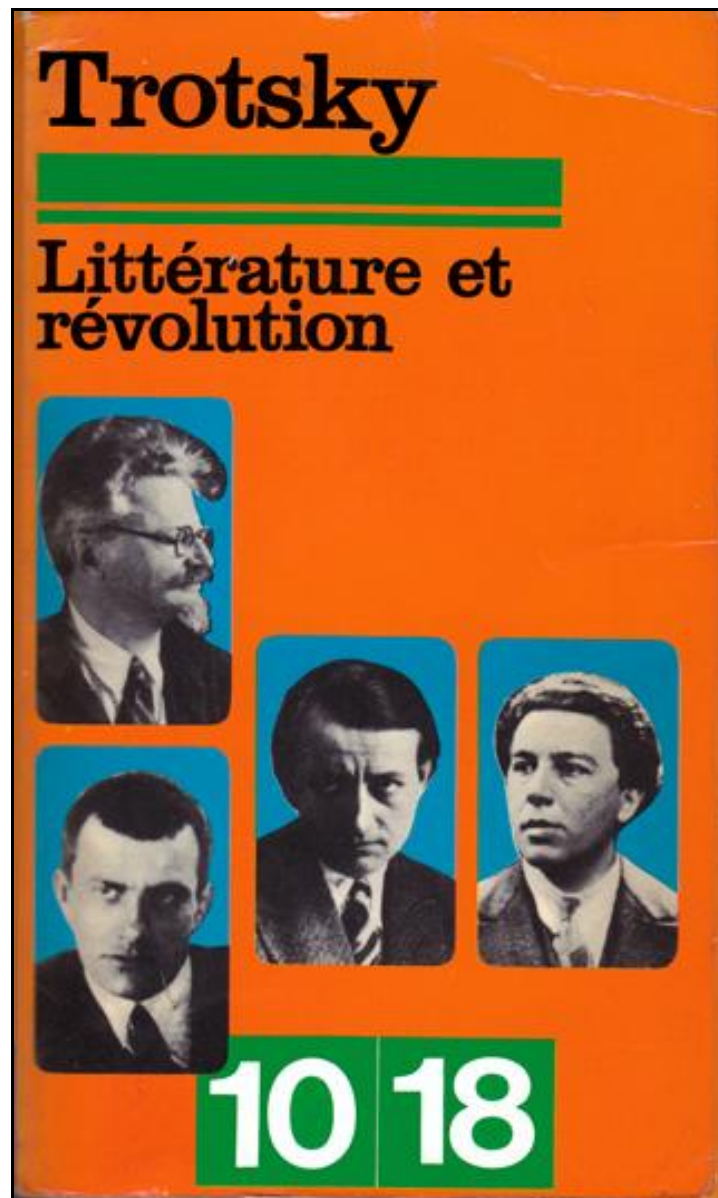


Léon Trotsky
Littérature et révolution
1923



Traduit du russe par Pierre Frank, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie.
Paris : Union générale d'éditions, 1964, 512 pp. Collection 10-18.

Table des matières

Introduction

Première partie.

Littérature et révolution

Chapitre I. L'art antérieur à la révolution

André Biély

Chapitre II. Les « compagnons de route » littéraires de la révolution

A. Nicolas Kliouiev

B. Serge Essenine

C. Les « Frère Sérapion »

Vsévolod Ivanov

Nicolas Nikitine

D. Boris Pilniak

E. Les écrivains rustiques et ceux qui chantent le moujik

F. Le groupe insinuant « Changement de direction »

G. Le « Néo-Classicisme »

H. Mariette Chaguinian

Chapitre III. Alexandre Blok

Chapitre IV. Le futurisme

Lettre de Gramsci sur le mouvement futuriste italien

Chapitre V. L'école formaliste de poésie et le marxisme

Chapitre VI. La culture prolétarienne et l'art prolétarien

Chapitre VII. La politique du Parti en art

Chapitre VIII. Art révolutionnaire et art socialiste

En mémoire de Serge Essénine

Le suicide de Maïakovski

Anatole Vassilievitch Lounatcharsky

Deuxième partie.

Divers textes de Léon Trotsky relatifs à l'art, à la littérature, à des écrivains

1. Léon Tolstoï
2. Un nouveau grand écrivain. Jean Malaquais.
3. À propos du drame de Marcel Martinet
4. Radio, Science, Technique et Société
5. Culture et Socialisme
6. La Révolution étranglée
7. De la Révolution étranglée et de ses étrangleurs. Réponse à M. André Malraux
8. Une interview de Léon Trotsky sur la « Littérature Prolétarienne »
9. Céline et Poincaré
10. Fontamara
11. Sur une interview d'André Malraux
12. Lettre à Joan London
13. La bureaucratie totalitaire et l'art
14. L'art et la révolution
15. Le Parti et les artistes
16. Pour un art révolutionnaire indépendant

INTRODUCTION

Léon Trotsky, 29 juillet 1924.

À Christian Georgevitch RAKOVSKY
 Au combattant, à l'homme, à l'ami
 Je dédie ce livre.

La situation de l'art peut être définie par les considérations générales suivantes.

Si le prolétariat russe, après la prise du pouvoir, n'avait pas créé sa propre armée, l'Etat ouvrier aurait cessé de vivre il y a longtemps, et nous ne penserions pas maintenant aux problèmes économiques, encore moins aux problèmes de la culture et de l'esprit.

Si la dictature du prolétariat se montrait incapable, au cours des prochaines années, d'organiser l'économie et d'assurer à la population, ne serait-ce qu'un minimum vital de biens matériels, le régime prolétarien serait alors véritablement condamné à disparaître. L'économie est à présent le problème des problèmes.

Cependant, même si les problèmes élémentaires de la nourriture, du vêtement, de l'abri et aussi de l'éducation primaire étaient résolus, cela ne signifierait encore en aucune façon la victoire totale du nouveau principe historique, c'est-à-dire du socialisme. Seuls un progrès de la pensée scientifique sur une échelle nationale et le développement d'un art nouveau signifieraient que la semence historique n'a pas seulement grandi pour donner une plante, mais a aussi fleuri. En ce sens, le développement de l'art est le test le plus élevé de la vitalité et de la signification de toute époque.

La culture vit de la sève de l'économie, mais il faut plus que le strict nécessaire pour que la culture puisse naître, se développer et devenir raffinée. Notre bourgeoisie s'est asservi la littérature très rapidement à l'époque où elle se fortifiait et s'enrichissait. Le prolétariat sera capable de préparer la formation d'une culture et d'une littérature nouvelles, c'est-à-dire socialistes, non par des méthodes de laboratoire, sur la base de notre pauvreté, de notre besoin, de notre ignorance d'aujourd'hui, mais à partir de vastes moyens sociaux, économiques et culturels. L'art a besoin de bien-être, d'abondance même. Les journées doivent être plus chaudes, les roues tourner plus rapidement, les navettes courir plus vite, les écoles travailler mieux.

Notre vieille littérature et notre vieille culture russes étaient l'expression de la noblesse et de la bureaucratie, et reposaient sur le paysan. Le noble imbu de lui-même, tout comme le noble « repentant » mirent leur sceau sur la période la plus importante de la littérature russe. Plus tard apparut l'intellectuel roturier, appuyé sur le paysan et le bourgeois, et lui aussi écrivit son chapitre dans l'histoire de la littérature russe. Après être passé par la période d'extrême simplification des vieux *narodniki*¹, cet intellectuel roturier se modernisa, se différença et s'individualisa, au

¹ *Narodniki* (populistes). Mouvement né parmi l'intelligentsia russe dans les années 60 du siècle dernier, et dont l'un des premiers fondateurs fut Herzen. Les *narodniki* se proposaient d'« aller au peuple » (*narod*), de partager la vie de la paysannerie, et de combattre ainsi le tsarisme par la propagande et l'éducation. Ce mouvement devint rapidement révolutionnaire, tout en se scindant en diverses organisations (« Terre et Liberté », « Partage noir », la « Volonté du peuple », etc...). C'est l'organisation terroriste « Volonté du peuple » qui assassina Alexandre II en 1881. A la fin du XIX^e siècle, le mouvement populiste se désagrégea pour faire place au mouvement marxiste introduit en Russie par Plékanov. (Note des traducteurs Pierre Franck et Claude Ligny)

sens bourgeois du terme. Tel fut le rôle historique de l'école décadente et du symbolisme. Dès le début du siècle, tout particulièrement après 1907-1908, la transformation bourgeoise de l'intelligentsia et de la littérature s'effectua à toute vitesse. La guerre mit patriotiquement fin à ce processus.

La Révolution renversa la bourgeoisie, et ce fait décisif fit irruption dans la littérature. La littérature qui s'était formée autour d'un axe bourgeois n'est plus. Tout ce qui est resté plus ou moins viable dans le domaine de la culture, et cela est particulièrement vrai de la littérature, s'efforça et s'efforce encore de trouver une nouvelle orientation. Du fait que la bourgeoisie n'existe plus, l'axe ne peut être que le peuple sans la bourgeoisie. Mais qu'est-ce que le peuple ? Tout d'abord la paysannerie et, dans une certaine mesure, les petits bourgeois des villes, ensuite les ouvriers qui ne peuvent être séparés du protoplasme populaire de la paysannerie. C'est cela qu'exprime la tendance fondamentale de tous les « compagnons de route »² de la Révolution. C'est cela qu'on trouve dans la pensée de feu Blok. De même chez Piliak, les « Frères Sérapion », les « Imaginistes » qui sont encore bien vivants. De même encore chez quelques-uns des futuristes (Khlebnikov, Krouchenikh et W. Kamensky). La base paysanne de notre culture, ou plutôt de notre manque de culture, manifeste indirectement toute sa force passive.

Notre Révolution est l'expression du paysan devenu prolétaire qui cependant s'appuie sur le paysan et lui montre la voie à suivre. Notre art est l'expression de l'intellectuel qui hésite entre le paysan et le prolétaire. Il est organiquement incapable de se fondre avec l'un ou l'autre, mais il gravite davantage vers le paysan. En raison de sa position intermédiaire et de ses liaisons, il ne peut pas devenir un moujik, mais il peut changer le moujik. Cependant, il ne peut y avoir de révolution sans la direction de l'ouvrier. Cette contradiction est la source de la difficulté fondamentale à traiter le sujet. On peut affirmer que les poètes et les écrivains de ces années extrêmement critiques diffèrent entre eux par la manière dont ils sortent de cette contradiction, et par la manière dont ils remplissent les vides, l'un par le mysticisme, l'autre par le romantisme, un troisième par un éloignement prudent, et un quatrième par un cri assourdissant. Indépendamment de la variété des méthodes employées pour surmonter la contradiction, l'essence de celle-ci reste une. Elle consiste dans la séparation créée par la société bourgeoise entre le travail intellectuel, y compris l'art, et le travail physique. La révolution, elle, est l'œuvre d'hommes faisant un travail physique. Un des buts ultimes de la révolution est de surmonter complètement la séparation de ces deux sortes d'activité. En ce sens, comme en tous les autres sens, la création d'un art nouveau est une tâche qui s'accomplit entièrement suivant les lignes de la tâche fondamentale, celle de la construction d'une culture socialiste.

Il est ridicule, absurde, et même stupide au plus haut point, de prétendre que l'art restera indifférent aux convulsions de notre époque. Les événements sont préparés par les hommes, ils sont faits par les hommes, ils réagissent sur les hommes et les changent. L'art, directement ou indirectement, reflète la vie des hommes qui font ou vivent les événements. C'est vrai pour tous les arts, du plus monumental au plus intime. Si la nature, l'amour ou l'amitié n'étaient plus liés à l'esprit social d'une époque, la poésie lyrique aurait depuis longtemps cessé d'exister. Un bouleversement profond dans l'histoire, c'est-à-dire un réalignement des classes dans la société, ébranle l'individualité, situe la perception des thèmes fondamentaux de la poésie lyrique sous un angle nouveau et sauve ainsi l'art d'une éternelle répétition.

² Trotsky emploie ce terme non dans le sens souvent péjoratif qu'il a acquis à présent, mais dans le sens où le mouvement ouvrier russe l'employa pendant longtemps à l'égard des intellectuels qui sympathisaient avec lui. (Note des traducteurs Pierre Franck et Claude Ligny)

Mais « l'esprit » d'une époque ne travaille-t-il pas de façon invisible et indépendamment de la volonté subjective ? Certes, en dernière analyse, cet esprit se reflète chez tous chez ceux qui l'acceptent et l'incarnent aussi bien que chez ceux qui luttent désespérément contre lui ou qui s'efforcent de se dérober à lui, mais ceux qui détournent la tête dépérissent peu à peu, ceux qui résistent sont tout au plus capables de ranimer telle ou telle flamme archaïque, alors que l'art nouveau, posant de nouveaux jalons et élargissant le lit de la création artistique, pourra être créé par ceux-là seuls qui font corps avec leur époque. Si l'on traçait une courbe allant de l'art actuel à l'art socialiste de l'avenir, on pourrait dire que nous avons à peine dépassé aujourd'hui le stade de la préparation de cette préparation même.

Voici une brève esquisse des groupes de la littérature russe d'aujourd'hui.

La littérature qui se trouve hors de la révolution, depuis les feuilletonistes du journal de Souvorine jusqu'aux plus sublimes lyriques de la Vallée de Larmes de l'aristocratie, est mourante, tout comme les classes qu'elle a servies. Généalogiquement, en ce qui concerne la forme, elle représente l'achèvement de la ligne aînée de notre vieille littérature qui avait commencé comme littérature de la noblesse et fini comme littérature purement bourgeoise.

La littérature « moujik » soviétique, qui chante le paysan, peut, d'une manière moins claire, découvrir son origine, du point de vue de la forme, dans les tendances slavophiles et populistes de l'ancienne littérature. Il est évident que les écrivains qui chantent le moujik ne procèdent pas directement du moujik. Ils n'existeraient pas sans la littérature antérieure de la noblesse et de la bourgeoisie, littérature dont ils représentent la ligne cadette. A présent, ils sont tous en train de chercher à se mettre davantage à l'unisson de la nouvelle société.

