A. Zinoviev, «Dissident as a Soviet Man» (Interview), in *Encounter*, April-May, 1984.

L. H.