Le futurisme constitue lui aussi, sans aucun doute, un rejeton de la vieille littérature. Mais le futurisme russe n'avait pas atteint son développement complet dans le cadre de la vieille littérature et n'avait pas subi l'adaptation bourgeoise qui lui aurait valu d'être officiellement reconnu. Quand éclata la guerre puis la révolution, le futurisme était encore bohème, comme toute nouvelle école littéraire dans les villes capitalistes. Sous l'impulsion des événements, le futurisme se coula dans les canaux nouveaux de la révolution. Par la nature même des choses, un art révolutionnaire ne pouvait en procéder. Mais tout en restant, à certains égards, un rejeton révolutionnaire bohème de l'art ancien, le futurisme contribue à un degré plus grand, plus directement et plus activement que toutes les autres tendances, à la formation de l'art nouveau.

Aussi significatives que puissent être en général les œuvres de certains poètes prolétariens, leur soi-disant « art prolétarien » ne fait que traverser une période d'apprentissage. Il sème largement les éléments de la culture artistique, il aide la classe nouvelle à assimiler les œuvres anciennes, quoique trop en surface. En ce sens, c'est un des courants qui conduit à l'art socialiste de l'avenir.

Il est fondamentalement faux d'opposer la culture bourgeoise et l'art bourgeois à la culture prolétarienne à l'art prolétarien. Ces derniers n'existeront en fait jamais, parce que le régime prolétarien est temporaire et transitoire. La signification historique et la grandeur morale de la révolution prolétarienne résident dans le fait que celle-ci pose les fondations d'une culture qui ne sera pas une culture de classe mais la première culture vraiment humaine.

Notre politique en art, pendant la période de transition, peut et doit être d'aider les différents groupes et écoles artistiques venus de la révolution à saisir correctement le sens historique de l'époque, et, après les avoir placés devant le critère catégori-

que : pour ou contre la révolution, de leur accorder une liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art.

Pour le moment, la révolution ne se reflète dans l'art que de manière partielle, quand l'artiste cesse de la regarder comme une catastrophe extérieure, et dans la mesure où la confrérie des artistes et poètes, anciens et nouveaux, devient une partie du tissu vivant de la révolution, apprend à voir celle-ci non du dehors mais de l'intérieur.

Le tourbillon social ne s'apaisera pas de sitôt. Nous avons devant nous des décennies de lutte en Europe et en Amérique. Non seulement les hommes et les femmes de notre génération, mais aussi ceux de la génération à venir seront les participants, les héros et les victimes de cette lutte. L'art de notre époque sera entièrement placé sous le signe de la révolution.

Cet art a besoin d'une nouvelle conscience. Il est par-dessus tout incompatible avec le mysticisme, que celui-ci soit franc ou qu'il se déguise en romantisme, la révolution ayant pour point de départ l'idée centrale que l'homme collectif doit devenir le seul maître, et que les limites de sa puissance sont seulement déterminées par sa connaissance des forces naturelles et sa capacité de les utiliser. Cet art nouveau est incompatible avec le pessimisme, avec le scepticisme, avec toutes les autres formes d'affaîssement spirituel. Il est réaliste, actif, collectiviste de façon vitale, et emplî d'une confiance illimitée en l'avenir.

29 juillet 1924.

Léon TROTSKY.

LITTÉRATURE ET RÉVOLUTION (1923)

PREMIÈRE PARTIE

Littérature et révolution

Chapitre I

L'art antérieur à la révolution

La Révolution bolchevique d'Octobre 1917 ne renversa pas seulement le gouvernement de Kerensky, mais tout le régime social fondé sur la propriété bourgeoise. Ce régime avait sa culture et sa littérature officielles ; son effondrement ne pouvait qu'entraîner celui de la littérature d'avant Octobre.

Le rossignol de la poésie, tout comme l'oiseau de la sagesse, la chouette, ne se fait entendre qu'après le coucher du soleil. Le jour, on agit, on s'affaire, mais au crépuscule le sentiment et la raison viennent faire le bilan de ce qui a été accompli. Les idéalistes, y compris leurs épigones plutôt sourds et quelque peu aveugles — les subjectivistes russes — estimaient que le monde était mû par l'idée, par la pensée critique, autrement dit que l'intelligentsia dirigeait le progrès. En fait, tout au long de l'histoire, l'esprit n'a fait que clopiner derrière le réel, et il est inutile de démontrer, après l'expérience de la Révolution russe, la stupidité rétrograde de l'intelligentsia professionnelle. On peut aussi voir clairement les effets de cette loi dans le domaine de l'art. L'identification traditionnelle du poète au prophète est acceptable seulement en ce sens que le poète est à peu près aussi lent que le prophète à refléter son époque. S'il y a eu des prophètes et des poètes « en avance sur leur temps », cela signifie seulement qu'ils ont su exprimer certaines exigences de l'évolution sociale avec un peu moins de retard que leurs congénères.

Pour que le premier frisson de l'éveil d'un « pressentiment » révolutionnaire passe dans la littérature russe de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle, il a fallu qu'au cours des décennies précédentes, l'histoire produise les plus profonds changements dans la structure économique du pays, dans la répartition des groupes sociaux et dans les sentiments des masses populaires. Pour que les individualistes, les mystiques et autres épileptiques arrivent à occuper l'avant-scène littéraire, il a fallu que la Révolution de 1905 soit brisée par ses contradictions internes, qu'en décembre Dournovo écrase les ouvriers, et que Stolypine dissolve deux Doumas et en crée une troisième. La Sirène du paradis chante après le coucher du soleil, juste au moment où s'envole l'oiseau-prophète, la chouette. Entre les deux révolutions (1907-1917), toute une génération de l'intelligentsia russe fut formée (ou plutôt déformée) dans le climat d'une tentative de conciliation sociale entre la monarchie, la noblesse et la bourgeoisie. Être socialement conditionné, cela ne signifie pas forcément être consciemment intéressé. Mais l'intelligentsia et la classe dominante qui l'entretient sont des vases communicants : la loi d'égalité des niveaux leur est applicable. Le vieux radicalisme et le vieil esprit de révolte intellectuels qui, au cours de la guerre russo-japonaise, avaient trouvé leur expression dans l'état d'esprit totalement défaitiste de l'intelligentsia, disparurent rapidement sous l'étoile du 3 juin³. Empruntant le vernis poétique et métaphysique de presque tous les siècles et tous les pays, et appelant à l'aide les pères de l'Église, l'intelligentsia « s'autodétermina » de plus en plus ouvertement pour proclamer sa propre valeur

³ Après la défaite de la Révolution de 1905, le premier ministre Stolypine promulgua, le 3 juin 1907, de prétendues « réformes organiques ».

indépendamment du « peuple ». Les formes tapageuses qu'elle donna à ce processus naturel d'embourgeoisement furent en quelque sorte une vengeance pour les chagrins que lui avait causés le peuple en 1905, par son entêtement et son manque de respect. Le fait, par exemple, que Léonid Andréiev — la figure artistique la plus bruyante, sinon la plus profonde, d'entre les deux révolutions — termina sa trajectoire dans l'organe réactionnaire de Protopopov et Amphiteatrov constitue à sa façon une indication symbolique des sources sociales du symbolisme d'Andréiev. Ici, le conditionnement social touche à l'intérêt non déguisé. Sous l'épiderme de l'individualisme le plus recherché, de patientes quêtes mystiques, d'un spleen universel de bonne compagnie, on a vu se déposer la graisse de l'esprit conciliateur bourgeois, et cela s'est fait sentir immédiatement dans les vers patriotiques extrêmement vulgaires qui parurent lorsque le développement « organique » du régime du 3 juin fut bouleversé par la catastrophe de l'universelle empoignade.

L'épreuve de la guerre, cependant, dépassa les forces non seulement de la poésie du 3 juin, mais aussi de sa base sociale : l'effondrement militaire du régime brisa les reins de la génération intellectuelle d'entre les deux révolutions. Léonid Andréiev, sentant se dérober sous lui la motte de terre sur laquelle reposait le dôme de sa gloire et qui semblait si solide, se mit à gesticuler en glapissant, en râlant, l'écume aux lèvres, essayant de défendre, de sauver quelque chose.

Malgré la leçon de 1905, l'intelligentsia caressait encore l'espoir de rétablir son hégémonie politique et spirituelle sur les masses. La guerre l'avait fortifiée dans cette illusion, la nouvelle conscience religieuse, rachitique dès sa naissance, ne pouvant fournir, pas plus que le symbolisme nébuleux, le ciment psychologique de l'idéologie patriotique. La Révolution démocratique de février 1917, qui naquit de la guerre et qui la termina, donna l'impulsion la plus grande, mais pour un bref moment, à un renouveau de l'idée du messianisme de l'intelligentsia. La Révolution de février fut sa dernière flambée historique. Le brandon fumant sentait déjà le kerenskysme.

Puis vint Octobre, jalon plus significatif que le règne de l'intelligentsia et qui marqua en même temps la défaite définitive de celle-ci. Toutefois, bien que vaincue et piétinée pour ses péchés passés, sa défunte gloire la faisait délirer à haute voix. Dans sa conscience le monde était sens dessus dessous. Elle était le représentant-né du peuple. Dans ses mains se trouvait la pharmacopée de l'histoire. Les bolcheviks opéraient avec l'opium des Chinois et les bottes des Lettons. Ils ne pourraient pas durer longtemps contre le peuple.

Les toasts de Nouvel an des intellectuels émigrés avaient pour thème : « L'an prochain à Moscou. » Vicieuse stupidité ! Cafouillage ! Il devint vite évident que s'il était en effet impossible de gouverner contre la volonté du peuple, il n'était nullement impossible de gouverner contre les intellectuels émigrés, et même de gouverner avec succès, quoi qu'en pensât un émigré.

La vague pré-révolutionnaire au début du siècle, la Révolution battue de 1905, l'équilibre strict mais instable de la contre-révolution, l'éruption de la guerre, le prologue de février 1917, le drame d'Octobre, tout cela frappa l'intelligentsia lourdement et sans cesse comme avec un bélier. Pas le temps d'assimiler les faits, de les recréer en images, et de trouver l'expression verbale de ces images ! Certes nous avons *les Douze* de Blok, et plusieurs œuvres de Maïakovsky. C'est quelque chose, un dépôt modeste mais non un paiement au compte de l'histoire, pas même un commencement de paiement. L'art s'est révélé impuissant, comme toujours au début d'une grande époque. Les poètes, qui n'avaient pas été appelés au sacrifice divin, se révélèrent, comme on pouvait s'y attendre, les plus insignifiants de tous les

enfants insignifiants de la terre ⁴. Les symbolistes, les parnassiens, les acméistes, qui avaient plané au-dessus des passions et des intérêts sociaux, comme dans les nuages, se retrouvèrent à Ekaterinodar avec les Blancs, ou dans l'état-major du maréchal Pilsudsky. Inspirés par une puissante passion wrangelienne, ils nous anathémisaient en vers et en prose.

Les plus sensibles et, dans une certaine mesure, les plus prudents, se taisaient. Dans un récit intéressant, Mariette Chaguinian raconte comment, pendant les premiers mois de la Révolution, elle enseigna le tissage dans la région du Don. Elle n'eut pas seulement à quitter sa table de travail pour le métier à tisser, elle dut aussi se quitter elle-même pour se perdre complètement. D'autres plongèrent dans le « Proletkult », dans le « Politprosviet » ⁵, ou travaillèrent dans les musées et traversèrent de cette façon les événements les plus terribles et les plus tragiques que le monde ait jamais vécus. Les années de la Révolution devinrent les années d'un silence presque complet de la poésie. Ce n'était pas tout à fait à cause du manque de papier. Si l'on ne pouvait être imprimé alors, on pourrait l'être maintenant. Il n'était pas inévitable que la poésie fût favorable à la Révolution, elle aurait pu être contre elle. Nous connaissons la littérature des émigrés. C'est un zéro absolu. Mais notre propre littérature, elle non plus, ne nous a rien donné qui soit adéquat à l'époque.

Après Octobre, les hommes de lettres voulurent prétendre que rien de particulier n'avait eu lieu et que cette période en général ne les concernait pas. Mais il advint qu'Octobre commença à se manifester en littérature, à légiférer à son sujet et à vouloir la régir, à la fois d'un point de vue administratif et dans un sens plus profond. Une importante partie des hommes de la vieille littérature se trouva — non de façon fortuite — hors des frontières, et il advint ainsi qu'ils firent faillite, littérairement parlant. Bounine existe-t-il ? On ne peut pas dire que Merejkovsky ait cessé d'exister puisqu'il n'a jamais existé. Et Kouprine, et Balmont et même Tchirikov ? Et la revue *Jar Ptitsa* * ou les recueils *Spolokhi* ** ? Et d'autres éditions dont la principale caractéristique littéraire réside dans la préservation de l'orthographe ancienne ? Tous, sans exception, comme dans le récit de Tchékhov, gribouillent le livre des réclamations de la gare de Berlin. Il passera du temps avant que le train pour Moscou soit prêt ; en attendant, les voyageurs expriment leurs émotions. Dans les recueils provinciaux *Spolokhi*, les belles lettres sont représentées par Nemirovitch-Dantchenko, Amphiteatrov, Tchirikov, Pervoukhine et autres nobles cadavres, à supposer qu'ils aient jamais existé. Alexis Tolstoï montre quelques signes de vie, pas très visibles à vrai dire, mais qui suffisent à l'exclure du cercle enchanté des sauveurs de l'orthographe ancienne et de cette clique de tambours en retraite.

Ne voilà-t-il pas une petite leçon pratique de sociologie sur le thème : il est impossible de tromper l'histoire ?

Abordons le sujet de la violence. La terre a été prise, les usines, les dépôts bancaires ; les coffres furent ouverts ; mais qu'est-il advenu des talents et des idées ? Ces valeurs impondérables n'ont-elles pas été exportées en telle quantité qu'on pouvait s'inquiéter du sort de la « culture russe », comme le fit notamment son aimable psalmiste, Maxime Gorki ? Pourquoi rien n'est-il sorti de tout cela ? Pourquoi les émigrés ne peuvent-ils montrer un nom ou un livre de quelque valeur ? Parce que l'on ne peut pas piper l'histoire ou la vraie culture (qui n'est pas celle du psalmiste).

⁴ Allusion à un poème de Pouchkine.

⁵ *Proletkult* : organisation pour la culture prolétarienne. *Politprosviet* : organisation pour l'éducation politique.

* L'Oiseau de Feu.

** Le Tocsin

Octobre est entré dans les destinées du peuple russe comme un événement décisif, donnant à toute chose une signification et une valeur propres. Le passé a aussitôt reculé, fané et languissant, et l'art ne peut revivre que du point de vue d'Octobre. Qui se tient hors de la perspective d'Octobre se trouve complètement et désespérément réduit à néant, et c'est pourquoi les pédants et les poètes qui ne sont « pas d'accord avec ceci » ou que « cela ne concerne point » sont des zéros. Ils n'ont simplement rien à dire. Pour cette seule raison, non pour une autre, la littérature des émigrés n'existe pas. Et ce qui n'est pas ne peut être jugé.

Dans cette désintégration cadavérique de l'émigration se développe un certain type de cynique léché. Il a dans le sang tous les courants, toutes les tendances, comme une mauvaise maladie qui l'immunise contre toute infection par les idées. Voyez le désinvolte Vetlougine. Peut-être quelqu'un sait-il d'où il vient, mais c'est secondaire. Ses petits livres, *la Troisième Russie*, *Héros*, certifient que l'auteur a lu, vu et entendu, et qu'il sait *manier la plume*. Il commence le premier de ses livres par une sorte d'épigramme aux plus subtiles âmes perdues de l'intelligentsia, et finit par une ode aux trafiquants du marché noir. Ce trafiquant, paraît-il, deviendra le maître de cette « troisième Russie » qui monte : Russie réelle, sincère, défendant la propriété privée, riche et impitoyable dans son avidité. Vetlougine, qui fut du côté des Blancs et les rejeta quand ils furent battus, présente opportunément sa candidature en tant qu'idéologue de cette Russie des trafiquants. Il connaît bien sa vocation. Mais qu'en est-il de la « Troisième Russie » ? De quelque façon que vous battiez le jeu, la fausse carte du tricheur, hélas, jaillit mystérieusement. L'acuité du style n'y fait rien. Son premier livre fut écrit à peu près au moment du soulèvement de Kronstadt contre les Soviétiques (1921), et Vetlougine se disait que c'en était fini de la Russie soviétique. Au bout de quelques mois, le fait escompté ne s'étant pas produit, Vetlougine, si nous ne nous abusons, s'est retrouvé dans le groupe « Changement de direction »⁶. Mais c'est la même chose il est radicalement protégé contre tout retour en arrière. Ajoutons que Vetlougine a également écrit un roman de pacotille au titre suggestif, *Mémoires d'une Canaille*. Des canailles, il n'en manque pas, mais Vetlougine est la plus brillante de toutes. Elles mentent même de façon désintéressée, ne sachant plus distinguer la vérité du mensonge. Peut-être sont-ce là les vrais rebus de la « seconde » Russie, qui attend la « Troisième ».

Sur un plan plus relevé, mais plus terne, se tient Aldanov. Ce serait plutôt un K. D.⁷, c'est-à-dire un Pharisien. Aldanov appartient à ces sages qui font dans le scepticisme élevé (pas de cynisme, oh non !). Rejetant le progrès, ils sont prêts à accepter la théorie puérile des cycles historiques de Vico, personne, en général, n'étant plus superstitieux que les sceptiques. Les Aldanov ne sont pas des mystiques au plein sens du terme. Ils n'ont pas leur propre mythologie positive ; le scepticisme politique leur donne seulement un prétexte pour regarder tout phénomène politique du point de vue de l'éternité. Cela leur donne un style spécial, avec un zéaïement très aristocratique.

Les Aldanov prennent assez au sérieux leur grande supériorité sur les révolutionnaires en général et sur les communistes en particulier. Il leur semble que nous ne comprenons pas ce qu'ils comprennent. Pour eux la Révolution est venue de ce que

⁶ Sous le nom de « Smienna viekh » (Signaux déplacés) se manifesta un groupe qui, après la proclamation de la NEP, estima que le régime bolchevik pouvait contribuer à rétablir la puissance nationale et à reconstruire la Russie, et qui par suite, changea d'orientation. Ce groupe publia à Berlin un quotidien, *Nakanounié* (La Veille), favorable aux bolcheviks. Nous traduisons ici le nom de ce groupe par « Changement de direction ».

⁷ K.D. : Constitutionnel-démocrate. Parti libéral bourgeois sous le tsarisme.

les intellectuels ne sont pas tous passés par cette école du scepticisme politique et de style littéraire qui forme le capital spirituel des Aldanov.

Dans leurs loisirs d'émigrés, ils dénombrent les contradictions qui émaillent les discours et les déclarations des dirigeants soviétiques (pourquoi n'y en aurait-il pas ?), les phrases mal construites des éditoriaux de la *Pravda* (il faut reconnaître qu'il y en a pas mal), et, au bout du compte, le mot *stupidité* (la nôtre) contraste avec celui de sagesse (la leur) dans les pages qu'ils écrivent. Ils ont été aveugles à la marche de l'histoire, ils n'ont rien prévu, ils ont perdu leur pouvoir et avec lui leur capital, mais tout s'explique par d'autres raisons, notamment *entre nous*⁸ par la vulgarité du peuple russe. Les Aldanov se considèrent avant tout comme des stylistes, parce qu'ils ont dépassé les phrases embrouillées de Milioukov et l'arrogante phraséologie avocassière de son associé Hessen. Leur style, tout au plus timide, sans accent ni caractère, convient admirablement à l'usage littéraire de gens qui n'ont rien à dire. Leur façon suffisante de parler, dépourvue de contenu, la mondanité de leur esprit et de leur stylo..., ignorées de notre vieille intelligentsia, fleurissaient déjà dans la période d'entre les révolutions (1907-1917). Mais ils ont encore appris en Europe et ils écrivent de petits livres, ils sont ironiques, ils se souviennent, ils bâillent un peu mais, par politesse, étouffent leurs bâillements. Ils citent en diverses langues, font des prédictions sceptiques qu'ils contredisent aussitôt. Cela paraît tout d'abord amusant, puis ennuyeux et, à la fin, dégoûtant. Quel charlatanisme de phrases impudentes, quel dévergondage livresque, quelle servilité intellectuelle !

Toutes les humeurs des Vetlougine, Aldanov et autres se trouvent exprimées au mieux dans l'aimable poème d'un certain Don Aminado, qui vit à Paris :

Et qui peut garantir que l'idéal soit vrai ?

Que l'humanité s'en trouvera mieux ?

Où est la mesure des choses ?

En avant, général !

Dix ans de plus ! c'est assez pour moi et vous.

Comme on le voit, l'Espagnol n'est pas fier. En avant, général ! Les généraux (et même les amiraux) marchèrent. Le malheur, c'est qu'ils ne sont jamais arrivés.

De ce côté-ci de la frontière, bon nombre d'écrivains d'avant Octobre sont demeurés semblables à ceux de l'autre côté ; ce sont les émigrés intérieurs de la Révolution. « Avant Octobre », cette expression semblera au futur historien de la culture tout aussi significative que le mot médiéval l'est pour nous par contraste avec l'âge moderne. Octobre ressembla vraiment, pour ceux qui en majorité adhéraient par principe à la culture antérieure, à une invasion des Huns. Il fallait les fuir dans les catacombes avec les prétendues « torches de la science et de la foi ». Mais ceux qui ont fui comme ceux qui se tiennent à l'écart n'ont pas prononcé un mot nouveau. Il est vrai que la littérature d'avant Octobre ou en marge d'Octobre, en Russie même, a plus de signification que celle des émigrés. Toutefois, elle aussi ne fait que survivre, frappée d'impuissance.

Combien de recueils de poèmes ont paru ! Certains ornés de noms qui sonnent bien ! Ils ont de petites pages avec des lignes courtes, dont aucune n'est mauvaise. Elles sont enchaînées en poèmes dans lesquels il y a vraiment un peu d'art, et même l'écho d'un sentiment autrefois éprouvé. Mais, pris ensemble, ces livres sont tout aussi superflus pour l'homme moderne d'après Octobre qu'un chapelet pour un soldat sur le champ de bataille. La perle de cette littérature de renonciation, de

⁸ En français dans le texte.

cette littérature de pensées et sentiments mis au rebut, est le gros recueil bien pensant *Streletz* dans lequel les poèmes, articles et lettres de Sologoub, Rozanov, Belenson, Kouzmine, Hollerbakh et autres, sont imprimés à trois cents exemplaires numérotés. Un roman sur la vie à Rome, des lettres sur le culte érotique du bœuf Apis, un article sur Sainte Sophie — la terrestre et la céleste ! Trois cents copies numérotées... quel crève-cœur, quelle désolation !

Et bientôt vous serez poussés vers la vieille étable avec un gourdin, ô peuple irrespectueux des choses saintes (Zinaïda Hippus⁹, *Derniers poèmes*, 1914-1918). Bien sûr, ce n'est pas de la poésie, mais quel talent de journaliste ! A quelle inimitable tranche de vie aboutit cet effort de la poétesse décadente pour manier un gourdin (en vers !). Quand Zinaïda Hippus menace le peuple du fouet « pour l'éternité », elle exagère, évidemment, mais elle veut faire comprendre que ses malédictions bouleverseront les cœurs à travers les âges. Dans cette exagération, tout à fait excusable en raison des circonstances, on peut voir clairement la nature de l'auteur. Hier encore elle était une dame de Pétrograd, languissante, riche de talents, libérale, moderne. Tout à coup, cette dame si pleine de ses propres raffinements découvre la noire ingratitude de la foule « en souliers ferrés » et, offensée dans son saint des saints, elle transforme sa rage impuissante en un cri strident de femme (toujours en vers). Vraiment si son cri ne bouleverse pas les cœurs, il suscitera l'intérêt. Dans cent ans, l'historien de la Révolution russe soulignera peut-être comment un soulier ferré, écrasant le petit orteil lyrique d'une dame de Pétrograd, révéla la vraie sorcière possédante sous le masque chrétien décadent, mystique et érotique. Et Zinaïda Hippus, la vraie sorcière, fait des poèmes supérieurs à ceux des autres, plus achevés, mais plus « neutres », c'est-à-dire morts.

Quand vous trouvez parmi tant de pamphlets et de petits livres « neutres » *la Maison des Miracles* d'Irène Odoevtzeva, vous pouvez presque faire la paix avec le faux romantisme modernisé des salamandres, des chevaliers, des chauves-souris, de la lune mourante, en faveur de deux ou trois récits de la cruelle vie des Soviets. Voici une ballade sur un Izvostchik (cocher) que le commissaire Zon pousse à la mort ainsi que son cheval ; voici l'histoire d'un soldat qui vendit du sel mêlé à du verre pilé, enfin une ballade sur la façon dont les conduites d'eau sont polluées à Pétrograd. Les sujets sont à petite échelle et devraient beaucoup plaire au cousin Georges comme à la tante Anna. Malgré cela, ils livrent un petit reflet de la vie, ce ne sont pas seulement les échos tardifs de mélodies chantées il y a longtemps et enregistrées dans les anthologies. Pour un moment nous sommes prêts à nous joindre au cousin Georges. Ce sont des poèmes très très gentils. Allez-y, Mademoiselle !

Ne parlons pas seulement des « vieux » qui ont survécu à Octobre. Il existe aussi, en marge d'Octobre, un groupe de jeunes littérateurs et poètes. Je ne sais pas de façon très sûre combien jeunes sont ces jeunes, mais, en tout cas, avant la guerre et avant la Révolution, ou bien ils étaient des débutants, ou bien ils n'avaient pas encore commencé. Ils écrivent des nouvelles, des romans, des poèmes, avec cet art pas très individualisé qui avait cours naguère. C'est ainsi qu'alors on se faisait reconnaître. La Révolution, (« le soulier ferré ») a broyé leurs espoirs. Ils laissent croire, dans la mesure où ils le peuvent, que rien en fait ne s'est produit, et dans leurs vers et proses dénués d'originalité ils expriment une arrogance blessée. Toutefois, de temps à autre, ils soulagent leurs âmes en faisant secrètement un pied de nez.

⁹ Zinaïda Hippus, poétesse symboliste, née en 1867, morte à Paris en 1945. Epouse de Merejkovsky.

Le chef de tout ce groupe est Zamiatine, l'auteur des *Insulaires*¹⁰. À vrai dire il a pris pour sujet les Anglais. Zamiatine les connaît et les peint assez bien dans une série d'esquisses, mais du dehors, comme un observateur étranger doué mais pas très exigeant. Sous le même titre, il a placé des esquisses de Russes « insulaires », membres de cette intelligentsia qui vit sur une île au milieu de l'océan étranger et hostile de la réalité soviétique. Ici, Zamiatine est plus subtil, mais pas plus profond. Après tout, il est lui-même un « insulaire » et même d'une très petite île de la Russie actuelle. Qu'il écrive sur les Russes de Londres ou sur les Anglais de Leningrad, Zamiatine reste un émigré de l'intérieur. Par son style, quelque peu guindé, qui exprime les bonnes manières littéraires qui lui sont propres (et confinent au snobisme), Zamiatine paraît avoir été créé pour enseigner des cercles de jeunes « insulaires », éclairés et stériles*.

Les « Insulaires » les plus avouables sont les membres du groupe du Théâtre d'Art de Moscou. Ils ne savent que faire de leur haute technique ni d'eux-mêmes. Ils considèrent tout ce qui se passe autour d'eux comme hostile ou, au moins étrange. Pensez donc : ces gens vivent dans l'esprit du théâtre de Tchekhov. *Les Trois Sœurs* et *l'Oncle Vanja* aujourd'hui ! Pour laisser passer le mauvais temps — le mauvais temps ne dure pas longtemps — ils jouèrent *la Fille de Madame Angot* qui, en dehors de toute autre considération, leur donna une petite occasion de froncer les autorités révolutionnaires. Maintenant, ils dévoilent à l'Européen blasé et à l'Américain qui achète tout, combien était beau le verger de la vieille Russie féodale et combien raffinés et langoureux étaient ses théâtres. Belle et noble troupe moribonde d'un bijou de théâtre ! La très douée Akhmatova¹¹ n'y appartient-elle pas ?

La « Guilde des poètes » comprend les versificateurs les plus éclairés ; ils connaissent la géographie, savent distinguer le rococo du gothique, s'expriment en français et sont au plus haut degré des adeptes de la culture. Ils pensent, à juste titre, que « notre culture a encore un faible zéaiement enfantin » (Georges Adamovitch). Un vernis superficiel ne saurait les séduire. « Le poli extérieur ne peut prendre la place de la vraie culture » (Georges Ivanov). Leur goût est suffisamment bon pour admettre qu'Oscar Wilde est, après tout, un snob, non un poète, ce sur quoi on ne peut être en désaccord avec eux. Ils méprisent ceux qui n'accordent pas de valeur à une « école », c'est-à-dire à une discipline, à un savoir, à une aspiration, et un tel péché ne nous est pas étranger. Ils polissent très soigneusement leurs poèmes. Plusieurs parmi eux, Otsup, par exemple, ont du talent. Otsup est un poète du souvenir, du drame et de l'inquiétude. A chaque pas il retombe dans le passé. La seule chose qui constitue pour lui la « joie de vivre », c'est la mémoire. « J'ai même trouvé une place pour moi : observateur poète et bourgeois tirant ma vie de la mort », dit-il avec une tendre ironie. Mais son inquiétude n'est pas hystérique, presque harmonieuse au contraire ; c'est celle d'un Européen maître de soi et, ce qui est vraiment réconfortant, une inquiétude tout à fait cultivée, sans aucun élan mystique. Mais pourquoi la poésie de tous ces gens-là ne fleurit-elle pas ? Parce qu'ils ne créent pas

¹⁰ Ecrivain russe, né en 1884, mort en 1937. En 1905, participa aux activités du P.O.S.D.R. (parti social-démocrate). Le quitta et fut atteint de « pessimisme cosmique » pendant les années de réaction. En 1917, accueillit la Révolution avec scepticisme. Après un bref emprisonnement, il fut, contre toute attente, autorisé par Staline à émigrer, probablement grâce à l'intervention de Gorki. A Paris, publia « *Nous autres* », roman qui servit de modèle au *1984* d'Orwell.

* Ceci était écrit quand je fis connaissance d'un groupe de poètes qui s'appellent eux-mêmes « Insulaires » (Tikhonov et autres). Mais on entend chez eux des notes vivantes, et du moins chez Tikhonov des notes jeunes, fraîches et prometteuses. D'où vient cette appellation exotique ?

¹¹ Anna Akhmatova, née en 1888, est la plus grande poétesse russe actuelle. Elle n'émigra pas, mais ne composa jamais avec le régime. De 1923 à 1940, elle choisit le silence, pour ne recommencer à écrire que pendant la guerre. Elle fut la principale victime, avec Zoschenko, du jdanovisme en 1948, et elle se tut de nouveau jusqu'à la mort de Staline.

la vie, ne participent pas à la sécrétion de ses humeurs et sentiments, parce qu'ils sont seulement des écrémeurs tardifs, les épigones d'une culture nourrie du sang des autres. Ce sont des imitateurs cultivés et même exquis, des échos sonores, ayant beaucoup lu, doués, mais rien de plus.

Sous le masque d'un citoyen du monde civilisé, le noble Versilov fut en son temps le pique-assiette le plus éclairé de la culture étrangère. Il avait un goût engendré par plusieurs générations de la noblesse. Il se trouvait quasiment chez lui en Europe. Avec condescendance ou avec un mépris ironique, il regardait de son haut le séminariste radical qui citait Pissarev, ou qui prononçait le français avec un accent provincial et dont les manières... bref, ne parlons pas de manières. Pourtant, ce séminariste de 1860, comme son successeur de 1870 bâtirent la culture russe dans le temps où Versilov se révélait définitivement comme le plus stérile des écrémeurs de la culture.

Les K.D. russes, ces libéraux bourgeois tardifs du début du xx^e siècle, sont forts imbus de respect et même de craintive dévotion pour la culture, ses fondations stables, ses formes et son arôme, quoique par eux-mêmes ils ne soient rien d'autre que des zéros. Retournez-vous, mesurez le mépris sincère avec lequel ces K.D. regardèrent le bolchevisme du haut de leur culture d'écrivains ou d'avocats professionnels, et comparez-le au mépris que l'histoire a montré pour ces mêmes K.D. De quoi s'agit-il ? C'est le cas même de Versilov, transposé simplement au niveau des préoccupations d'un professeur bourgeois. La culture des K.D. s'est révélée le simple reflet tardif de cultures étrangères sur le sol superficiel de l'opinion publique russe. Le libéralisme fut, dans l'histoire de l'Occident, un mouvement puissant contre les autorités terrestres et célestes, et dans l'ardeur de sa lutte révolutionnaire il enrichit à la fois la civilisation matérielle et la culture. La France, telle que nous la connaissons, avec son peuple cultivé, ses formes policées et l'urbanité qui est intégrée à la chair et au sang de ses masses, est sortie, modelée telle qu'elle est, du creuset de plusieurs révolutions. Le processus « barbare » des dislocations, des soulèvements, des catastrophes, a aussi laissé ses dépôts dans la langue française d'aujourd'hui, la marquant de ses côtés forts et de ses faiblesses, de son exactitude et de son inflexibilité. Il en a été de même des styles de l'art français. Pour donner une nouvelle souplesse et une nouvelle malléabilité à la langue française il faudra, soit dit en passant, une autre grande révolution, non pas du langage, mais de la société française. Une telle révolution est également nécessaire pour hisser l'art français, si conservateur dans toutes ses innovations, sur un autre plan, plus élevé.

Mais nos K.D., ces imitateurs tardifs du libéralisme, ont tenté de soutirer à l'histoire, gratuitement, la crème du parlementarisme, de la courtoisie raffinée, de l'art harmonieux (sur la base solide du profit et de la rente). Etudier les styles individuels ou collectifs de l'Europe, s'en imprégner ou même les importer, et ensuite montrer en les empruntant qu'ils n'ont vraiment rien à dire, Adamovitch, Iretsky et beaucoup d'autres en sont capables. Mais ce n'est pas créer la culture, c'est simplement en prélever la crème.

Lorsque quelque esthète K.D. fait un long voyage dans un wagon à bestiaux et vient nous raconter, en grommelant entre ses dents, comment lui, un Européen si bien élevé, avec le meilleur dentier du monde et une connaissance détaillée de la technique du ballet égyptien, est contraint par cette révolution de rustres de voyager avec des besaciers pouilleux, on éprouve un haut-le-cœur pour les fausses dents, pour les techniques du ballet et pour toute cette culture volée aux boutiques de l'Europe. La conviction commence à grandir que le moindre pou de ce besacier en haillons est plus important, plus nécessaire pour ainsi dire, dans le mécanisme de l'histoire, que cet égoïste soigneusement cultivé et totalement stérile.

Avant guerre, alors que les écrivains de culture ne s'étaient pas encore mis à quatre pattes pour hurler patriotiquement, commençait à se développer chez nous un style journalistique. Certes, Milioukov continuait à marmonner de façon prolixe et à scribouiller des éditoriaux de parlementaire professionnel ; son éditeur associé, Hessen, fournissait encore les meilleurs exemples des « procédures de divorce » mais, de façon générale, nous commençons à oublier nos voies domestiques traditionnellement embourbées pour la graisse de carême du *Russkié Viédomosti* *. Ce minime progrès en journalisme à la manière européenne (et payé, notons-le, par le sang de la révolution de 1905 puisque c'est d'elle que sortirent les partis et la Douma) fut noyé presque sans laisser de traces dans les vagues de la révolution de 1917. Les K.D. qui aujourd'hui vivent à l'étranger, spécialistes du divorce ou non, soulignent de la façon la plus malicieuse les faiblesses littéraires de la presse soviétique. Vraiment nous écrivons mal, sans style, même après le *Russkié Viédomosti*. Cela veut-il dire que nous ayons reculé ? Non, cela veut dire que nous sommes dans une période de transition entre l'imitation, le verbiage de l'avocat à gages d'une part, et d'autre part, le grand mouvement culturel de tout un peuple qui, s'il lui est donné un peu de temps, créera lui-même son propre style, en journalisme comme ailleurs.

Vient ensuite une autre catégorie, les *ralliés* ¹². C'est un terme de politique française. Furent ainsi désignés les anciens royalistes qui firent la paix avec la République. Ils abandonnèrent la lutte pour le roi, même leurs espoirs en lui, et traduisirent loyalement leur royalisme en langage républicain. Aucun d'entre eux n'aurait pu écrire *la Marseillaise*, même si elle n'avait jamais été écrite auparavant, et il est douteux qu'ils aient chanté avec enthousiasme ses strophes contre les tyrans. Mais ces *ralliés* vivaient et laissaient vivre. Il y a nombre de ces *ralliés* parmi les poètes, artistes et acteurs d'aujourd'hui. Ils ne calomnient pas et n'injurient pas ; au contraire, ils acceptent l'état de choses, mais en termes généraux et « sans en assumer la responsabilité ». Là où il convient, ils sont diplomatiquement silencieux ou passent « loyalement » à côté des choses ; en général, ils sont patients et participent, dans la mesure où ils le peuvent. Je ne fais pas allusion au groupe « Changement de direction » qui a sa propre idéologie. Je parle seulement des tranquilles philistins de l'art, de ses fonctionnaires ordinaires, souvent non dépourvus de talent. Ces *ralliés*, nous en trouvons partout, même parmi les peintres de portraits ; ils peignent des portraits « soviétiques », et ce sont parfois de grands artistes. Ils ont de l'expérience, du savoir-faire, tout ce qu'il faut. Pourtant les portraits ne sont pas reconnaissables. Pourquoi ? Parce que l'artiste ne porte pas d'intérêt profond à ses sujets, il n'a pas d'affinité intellectuelle avec eux, il peint un bolchevik russe comme il avait l'habitude de peindre une carafe ou un navet pour l'Académie, et peut-être avec plus d'indifférence encore.

Je ne donne pas de noms, parce qu'ils forment toute une classe. Ces *ralliés* n'arrachent pas au ciel les étoiles et n'ont pas inventé la poudre. Mais ils sont utiles et nécessaires, comme engrais pour la nouvelle culture. Ce qui n'est pas négligeable.

Que l'art qui reste en marge d'Octobre soit asexué, cela apparaît avec évidence dans le sort réservé aux recherches et trouvailles d'ordre intellectuel ou religieux qui avaient « fertilisé » le principal courant de la littérature antérieure à la révolution, c'est-à-dire le symbolisme. Quelques mots à ce sujet sont ici nécessaires.

* *Le Bulletin russe*, quotidien libéral (1863-1917).

¹² En français dans le texte.

Au commencement du siècle, l'intelligentsia passa du matérialisme et du positivisme, et même dans une certaine mesure du marxisme à travers la philosophie critique de Kant, vers le mysticisme. Entre les deux révolutions, cette nouvelle conscience religieuse vacilla et s'éparpilla en flammèches mourantes. Maintenant que le roc de l'orthodoxie officielle a été sérieusement ébranlé, ces mystiques de salons, chacun à sa façon, sont déprimés, la nouvelle échelle des choses étant trop grande pour eux. Sans l'aide de ces prophètes de boudoir et de ces journalistes sanctifiés, parmi lesquels se trouvent d'anciens marxistes, et même contre eux, les vagues de la marée révolutionnaire sont venues battre les murs mêmes de l'Église russe, qui n'avait pas connu la Réforme. Elle se défendit contre l'histoire par la rigidité, l'immobilité de ses formes, par son rite automatique et la force de l'État. Elle, qui s'était courbée très bas devant le tzarisme, se maintint presque inchangée pendant plusieurs années après la chute de son allié et protecteur autocratique. Mais mon tour vint aussi. La tendance « Jalon nouveau », qui se propose de rénover l'Église, tente une tardive réforme bourgeoise, sous le prétexte de s'adapter à l'État soviétique. Notre révolution politique bourgeoise fut achevée — cela même contre le désir de la bourgeoisie — quelques mois seulement avant la révolution des masses travailleuses. La réforme de l'Église ne commença que quatre ans après le soulèvement prolétarien. Si « l'Église vivante »¹³ sanctionne la révolution sociale, c'est seulement parce qu'elle cherche à se camoufler. Une Église prolétarienne est impossible. La réforme de l'Église vise des buts essentiellement bourgeois, tels que sa libération de la lourdeur médiévale, la substitution d'un rapport plus individualisé des fidèles à la hiérarchie céleste, aux grimaces du rite et au chamanisme ; en un mot, le but général est de donner à la religion et à l'Église une souplesse et une capacité d'adaptation plus grandes. Dans les quatre premières années, l'Église se protégea contre la révolution prolétarienne par un conservatisme sombre et intransigeant. Maintenant, elle passe à la Nep. Si la Nep soviétique accouple l'économie socialiste et le capitalisme, la Nep de l'Église est une greffe bourgeoise sur le tronc féodal. La reconnaissance du régime ouvrier est dictée, comme il a déjà été dit, par la loi du mimétisme.

Toutefois, l'ébranlement de la structure séculaire de l'Église a commencé. A gauche — « l'Église vivante » a aussi son aile gauche — s'élèvent des voix encore plus radicales. Plus à gauche encore se trouvent des sectes extrémistes. Un rationalisme naïf qui commence seulement à s'éveiller ouvre la terre aux semences matérialistes et athées. Une ère de grands soulèvements et de grandes chutes est arrivée dans ce royaume qui s'était annoncé comme n'étant pas de ce monde. Où est maintenant la « nouvelle conscience religieuse » ? Où sont les prophètes et les réformateurs des salons littéraires ou des cercles de Léninegrad et de Moscou ? Où est l'anthroposophie ? Il ne vient de leur côté ni souffle ni murmure. Les pauvres homéopathes mystiques se sentent comme des chats domestiques choyés, puis tout à coup jetés sur la glace qui se brise à l'heure de la crue. Les lendemains difficiles de la première révolution engendrèrent leur « nouvelle conscience religieuse », la seconde révolution l'écrasa.

Berdiaïev, par exemple, continue d'accuser ceux qui ne croient pas en Dieu, ceux qui ne se préoccupent pas d'une vie future, d'être des bourgeois. C'est vraiment amusant. De la courte liaison de cet écrivain avec les socialistes lui est resté le mot « bourgeois », qu'il applique à l'antéchrist soviétique. Le malheur est que les ouvriers russes ne sont pas religieux du tout, tandis que les bourgeois sont devenus croyants... depuis qu'ils ont perdu leurs propriétés. Un des nombreux inconvé-

¹³ Nom que se donna la tendance gauche de l'Église orthodoxe.

nients de la Révolution consiste en ce qu'elle met complètement à nu les racines sociales de l'idéologie.

La « nouvelle conscience religieuse » s'est évanouie, mais non sans laisser quelques traces dans la littérature. Toute une génération de poètes qui avaient accepté la Révolution de 1905 comme une nuit de la Saint-Jean, et qui avaient brûlé leurs ailes délicates à ses feux de joie, commença à introduire la hiérarchie céleste dans ses rimes. Ils furent rejoints par la jeunesse d'entre les deux révolutions. Mais parce que les poètes, suivant une mauvaise tradition, avaient jadis, aux moments difficiles, l'habitude de se tourner vers les nymphes, Pan, Mars et Vénus, de nos jours l'Olympe a été nationalisé pour les besoins de la forme poétique. Après tout, choisir Mars ou Saint Georges n'est qu'une question de rythme, trochée ou iambe. Sans aucun doute, derrière tout cela, chez quelques-uns ou beaucoup se cachaient certaines expériences, et surtout celle de la peur. Vint la guerre qui dissout la peur de l'intelligentsia dans une anxiété générale. Vint ensuite la Révolution qui condensa cette peur en panique. Que pouvait-on escompter ? Vers qui se tourner ? A quoi se raccrocher ? Rien d'autre ne resta que les Saintes Écritures. Très peu sont maintenant désireux d'agiter le nouveau liquide religieux distillé avant la guerre chez Berdiaïev et dans d'autres pharmacies ; ceux qui ont besoin de mystique font simplement le signe de croix de leurs ancêtres. La Révolution a gratté et lavé le tatouage personnel, laissant à nu tout ce qu'il y avait de traditionnel, de tribal, de reçu avec le lait maternel et qui n'avait pas été dissous par la raison critique à cause de sa faiblesse et de sa couardise. En poésie, Jésus n'est jamais absent. Et à l'âge de l'industrie textile mécanisée, la robe de la Vierge est le tissu poétique le plus populaire.

On est atterré par la plupart de ces recueils poétiques, surtout ceux des femmes. Ici, vraiment, on ne peut faire un pas sans Dieu. Le monde lyrique d'Akhmatova, de Zvetaeva ¹⁴, de Radlova et autres poétesses, authentiques ou prétendues, est extrêmement réduit. Il embrasse la poétesse elle-même, un inconnu en chapeau ou porteur d'éperons et, inévitablement, Dieu, sans aucune caractéristique spéciale. Dieu est une tierce personne, très commode et très transportable, à usage domestique, un ami de la famille qui remplit de temps à autre les devoirs d'un gynécologue. Comment cet individu, plus très jeune et chargé des commissions personnelles, trop souvent ennuyeuses, d'Akhmatova, de Zvetaeva et des autres, peut, dans ses moments perdus, diriger les destinées de l'univers, cela est simplement incompréhensible. Pour Chkapskaïa, si organique, si biologique, si gynécologique (le talent de Chkapskaïa est réel), Dieu a quelque chose d'un entremetteur et d'une accoucheuse, c'est-à-dire tous les attributs d'une mauvaise langue toute-puissante. Si une note subjective peut être autorisée ici, nous concéderions volontiers que ce Dieu féminin, aux fortes hanches, s'il n'est pas très imposant, est beaucoup plus sympathique que le poussin couvé par la philosophie mystique d'au-delà des étoiles.

Comment ne pas arriver enfin à la conclusion que la tête normale d'un phillistin éduqué est une poubelle dans laquelle l'histoire jette en passant la coquille et les déchets de ses diverses réalisations ? Nous y voyons l'Apocalypse, Voltaire et Darwin, le Livre des Psaumes, la philologie comparative, la table de multiplication et le cierge. Un ragoût honteux qui fait regretter l'ignorance de l'homme des cavernes. L'homme, le « roi de la nature » qui veut infailliblement « servir », remue la queue en entendant la voix de son « âme immortelle » ! A l'examen, la prétendue âme se révèle

¹⁴ Marina Zvetaeva, née en 1892, émigra à Paris en 1922, mais rentra en U.R.S.S. en 1940. En 1942, elle se pendit. Longtemps condamnés, ses poèmes sont aujourd'hui publiés en U.R.S.S. où ils connaissent un grand succès.

un « organe » beaucoup moins parfait et moins harmonieux que l'estomac ou le rein : « l'immortelle » a de nombreux appendices rudimentaires et des poches remplies de toutes sortes d'humeurs gangréneuses, causes continuelles de démangeaisons et d'ulcères spirituels. Parfois ceux-ci crèvent en rimes qui sont alors livrées comme poésie individualiste et mystique, imprimée en plaquettes.

Mais rien, peut-être, n'a révélé de façon aussi intimement convaincante la vacuité et la putréfaction de l'individualisme intellectuel que la canonisation universelle dont Rozanov ¹⁵ est aujourd'hui l'objet : philosophe « génial », et prophète, et poète, et aussi, en passant, chevalier de l'esprit. Et pourtant, Rozanov fut un salaud notoire, un poltron, un parasite et une âme de laquais. Telle était sa véritable essence, et son talent se limitait à l'expression de cette essence.

Lorsqu'on parle du « génie » de Rozanov, ce sont principalement ses révélations dans le domaine sexuel que l'on met en avant. Mais si l'un de ses admirateurs essayait de rassembler et de systématiser ce que Rozanov, dans sa langue si parfaitement adaptée aux réticences et aux ambiguïtés, a dit de l'influence du sexe sur la poésie, la religion ou la politique, il en tirerait quelque chose de fort pauvre et de pas très neuf. L'école psychanalytique autrichienne (Freud, Jung, Albert Adler, etc...) a apporté une contribution infiniment plus grande à la question du rôle joué par l'élément sexuel dans la formation du caractère individuel et de la conscience sociale. Dans le fond, il n'y a pas ici de comparaison possible. Même les exagérations les plus paradoxales de Freud sont de loin plus importantes et plus fructueuses que les audacieuses suppositions de Rozanov, qui s'égaré complètement dans l'imbécillité voulue et le bavardage pur et simple, enfonce les portes ouvertes et ment pour deux.

On doit toutefois admettre que les émigrés de l'extérieur ou de l'intérieur, qui n'ont pas honte de célébrer Rozanov et de s'incliner devant lui, ont levé le gibier. Par son parasitisme intellectuel, sa flagornerie, sa pleutrerie, Rozanov n'a fait que pousser à son achèvement logique leurs traits spirituels communs : la lâcheté devant la vie et la lâcheté devant la mort.

Un certain Victor Khovine, théoricien du futurisme ou de quelque chose du même genre, nous assure que la versatilité de Rozanov résulte de causes plus complexes et plus subtiles ; que si Rozanov courut vers la Révolution (de 1905) sans quitter le journal réactionnaire *Novoïe Vremia*, puis vira à droite, c'est seulement parce qu'il fut effrayé de ce qu'il découvrait en lui : l'étoffe d'un surhomme et le non-sens. S'il alla jusqu'à exécuter les ordres du ministre de la justice (dans l'affaire Beiliss) ¹⁶, s'il écrivit simultanément en réactionnaire dans le *Novoïe Vremia* et en libéral dans le *Russkoïe Slovo* (sous un pseudonyme), s'il servit d'entremetteur à de jeunes écrivains pour Souvorine, tout cela venait de la complexité et de la profondeur de sa nature spirituelle. Ces apologistes stupides et radoteurs auraient été au moins un peu plus convaincants si Rozanov s'était rapproché de la révolution au moment où elle était persécutée pour s'en éloigner au moment de sa victoire. C'est précisément ce que Rozanov ne fit pas, et ne pouvait pas faire. Il célébra la catastrophe du champ de Khodynka ¹⁷ comme un sacrifice purificateur, à une époque où le réac-

¹⁵ Vassily Rozanov, né en 1856, mort près de Moscou en 1919, fut un des personnages les plus curieux et l'un des écrivains les plus originaux de son temps.

¹⁶ Affaire Beiliss : procès à sensation, qui eut lieu en 1912, et où des Juifs furent accusés de meurtre rituel. Ce procès fut le signal d'une vague de sanglants pogroms, que la police encouragea en sous-main. Dans cette atmosphère, Rozanov jugea bon de publier, dans une feuille d'extrême-droite, des articles où il affirmait que la religion juive exigeait le sacrifice d'innocents.

¹⁷ Terrain sur lequel eut lieu, à l'occasion du couronnement de Nicolas II, en 1894, une catastrophe dans laquelle périrent plusieurs centaines de personnes.

tionnaire Pobedonostzev triomphait. L'Assemblée Constituante et la Terreur, tout ce qui fut le plus révolutionnaire, il l'accepta en octobre 1905, quand la jeune révolution semblait avoir jeté bas les puissances existantes. Après le 3 juin 1907, il célébra les hommes du 3 juin. Au moment du procès Beiliss, il s'efforça de prouver que les Juifs utilisaient le sang des chrétiens à des fins religieuses. Peu avant sa mort, il écrivit, en faisant sa coutumière grimace de nigaud, que les Juifs étaient « le premier peuple de la terre », ce qui naturellement ne valait pas mieux que ce qu'il avait dit au procès Beiliss, bien qu'en sens opposé. Ce qui est le plus vrai et le plus constant chez Rozanov, c'est son tortillement de ver devant le pouvoir. Un ver de terre écrivain, un ver qui se tortille, glisse, colle, se contracte et se détend suivant les nécessités, et qui dégoûte comme un ver. Rozanov, dans son propre cercle bien entendu, qualifia l'Église orthodoxe de tas de fumier. Mais il respecta les rites (par lâcheté et à tout hasard) et, quand vint le moment de mourir, il communia cinq fois (également à tout hasard). Il fut hypocrite avec le Ciel comme il l'avait été avec son éditeur et avec ses lecteurs.

Rozanov se vendit publiquement pour de l'argent. Sa philosophie fut conforme à sa vie et s'y adapta. Son style aussi. Il fut le poète du coin du feu, de l'appartement tout confort. Se moquant des maîtres et des prophètes, il enseigna que la chose la plus importante dans la vie était le moelleux, le chaud, le gras, le doux. L'intelligentsia, dans ces dernières décennies, s'embourgeoisait rapidement et penchait beaucoup vers le moelleux et le doux, mais elle était en même temps embarrassée par Rozanov comme l'est un jeune bourgeois par une cocotte mal embouchée qui confie publiquement son savoir. Comme Rozanov appartient toujours en fait à l'intelligentsia et que, maintenant, les vieilles divisions de la société « éduquée » ont perdu toute signification, et cette société elle-même toute décence, la figure de Rozanov revêt des proportions titanesques. Dans le culte de Rozanov se retrouvent aujourd'hui les théoriciens du futurisme (Chklovsky, Khovine), Remizov, les rêveurs anthroposophistes, le prosaïque Joseph Hessen, les anciennes droites et les anciennes gauches ! « Hosanna au parasite ! Il nous a appris à aimer les douceurs, nous avons rêvé de l'albatros et nous avons tout perdu. Et nous voici rejetés par l'histoire — et sans douceur. »

Une catastrophe, qu'elle soit personnelle ou sociale, est toujours une excellente pierre de touche, car elle révèle de façon infaillible les liaisons personnelles ou sociales véritables. A la suite d'Octobre, l'art qui l'a précédé, et qui devint presque entièrement contre-révolutionnaire, a montré sa liaison indissoluble avec les classes dirigeantes de la vieille Russie. Les choses sont si claires maintenant qu'on n'a même pas besoin de les montrer du doigt. Le propriétaire foncier, le capitaliste, le général en uniforme ou en civil émigrèrent avec leur avocat et leur poète. Ils décidèrent tous alors que la culture avait péri. Évidemment, le poète s'était considéré jusqu'alors comme indépendant du bourgeois, et il s'était même querellé avec lui. Mais lorsque le problème fut posé avec le sérieux de la révolution, le poète se révéla immédiatement un parasite jusqu'à la moelle des os. Cette leçon historique sur l'art « libre » se développa parallèlement à la leçon sur les autres « libertés » de la démocratie, cette démocratie qui balayait sur les arrières de Youdenitch. Aux âges modernes, l'art, à la fois individuel et professionnel, à la différence du vieil art populaire collectif, croît dans l'abondance et les loisirs des classes dirigeantes et reste entretenu par elles. L'élément de prostitution qui était presque invisible lorsque les rapports sociaux n'étaient pas perturbés, fut mis crûment à nu quand la hache de la Révolution abattit les vieux piliers. La psychologie du parasitisme et de la prostitution n'est du tout équivalente à celle de la soumission, de la politesse ou du respect. Au contraire, elle implique des querelles très sévères, des explosions, des me-

naces de rupture totale, mais seulement des menaces. Foma Fomitch Opiskine ¹⁸, le type classique du vieux parasite noble, « avec psychologie », se trouvait presque toujours dans un état d'insurrection domestique. Mais si je me rappelle bien, il ne s'en alla jamais plus loin que la dernière grange. C'est évidemment très rude et, en tout cas, impoli, de comparer Opiskine avec les académiciens et les presque classiques Bounine, Merejkovsky, Zinaïda Hippus, Kotliarevsky, Zaitzev, Zamiatine et autres. Mais il faut chanter la chanson de l'histoire telle qu'elle est. Ils se sont révélés des prostitués et des parasites. Et bien que certains d'entre eux protestent là-contre d'une manière violente, la majorité des émigrés de l'intérieur, en partie à cause des circonstances sur lesquelles ils n'ont aucun contrôle, et surtout, on doit le penser, à cause de leur tempérament, sont simplement tristes que leur état de prostitués ait été tari à la source, et leur mélancolie s'épuise en réminiscences, en expériences rabâchées.

ANDRÉ BIÉLY

La littérature d'entre les deux révolutions (1905-1917), décadente dans son humeur et sa portée, hyper-raffinée dans sa technique, littérature d'individualisme, de symbolisme et de mysticisme, trouva en Biély son expression la plus haute et fut à travers lui la plus ouvertement détruite par Octobre. Biély croit en la magie des mots. On peut par conséquent dire à son sujet que son pseudonyme littéraire ¹⁹ témoigne de son opposition à la Révolution, car la plus grande période de lutte révolutionnaire se passa en combats entre Rouges et Blancs.

Les souvenirs de Biély sur Blok, étonnants par leurs détails insignifiants et leur mosaïque psychologique arbitraire, font largement ressortir la situation dans laquelle se trouvent des gens d'une autre époque, d'un autre monde, d'une époque passée, d'un monde qui ne reviendra plus. Ce n'est pas une question de génération, car ces gens appartiennent à notre génération, mais des différences de nature sociale, de type intellectuel, de racines historiques. Pour Biély, « la Russie est un vaste pré, vert comme le domaine Iasnaïa-Poliana ou celui de Chakhmatovo ²⁰ ». En cette image de la Russie pré-révolutionnaire et révolutionnaire représentée comme un pré vert, plus encore comme un pré de Iasnaïa-Poliana ou de Chakhmatovo, on sent combien se trouve profondément enterrée la vieille Russie, la Russie du propriétaire foncier et du fonctionnaire, au mieux, la Russie de Tourgueniev et de Gontcharov. Quelle distance astronomique entre elle et nous, et qu'il est bon qu'elle soit aussi lointaine ! Quel saut à travers les âges de cette vieille Russie à Octobre !

Qu'il s'agisse du pré Béjine de Tourgueniev, de celui de Chakhmatovo de Blok, de celui de Iasnaïa-Poliana de Tolstoï ou de celui d'Oblomov de Gontcharov, on a la même image de paix et d'harmonie végétative. Les racines de Biély sont dans le passé. Et où se trouve maintenant l'ancienne harmonie ? A Biély tout semble bouleversé, tout est de travers, tout est sans harmonie. Pour lui, la paix de Iasnaïa-Poliana n'a pas été transformée en saut en avant, mais en excitations et en trépidations sur place. Le dynamisme apparent de Biély ne fait que tourner en rond, c'est un combat sur les tertres d'un vieux régime qui se désintègre et disparaît. Ses contorsions verbales ne mènent nulle part. Il n'a pas une trace d'idéal révolutionnaire. En fait, il est un conservateur intellectuel, réaliste, dont le sol s'est dérobé sous les pieds et qui en est désespéré. Les *Mémoires d'un Rêveur*, journal inspiré par Blok, associe le réaliste désespéré dont le poêle fume à l'intellectuel habitué au confort de l'esprit et qui ne peut rêver d'une vie loin du pré de Chakhmatovo. Biély,

¹⁸ Personnage de Dostoïevsky.

¹⁹ *Biely* en russe signifie *blanc*.

²⁰ Iasnaya-Polyana, domaine de Léon Tolstoï. Chakhmatovo, domaine de Blok.

le « rêveur », dont les pieds sont par terre et qui s'appuie sur le propriétaire foncier et le bureaucrate, ne fait que cracher des bouffées de fumée autour de lui.

Individualiste désaxé, arraché à ses coutumes, Biély voudrait se substituer au monde entier, tout construire à partir de lui-même et à travers lui-même, redécouvrir tout lui-même, mais ses œuvres, d'inégale valeur artistique, ne font toujours que sublimer, intellectuellement ou poétiquement, les vieilles coutumes. Et c'est pourquoi, en dernière analyse, cette préoccupation obséquieuse de soi-même, cette apothéose des faits ordinaires de sa propre routine intellectuelle deviennent si insupportables, à notre époque où masse et vitesse fabriquent réellement un monde nouveau. Si quelqu'un écrit de façon si pompeuse sur sa rencontre avec Blok, comment faut-il écrire sur les grands événements qui affectent les destinées des nations ?

Dans les souvenirs d'enfance de Biély, *Kotik Letaev*, il y a d'intéressants moments de lucidité, pas toujours artistiques, mais souvent convaincants ; malheureusement, ils sont reliés les uns aux autres par des discussions occultes, des profondeurs imaginaires, une accumulation pléthorique de mots et d'images qui les rendent totalement futiles. Jouant des genoux et des coudes, Biély s'efforce de faufiler son âme enfantine dans le monde extérieur. On voit les traces de ses coudes à toutes les pages, mais le monde extérieur n'est pas là ! Et vraiment d'où viendrait-il ?

Il n'y a pas longtemps, Biély — toujours préoccupé de lui-même, se narrant lui-même, se promenant autour de lui-même, se reniflant et se léchant — a écrit à son sujet quelques pensées très vraies : « *Peut-être que, sous mes abstractions théoriques du « maximum », se cachait le minimalisme, tâtant soigneusement le terrain. J'abordais tout d'une manière détournée. Tâtant le terrain de loin au moyen d'une hypothèse, d'une allusion, d'une preuve méthodologique, restant dans une indécision attentive* » (*Souvenirs d'Alexandre Blok*).

En traitant Blok de maximaliste, Biély parle de lui-même tout à fait comme d'un menchevik (en le Saint-Esprit, bien entendu, pas en politique). Ces mots peuvent sembler inattendus sous la plume d'un Rêveur et d'un Original (avec des majuscules) mais, après tout, en parlant tant de soi-même on dit quelquefois la vérité. Biély n'est pas un maximaliste, pas du tout, mais un minimaliste incontesté, un éclat du vieux régime et de ses points de vue, souffrant et soupirant dans un nouveau climat. Et il est absolument vrai qu'il aborde tout d'une manière détournée. Tout son *Saint Pétersbourg* est bâti selon des procédés détournés. Et c'est pourquoi cela ressemble à un accouchement. Même là où il atteint l'effet artistique, c'est-à-dire là où une image naît dans la conscience du lecteur, celui-ci la paie trop cher, de sorte qu'après toutes ces circonlocutions, après cette tension et ces efforts, le lecteur reste finalement sur sa faim. C'est comme si l'on vous faisait pénétrer dans une maison par la cheminée, et qu'on s'aperçoive ensuite qu'il y avait une porte, par laquelle il était plus aisé d'entrer.

Sa prose rythmée est effrayante. Ses phrases n'obéissent pas au mouvement intérieur de l'image mais à un mètre extérieur, qui, au début, peut sembler seulement superflu mais qui ne tarde pas à vous fatiguer par sa lourdeur et finalement empoisonne jusqu'à votre existence. La certitude qu'une phrase finira selon tel rythme porte sur les nerfs, comme lorsque, frappé d'insomnie, on attend que le volet grince à nouveau. Parallèlement à la manie du rythme, vient le fétichisme du mot. Il est évidemment certain que le mot n'exprime pas seulement un sens, qu'il a aussi une valeur sonore et que, sans cette considération à l'égard du mot, on ne saurait parler de maîtrise, en prose ou en poésie. Ne déniions pas à Biély ses mérites dans ce domaine. Mais le mot le plus chargé et le plus sonore ne peut signifier plus que ce qui a été mis en lui. Biély cherche dans le mot, comme les Pythagoriciens dans le nom-

bre, un second sens particulier, caché. Et c'est pourquoi il se trouve souvent dans l'impasse. Si vous croisez le médius sur l'index et touchez un objet, vous sentirez deux objets, mais si vous répétez l'expérience vous vous sentirez mal à l'aise ; au lieu d'utiliser correctement votre sens du toucher, vous en abusez pour vous tromper. Les méthodes artistiques de Biély donnent tout à fait cette impression. Elles sont faussement complexes.

Sa pensée stagnante, essentiellement moyenâgeuse, se caractérise non par une analyse logique et psychologique, mais par un jeu d'allitérations, des contorsions verbales et des liaisons acoustiques. Plus Biély s'agrippe aux mots et les viole sans rémission, plus il paraît insupportable, avec ses opinions figées dans un monde qui a surmonté l'inertie. Biély atteint ses moments les plus forts quand il décrit la solide vie d'autrefois. Mais même là, sa manière est fatigante, malaisée. On voit clairement qu'il est lui-même chair de la chair et sang du sang du vieil État, tout à fait conservateur, passif et modéré, et que son rythme, ses contorsions verbales, ne sont qu'un moyen dérisoire de lutter contre sa passivité intérieure et sa sécheresse, maintenant qu'il est arraché du pôle de sa vie.

Pendant la guerre mondiale, Biély devint un disciple du mystique allemand Rudolf Steiner, évidemment « docteur en philosophie », et monta la garde en Suisse, la nuit, sous le dôme du temple anthroposophe. Qu'est-ce que l'anthroposophie ? C'est un démarquage intellectuel et spirituel du christianisme, fait à l'aide de citations poétiques et philosophiques hâtives. Je ne puis donner de détails plus exacts, parce que je n'ai jamais lu Steiner et n'ai pas l'intention de le faire : je considère avoir le droit de ne pas m'intéresser à des systèmes « philosophiques » qui s'appliquent à différencier les queues des sorcières de Weimar et de Kiev (dans la mesure où je ne crois pas aux sorcières en général, à l'exception de Zinaïda Hippis, citée plus haut, en la réalité de laquelle je crois absolument, sans pouvoir rien dire de précis sur la longueur de sa queue). Il en est autrement de Biély. Si les choses du Ciel sont pour lui les plus importantes, il devrait les exposer. Cependant, Biély, qui est tant adonné aux détails qu'il nous raconte sa traversée d'un canal comme s'il s'agissait pour le moins de la scène du Jardin de Gethsémani vue de ses propres yeux, sinon du sixième jour de la Création, ce même Biély, dès qu'il touche à son anthroposophie, devient bref et succinct ; il préfère la figure du silence. La seule chose dont il nous informe est que « *ce n'est pas moi mais le Christ en moi qui est moi* », et aussi que « *nous sommes nés en Dieu, nous mourrons en Christ et le Saint-Esprit nous ressuscitera* ». C'est réconfortant mais réellement pas très clair. Biély ne s'exprime pas de façon plus populaire en raison d'une crainte fondamentale : celle de tomber dans le concret théologique qui serait trop risqué. En effet, le matérialisme piétine invariablement toute croyance ontologique positive conçue à l'image de la matière, aussi fantastiquement transformée que celle-ci puisse l'être au cours du processus. Si vous êtes croyant, expliquez donc quelle sorte de plumes ont les anges, et de quelle substance sont les queues des sorcières. Craignant ces questions légitimes, les gentlemen spiritualistes ont tellement sublimé leur mysticisme qu'à la fin l'existence céleste sert de pseudonyme ingénieux à l'inexistence. Alors, à nouveau effrayés (vraiment, il n'y avait pas du tout lieu de s'engager là-dedans), ils retombent sur le catéchisme. Et ainsi, entre un morne vide céleste et une liste de valeurs théologiques, va la végétation spirituelle des mystiques de l'anthroposophie et de la foi philosophique en général. Biély tente opiniâtrément, mais sans succès, de masquer son vide par une orchestration sonore et par des mètres forcés. Il s'efforce de s'élever de façon mystique au-dessus de la Révolution d'Octobre, il s'efforce même de l'adopter en passant, lui donnant une place parmi les choses de la terre, lesquelles cependant ne sont autres pour lui, suivant ses propres termes, que des « stupidités ». Échouant dans cette tentative — et comment aurait-il pu ne pas échouer ? — Biély se met en colère. Le mécanisme psychologi-

que de ce processus est aussi simple que l'anatomie d'un pantin : quelques trous et quelques ressorts. Mais des trous et des ressorts de Biély sort l'Apocalypse, non l'Apocalypse générale, mais son apocalypse particulière, celle d'André Biély. « *L'esprit de vérité m'oblige à exprimer mon attitude envers le problème social. Eh bien, heu... vous savez, ainsi... Voulez-vous du thé ? Quoi, il n'y a pas d'homme commun aujourd'hui. En voici un, je suis l'homme commun !* » Manque de goût ? Oui, une grimace forcée, une niaiserie sèche. Et cela devant un peuple qui a vécu une révolution ! Dans sa très arrogante introduction à sa non-épopée *Épopée*, André Biély accuse notre époque soviétique d'être « *terrible pour les écrivains qui se sentent appelés à de grands tableaux monumentaux* ». Lui, le monumentaliste, est traîné, figurez-vous, « *sur l'arène du quotidien* », à la peinture de « *boîtes à bonbons* » ! Peut-on, je vous le demande, retourner la réalité et la logique plus rudement sur la tête ? C'est lui, Biély, qui est traîné par la Révolution, loin des toiles vers les boîtes à bonbons ! Avec des détails les plus recherchés, et moins avec des détails qu'avec une écume de mots, Biély nous raconte comment, « *sous le dôme du temple de Jean* », il « *fut trempé par une pluie verbale* » (*sic !*), comment il eut connaissance de la « *terre de la pensée vivante* », comment le temple de Jean devint pour lui « *une image de pèlerinage théorique* ». Fatras chaste et saint ! En le lisant, chaque page semble plus intolérable que la précédente. Cette recherche satisfaite du néant psychologique, et qui ne se poursuit nulle part ailleurs que sous le dôme du temple de Jean, ce gri-bouillage snob, boursoufflé, lâche et superstitieux, écrit avec un bâillement froid, tout cela nous est présenté comme une « *toile monumentale* ». L'appel à tourner la face vers ce que la plus grande des révolutions est en train de bouleverser dans les stratifications de la psychologie nationale est considéré comme une invitation à peindre des « *boîtes à bonbons* » ! C'est chez nous, en Russie soviétique, que sont les « *boîtes à bonbons* » ! Quel mauvais goût, quel dévergondage verbal ! C'est plutôt le « *temple de Jean* » construit en Suisse par les touristes et flâneurs spirituels qui est une sorte de boîte à bonbons insipides d'un docteur en philosophie allemand, boîte remplie de « *langues de chat* » et de toutes sortes de mouches sucrées.

C'est notre Russie qui est à présent une toile si gigantesque qu'il faudra des siècles pour la peindre. De là, des sommets de nos étendues révolutionnaires, partent les sources d'un art nouveau, d'un point de vue nouveau, de nouvelles chaînes de sentiments, d'un nouveau rythme des pensées, d'une nouvelle lutte pour les mots. Dans cent, deux cents ou trois cents ans, on découvrira avec émotion ces sources de l'esprit humain libéré et... on trébuchera sur le « *rêveur* » qui se détourna de la « *boîte à bonbons* » de la Révolution et qui lui demanda des moyens matériels pour décrire comment il fuit la Grande Guerre, en Suisse, et comment, jour après jour, il captura dans son âme immortelle certains petits insectes et les étendit sur son ongle « *sous le dôme du temple de Jean* ».

Dans cette même épopée, Biély déclare que les « *fondements de la vie quotidienne sont pour lui des stupidités* ». Et ce, face à une nation qui saigne pour changer les fondements de la vie quotidienne. Oui, certainement ni plus ni moins que des stupidités ! Et il demande le *payok*²¹, non le payok ordinaire, mais celui qui est proportionné aux grandes toiles. Et il s'indigne que l'on ne se hâte pas de le lui donner. Ne semblerait-il pas que cela paie réellement d'obscurcir l'état de l'âme chrétienne par des « *stupidités* » ? Sans doute, il n'est pas, c'est le Christ qui est en lui. Et il renaîtra dans le Saint-Esprit. Pourquoi donc, ici, parmi nos stupidités terrestres, répandre sa bile sur une page imprimée pour un payok insuffisant ? La piété anthroposophique ne le libère pas seulement du goût artistique, mais aussi de la pudeur sociale.

²¹ *Payok* : ration. Il s'agit ici de la ration que l'État allouait aux travailleurs des villes pendant la famine.

Biély est un cadavre, et il ne ressuscitera en nul Esprit, quel qu'il soit.

Chapitre II

Les « compagnons de route » littéraires de la révolution

La littérature qui se situe hors d'Octobre, telle que nous l'avons caractérisée dans le premier chapitre est, en réalité, dès à présent une affaire dépassée. Tout d'abord, les écrivains se placèrent dans une opposition active vis-à-vis de la révolution et dénièrent tout caractère artistique à ce qui était lié à elle, pour les mêmes raisons que les maîtres refusaient d'instruire les enfants de la Russie révolutionnaire. Cette distance à l'égard de la révolution qui caractérisait la littérature était non seulement le reflet de l'aliénation profonde qui séparait les deux mondes, mais aussi l'instrument d'une politique active de sabotage de la part des artistes. Cette politique se détruisit d'elle-même. L'ancienne littérature a perdu, non tellement ses velléités, mais bien ses possibilités.

Entre l'art bourgeois qui agonise en répétitions ou en silences, et l'art nouveau, qui n'est pas encore né, se crée un art de transition qui est plus ou moins organiquement rattaché à la révolution, mais qui n'est cependant pas l'art de la révolution. Boris Pilniak, Vsévolod Ivanov, Nicolaï Tikhonov, les « Frères Sérapion », Essénine et le groupe des Imaginistes, et, dans une certaine mesure aussi Kliouïev, eussent tous été impossibles, aussi bien dans leur ensemble qu'individuellement, sans la révolution. Eux-mêmes le savent, ils ne le nient pas et d'ailleurs, n'éprouvent pas le besoin de le nier, quand certains ne le proclament pas hautement. Ils ne font pas partie des carriéristes littéraires qui, peu à peu, se mettent à « dépeindre » la révolution. Ce ne sont pas non plus des convertis, comme ceux du groupe « Changement de direction », dont l'attitude implique une rupture avec le passé, un changement radical de front.

Les écrivains qui viennent d'être mentionnés sont, pour la plupart, très jeunes : ils ont entre vingt et trente ans. Ils n'ont aucun passé pré-révolutionnaire, et s'ils ont dû rompre avec quelque chose, ce fut tout au plus avec des bagatelles. Leur physionomie littéraire, et plus généralement intellectuelle, a été créée par la révolution, selon l'angle où elle les a touchés, et, chacun à sa manière, ils l'ont tous acceptée. Mais, dans ces acceptations individuelles se trouve un trait commun qui les sépare nettement du communisme, et qui menace constamment de les y opposer. Ils ne saisissent pas la révolution dans son ensemble, et l'idéal communiste leur est étranger. Ils sont tous plus ou moins enclins à mettre leurs espoirs dans le paysan, par-dessus la tête de l'ouvrier. Ils ne sont pas les artistes de la révolution prolétarienne, mais les « compagnons de route » artistiques de celle-ci, dans le sens où ce mot était employé par l'ancienne social-démocratie. Si la littérature située hors de la Révolution d'Octobre, contre-révolutionnaire dans son essence, est la littérature moribonde de la Russie terrienne et bourgeoise, la production littéraire des « compagnons de route » constitue en quelque sorte un nouveau populisme soviétique, dépourvu des traditions des *narodniki* d'autrefois et aussi, jusqu'à présent, de toute perspective politique. Pour un « compagnon de route », la question se pose toujours de savoir jusqu'où il suivra. On ne peut y répondre par avance, pas même approximativement. Plus que des qualités personnelles de tel ou tel « compagnon de route », la réponse dépendra essentiellement du cours objectif des choses, dans les dix années à venir.

Toutefois, dans l'ambiguïté des conceptions de ces « compagnons de route », qui les rend inquiets et instables, réside un danger constant pour l'art et pour la société. Blok ressentit ce dualisme moral et artistique plus profondément que les autres ; en

général, il était plus profond. Dans ses souvenirs, transcrits par Nadejda Pavlovitch, on trouve la phrase suivante : « *Les bolcheviks n'empêchent pas d'écrire des vers, mais ils empêchent de se sentir comme un maître ; est un maître celui qui ressent le pôle de son inspiration, de sa création, et porte en lui le rythme.* » L'expression de cette pensée manque un peu d'élaboration, ce qui est fréquent chez Blok ; en outre nous avons affaire ici à des souvenirs qui, comme chacun sait, ne sont pas toujours exacts. Mais la vraisemblance interne, et la signification de cette phrase la rendent plausible. Les bolcheviks empêchent l'écrivain de se sentir comme un maître, parce qu'un maître doit avoir en lui un pôle organique indiscutable ; les bolcheviks ont déplacé le pôle principal. Des « compagnons de route » de la révolution — car Blok aussi fut un « compagnon de route » et les « compagnons de route » constituent à présent un secteur très important dans la littérature russe — aucun ne porte le pôle en lui-même. C'est pourquoi nous ne connaissons encore qu'une période préparatoire à une nouvelle littérature, avec seulement des études, des esquisses, des essais ; une maîtrise accomplie, avec une direction sûre d'elle-même, est encore à venir.

NICOLAS KLIQUIEV

La poésie bourgeoise, bien entendu, n'existe pas, parce la poésie, art libre, n'est pas au service d'une classe.

Mais voici Kliouiev, un poète et un paysan qui, non seulement reconnaît ce qu'il est, mais qui le répète, le souligne, et s'en vante. Cela tient à ce qu'un poète paysan n'éprouve pas le besoin de cacher son visage, ni aux autres, ni surtout à lui-même. Le paysan russe, opprimé pendant des siècles, s'élevant, spiritualisé par le populisme, au cours de décennies, n'a jamais donné aux quelques poètes qui lui étaient propres l'impulsion sociale ou artistique tendant à masquer leur origine paysanne. Il en fut ainsi, autrefois, dans le cas de Koltzov, et c'est encore plus vrai maintenant dans le cas de Kliouiev.

C'est précisément avec Kliouiev que nous voyons une fois de plus combien essentielle est la méthode sociale en matière de critique littéraire. On nous dit que l'écrivain commence là où commence l'individualité, et que par conséquent la source de son esprit créateur est son âme unique, non sa classe. Il est vrai que sans individualité, il ne peut y avoir d'écrivain. Mais si l'individualité du poète, et cette individualité seule se trouvait révélée dans son œuvre, quel serait donc l'objet de l'art ?

De quoi s'occupe la critique littéraire ? Assurément l'artiste, s'il est un véritable artiste, nous parlera de son individualité unique mieux qu'un critique bavard. Mais le vrai est que, même si l'individualité est unique, cela ne veut pas dire qu'elle ne puisse être analysée. L'individualité est une fusion intime d'éléments ressortissant à la tribu, à la nation, à la classe, passagers ou institutionnalisés, et en fait, c'est dans le caractère unique de cette fusion, dans les proportions de cette composition psychochimique que s'exprime l'individualité. Une des plus importantes tâches de la critique est d'analyser l'individualité de l'artiste (c'est-à-dire son art) en ses éléments constitutifs, et de montrer leur corrélation. De cette façon, la critique amène l'artiste plus près du lecteur, qui a, lui aussi, plus ou moins une âme unique, inexprimée « artistiquement », « non fixée », mais qui n'en représente pas moins une union des mêmes éléments que ceux de l'âme du poète. Il s'avère ainsi que ce qui sert de pont d'une âme à une autre âme est non pas l'unique, mais le commun. C'est seulement par l'intermédiaire du commun que l'unique est connu ; le commun est déterminé dans l'homme par les conditions les plus profondes et les plus durables qui modèlent son « âme », par les conditions sociales d'éducation, d'existence, de travail et d'associations. Les conditions sociales dans la société humaine histori-

que sont, avant tout, les conditions d'appartenance de classe. C'est pourquoi un critère de classe se montre si fécond dans tous les domaines de l'idéologie, y compris l'art, particulièrement l'art, parce que celui-ci exprime souvent les aspirations sociales les plus profondes et les plus cachées. D'autre part, un critère social, non seulement n'exclut pas la critique formelle, mais se marie parfaitement à celle-ci, c'est-à-dire avec le critère du savoir-faire technique ; ce dernier aussi éprouve en fait le particulier au moyen d'une mesure commune, car si l'on ne ramenait pas le particulier au général, il n'y aurait pas de contacts entre les hommes, pas de pensée, et pas de poésie non plus.

Enlevez à Kliouiev son caractère paysan, non seulement son âme sera orpheline, mais il n'en restera strictement rien. Car l'individualité de Kliouiev est l'expression artistique d'un paysan indépendant, bien nourri, cossu, aimant égoïstement sa liberté. Tout paysan est un paysan, mais tout paysan ne sait pas s'exprimer. Un paysan sachant exprimer, dans la langue d'une nouvelle technique artistique, soi-même et son monde qui se suffit à lui-même, ou plutôt, un paysan qui a conservé son âme paysanne à travers la formation bourgeoise est une grande individualité, et tel est Kliouiev.

La base sociale de l'art n'est pas toujours si transparente et irréfutable. Mais cela est dû seulement, comme on l'a déjà dit, au fait que la majorité des poètes est liée aux classes exploiteuses qui, du fait de leur nature exploiteuse, ne disent pas d'elles-mêmes ce qu'elles pensent, ni ne pensent d'elles-mêmes ce qu'elles sont. Toutefois, en dépit de toutes les méthodes sociales et psychologiques au moyen desquelles l'hypocrisie sociale se maintient, on peut trouver l'essence sociale d'un poète, même si elle est diluée de la façon la plus subtile. Et, à moins de comprendre cette essence, la critique de l'art et l'histoire de l'art se condamnent à rester suspendues dans le vide.

Parler du caractère bourgeois de cette littérature que nous appelons « hors d'Octobre » ne signifie donc pas nécessairement le dénigrement des poètes qui se voudraient serviteurs de l'art, et non de la bourgeoisie. Car, où est-il écrit qu'il est impossible de servir la bourgeoisie au moyen de l'art ? De même que les glissements géologiques révèlent les dépôts des couches terrestres, de même les bouleversements sociaux révèlent le caractère de classe de l'art. L'art situé hors d'Octobre est frappé d'une impuissance mortelle pour la bonne raison que la mort a frappé les classes auxquelles il était lié par tout son passé. Privé du système bourgeois de la propriété foncière et de ses coutumes, des subtiles suggestions des domaines et des salons, cet art ne voit aucun sens à la vie, dépérit, devient moribond, est réduit au néant.

Kliouiev n'est pas de l'école rustique ; il ne chante pas le moujik. Ce n'est pas un populiste, c'est un véritable paysan, ou presque. Son attitude spirituelle est vraiment celle d'un paysan ; plus précisément, d'un paysan du Nord. Kliouiev est individualiste, comme un paysan ; il est son propre maître, il est son propre prophète. Il a la terre sous les pieds, et le soleil au-dessus de la tête. Un paysan, propriétaire cossu, a du blé dans sa grange, des vaches laitières dans son étable, des girouettes ciselées au faite de son toit. Il aime à se vanter de sa maison, de son bien-être et de sa gestion avertie, tout comme Kliouiev le fait de son talent et de ses manières poétiques. Il est tout aussi naturel de se célébrer que de roter après un copieux repas, ou de se signer sur la bouche après avoir bâillé.

Kliouiev a fait des études. Quand, et lesquelles, nous ne le savons pas, mais il administre son savoir comme une personne instruite, et aussi comme un avare. Si un paysan cossu devait, par accident, apporter de la ville un récepteur téléphonique, il le poserait dans l'angle principal de la pièce, non loin de l'icône. De la même ma-

nière, Kliouiev embellit les principaux coins de ses vers avec l'Inde, le Congo, le mont Blanc ; et comme Kliouiev aime embellir ! Seul un paysan pauvre ou paresseux se contente d'un joug simplement gratté. Un bon paysan possède un joug sculpté, peint de plusieurs couleurs. Kliouiev est un bon maître-poète, abondamment doté ; il a partout des ciselures, du vermillon, des dorures, des moulures à tout endroit, et même des brocarts, des satins, de l'argent, et toutes sortes de pierres précieuses. Tout cela luit, chatoie au soleil, et on peut penser que ce soleil est le sien, le soleil de Kliouiev, parce que vraiment, dans ce monde il n'y a que lui, Kliouiev, son talent, la terre sous ses pieds, et le soleil au-dessus de sa tête.

Kliouiev est le poète d'un monde fermé, inflexible en soi, mais d'un monde qui n'en a pas moins considérablement changé depuis 1861. Kliouiev n'est pas un Koltzov : un siècle ne s'est pas écoulé en vain. Koltzov est simple, humble et modeste. Kliouiev est complexe, exigeant, ingénieux. Il a apporté sa nouvelle technique poétique de la ville, comme le paysan voisin a pu apporter un phonographe ; et il utilise la technique poétique comme la géographie de l'Inde, dans le seul but d'embellir le cadre paysan de sa poésie. Il est bigarré, souvent brillant et expressif, souvent casse, avec de gros effets et du clinquant, le tout sur un solide fonds paysan.

Les poèmes de Kliouiev, comme sa pensée et sa vie, sont dépourvus de mouvement. Il y a bien trop d'ornementation dans la poésie de Kliouiev pour laisser place à l'action lourds brocarts, pierres aux teintes naturelles colorées et toutes sortes de choses encore. Il faut y évoluer avec prudence, afin de ne rien briser ou détruire. Et cependant Kliouiev a accepté la révolution, le plus grand des dynamismes. Kliouiev l'a acceptée, non pour lui seul, mais avec l'ensemble de la paysannerie, et ce, également à la manière d'un paysan. L'abolition des domaines de la noblesse fait plaisir à Kliouiev. « *Que Tourgueniev en pleure pour son compte.* » Mais la révolution est avant tout une révolution citadine. Sans la ville, l'abolition des domaines nobiliaires n'aurait pu avoir lieu. C'est ici que surgit le dualisme de Kliouiev par rapport à la révolution, un dualisme caractéristique, répétons-le, non seulement de Kliouiev mais de toute la paysannerie. Kliouiev n'aime pas la ville ; il ne reconnaît pas la poésie des villes. Le ton « ami-ennemi » de ses poèmes, où il presse le poète Kirillov de rejeter l'idée de poésie d'usine et de rejoindre la sienne, les pinèdes de Kliouiev, la seule source d'art, est très instructif. Des « rythmes industriels » de la poésie prolétarienne, du principe même de celle-ci, Kliouiev parle avec le mépris naturel qui vient aux lèvres de tout paysan « solide » quand il toise le propagandiste du socialisme, l'ouvrier de la ville sans maison, ou, ce qui est pis, le vagabond. Et quand Kliouiev, avec condescendance, invite le forgeron à se reposer un moment sur un banc sculpté de paysan, cela rappelle l'allure de paysan riche et la belle prestance d'Olonets, offrant charitablement un morceau de pain au prolétaire affamé dont la famille vit, depuis plusieurs générations, à Pétrograd, « *en haillons des villes, avec des talons usés sur les pierres des villes* ».

Kliouiev accepte la révolution parce qu'elle a libéré le paysan, et il lui consacre nombre de ses chants. Mais sa révolution est sans dynamisme politique et sans perspective historique. Pour Kliouiev, elle est comme un marché, ou une noce somptueuse. Des gens, venus de divers endroits, s'y retrouvent, s'enivrent de vins et de chants, d'embrassades et de danses, puis s'en retournent chacun dans son propre foyer, sa propre terre sous les pieds et son propre soleil au-dessus de la tête. Pour les autres c'est une République, pour Kliouiev c'est la vieille terre de Russie ; pour les autres c'est le socialisme, pour lui c'est Kitej, la ville du rêve, morte et disparue. Il promet le paradis par la révolution, mais ce paradis est seulement un royaume paysan, agrandi et embelli, un paradis de blé et de miel, un rossignol sur l'aile décorée de la maison, un soleil de jaspe et de diamant. Ce n'est pas sans hésitations que Kliouiev reçoit dans son paradis paysan la radio, le magnétisme et

l'électricité, et qu'il apparaît que l'électricité est un taureau géant provenant d'une épopée paysanne, et qu'entre ses cornes se trouve une table servie.

Kliouiev était à Pétrograd au moment de la révolution. Il écrivit dans la *Krasnaïa Gazeta* et fraternisa avec les ouvriers. Mais, même dans cette période de lune de miel, en paysan rusé, il soupesa dans son esprit si, d'une façon ou d'une autre, il ne résulterait pas de tout cela quelque mal pour son petit domaine à lui, Kliouiev, c'est-à-dire pour son art. S'il semblait à Kliouiev que la ville ne l'appréciait point, lui, Kliouiev, montrerait aussitôt son caractère et relèverait le prix de son paradis de blé, par rapport à l'enfer industriel. S'il lui était fait reproche de quelque chose, il ne perdrait pas de temps à chercher ses mots, il mettrait son contradicteur à terre et s'en vanterait avec force et conviction. Il n'y a pas si longtemps, Kliouiev engagea une guérilla poétique contre Essénine, qui avait décidé de mettre habit à queue et haut-de-forme, et qui avait annoncé cela dans ses poèmes. Kliouiev y vit une trahison de ses origines paysannes et lava la tête du jeune homme, comme un riche frère aîné tancerait son cadet qui se serait mis en tête d'épouser une garce des villes et de rejoindre les déclassés.

Kliouiev est ombrageux. Quelqu'un le pria d'éviter les mots sacrés ; Kliouiev s'en offensa :

Il semble que ni les saints, ni les vilains n'existent

Pour les cieux industriels.

On ne sait pas avec certitude s'il est croyant ou non. Son Dieu, soudainement, crache le sang, tandis que la Vierge se donne à certain Hongrois pour quelques pièces de métal jaune. Tout cela sonne comme un blasphème ; mais exclure Dieu de la maison de Kliouiev, détruire le coin sacré où la lumière de la lampe éclaire un, cadre argenté ou doré, voilà une destruction à laquelle il ne peut consentir. Sans la lampe d'icônes, le monde est inachevé.

Quand Kliouiev chante Lénine en « vers paysans cachés », il n'est pas facile de trancher si c'est pour ou contre Lénine. Quelle ambiguïté dans la pensée, le sentiment, et les mots ! A la base de tout cela se trouve la dualité du paysan, ce Janus en *lapis*²² qui tourne une face vers le passé, une autre vers l'avenir. Kliouiev se hisse même jusqu'à chanter la Commune. Mais il s'agit tout juste de chants de glorification, « en l'honneur de ». « Je ne veux pas la Commune sans le poêle du paysan. » Mais la Commune avec un poêle de paysan, ce n'est pas reconstruire toutes les fondations de la vie selon la raison, le compas et le double-mètre en mains, c'est toujours le vieux paradis paysan :

Les sons d'or

Pendent comme des grappes sur l'arbre ;

Comme des martins-pêcheurs, les mots

Se posent sur les branches

(La Baleine de bronze)

Voilà la poétique de Kliouiev tout entière ! Où se trouvent la révolution, la lutte, le dynamisme, l'aspiration au nouveau ? Nous avons la paix, une immobilité enchantée, une féerie de clinquant. « Comme des martins-pêcheurs, les mots se posent sur les branches. » C'est quelque chose de curieux à voir. Mais l'homme moderne ne peut vivre dans un tel climat.

²² Chaussons de tille.

Quel chemin Kliouiev suivra-t-il ? Se rapprochera-t-il de la révolution, ou s'en éloignera-t-il ? Plus probablement, il s'éloignera d'elle. Il est trop saturé de passé. L'isolement intellectuel et l'originalité esthétique du village, malgré l'affaiblissement temporaire de la ville, sont en fait en déclin. Kliouiev, aussi, semble être sur le déclin.

SERGE ESSÉNINE

Essenine, ainsi que tout le groupe des Imaginistes (Marienhof, Cherchenevitch, Koussikov), se trouve quelque part à la croisée des chemins entre Kliouiev et Maïakovski. Les racines d'Essenine sont au village, mais moins profondément que chez Kliouiev. Essenine est plus jeune. Il devint poète alors que le village était déjà ébranlé par la révolution, qu'était déjà ébranlée la Russie toute entière. Kliouiev avait été entièrement formé dans les années d'avant guerre, et il répondit à la guerre et à la révolution dans les limites du conservatisme de l'homme des forêts. Essenine est non seulement plus jeune, il est aussi plus souple, plus plastique, plus ouvert aux influences et plus riche de possibilités. Sa base paysanne elle-même n'est pas semblable à celle de Kliouiev ; Essenine n'a ni la solidité de Kliouiev, ni sa componction sombre et pompeuse. Essenine se targue d'être arrogant et d'être un *hooligan*. A dire vrai, son arrogance même, arrogance purement littéraire (*La Confession*) n'est pas si terrible. Cependant, Essenine est sans aucun doute l'expression de l'esprit pré-révolutionnaire et révolutionnaire de la jeunesse paysanne, que la vie troublée du village a poussée à l'arrogance et à la turbulence.

La ville a déteint sur Essenine plus fortement et de façon plus visible que sur Kliouiev. C'est ici qu'intervient l'influence incontestable du futurisme. Essenine est plus dynamique dans la mesure où il est plus nerveux, plus souple, plus sensible au nouveau. Mais l'imaginisme est à l'opposé du dynamisme. L'image acquiert une signification par elle-même, aux dépens de l'ensemble, les éléments isolés devenant distincts et froids.

On a dit, à tort, que l'abondance d'images de l'imaginiste Essenine provenait de ses penchants individuels. En fait, nous trouvons les mêmes traits chez Kliouiev. Ses vers sont alourdis par une imagerie encore plus fermée et plus immobile. Au fond, il s'agit d'une esthétique moins personnelle que paysanne. La poésie des formes répétitives de la vie a, en définitive, peu de mobilité, et cherche une issue dans la condensation des images.

L'imaginisme est à tel point surchargé d'images que sa poésie ressemble à une bête de somme, et, par suite, elle est lente dans ses mouvements. L'abondance des images n'est pas en soi une preuve de puissance créatrice ; au contraire, elle peut provenir du manque de maturité technique d'un poète surpris par les événements, et par des sentiments qui, artistiquement, le dépassent. Le poète est presque encombré d'images, et le lecteur se sent aussi nerveusement impatient d'en finir que lorsqu'on écoute un orateur qui bégaié. De toute façon, l'imaginisme n'est pas une école dont on puisse attendre de sérieux développements. Même l'arrogance tardive de Koussikov (« *L'Occident, en direction duquel nous, imaginistes, éternuons* ») semble curieuse, mais guère amusante. L'imaginisme est peut-être seulement une étape pour quelques poètes, plus ou moins talentueux, de la jeune génération, qui se ressemblent entre eux sur un seul point tous manquent encore de maturité.

L'effort fait par Essenine pour construire une grande œuvre grâce à la méthode imaginiste s'est révélé inefficace du fait que l'auteur a déversé sa copieuse imagerie avec excès. La forme dialoguée de *Pougatchov* fut impitoyablement plus forte que le poète. Le drame, en général, est une forme d'art très transparente et rigide ; il n'offre pas de place aux morceaux descriptifs ou narratifs ni aux envolées lyriques. Le dialogue précipita Essenine dans des eaux claires. Emelko Pougatchov, aussi bien que ses ennemis ou collègues, sont tous, sans exception, des imaginistes. Et Pougatchov lui-même, c'est Essenine de la tête aux pieds : il veut être terrible, mais ne peut l'être. Le Pougatchov d'Essenine est un romantique sentimental. Il est amusant qu'Essenine se présente lui-même comme une sorte de *hooligan*, vaguement

assoiffé de sang ; mais quand Pougatchov s'exprime comme un romantique chargé d'images, ça ne l'est pas. L'imaginiste Pougatchov prend une allure un peu ridicule.

Bien que l'imaginisme, à peine né, soit déjà mort, Essenine appartient encore à l'avenir. A des journalistes étrangers, il déclare être plus à gauche que les bolcheviks. C'est dans l'ordre naturel des choses et n'effraie personne. Pour l'instant, Essenine, le poète qui peut être plus à gauche que nous, pauvres pécheurs, mais qui n'en sent pas moins son Moyen Âge, a commencé ses voyages de jeunesse, et il ne reviendra pas identique à celui qu'il a été. Nous ne préjugerons pas. Quand il reviendra, il nous le dira lui-même.

Les « Frères Sérapion »,

Vsévolod Ivanov, Nicolas Nikitine

Les « Frères Sérapion » sont des jeunes qui vivent encore dans leur famille ²³. Certains d'entre eux ne sont pas venus à la Révolution à travers la littérature, mais sont venus à la littérature à travers la Révolution. Précisément parce que leur court itinéraire part de la Révolution, ils éprouvent — du moins certains d'entre eux — un besoin intérieur de se distancer de la Révolution, et de protéger contre ses exigences sociales la liberté de leurs œuvres. C'est comme s'ils sentaient pour la première fois que l'art a ses droits propres. L'artiste David (chez N. Tikhonov) immortalise en même temps « la main de l'assassin patriotique » et Marat. Pourquoi ? Parce qu'est « *si beau l'éclair qui va du poignet au coude, éclaboussé de pâte vermeille* ». Très souvent les Sérapion s'éloignent de la Révolution ou de la vie moderne en général, voire de l'homme, pour écrire sur les étudiants de Dresde, les Juifs des temps bibliques, les tigresses et les chiens. Tout cela ne donne qu'une impression de tâtonnement, d'essai, de préparation. Ils absorbent les acquis littéraires et techniques des écoles pré-révolutionnaires, sans lesquels il ne pourrait y avoir de mouvement en avant. Leur ton général est réaliste, mais encore tout à fait confus. Il est trop tôt pour juger individuellement les « Frères Sérapion », du moins dans le cadre de cet ouvrage. D'une façon générale, ils annoncent, parmi beaucoup d'autres symptômes, une renaissance de la littérature sur une nouvelle base historique, après le tragique effondrement. Pourquoi les reléguons-nous dans la catégorie de nos « compagnons de route » ? Parce qu'ils sont liés à la Révolution, mais par un lien encore très lâche, parce qu'ils sont très jeunes, et que rien de définitif ne peut être dit quant à leurs lendemains.

Le trait le plus dangereux des « Sérapion » est la gloire qu'ils se font de manquer de principes. C'est de la stupidité et de la niaiserie. Comme s'il pouvait exister des artistes « sans tendance », sans rapports définis avec la vie sociale — fussent-ils implicites et non formulés en termes politiques. Il est vrai que la plupart des artistes, dans les périodes ordinaires, élaborent leurs rapports avec la vie et ses formes sociales d'une façon insensible, moléculaire, et presque sans participation de la raison critique. L'artiste rend la vie telle qu'il la trouve, colorant son attitude vis-à-vis d'elle d'une sorte de lyrisme. Il en considère les fondations comme immuables, et ne l'aborde pas avec plus d'esprit critique qu'il n'en témoigne devant le système solaire. Ce conservatisme passif constitue le pivot invisible de son œuvre.

Les périodes critiques n'accordent pas à l'artiste le luxe de pouvoir créer de façon automatique et indépendamment de toute considération sociale. Quiconque s'en vante, fût-ce sans sincérité et même sans prétention, masque une tendance réac-

²³ Ce groupe tira son nom de celui du moine Sérapion, personnage d'Hoffmann.

tionnaire, ou est tombé dans des stupidités sociales, ou se rend ridicule. Il est évidemment possible de faire des exercices de jeunesse dans l'esprit des histoires de Sinebrioukhov, ou à la manière du petit roman de Féline, *Anna Timofeevna*, mais il est impossible de produire un grand ou important tableau, ou même de tenir pendant longtemps avec des esquisses, sans s'inquiéter des perspectives sociales et artistiques.

Les romanciers et poètes nés de la Révolution et qui sont encore très jeunes, presque dans leurs langes, essaient, dans la recherche de leurs personnalités artistiques, de s'éloigner de la Révolution qui a été leur milieu, le cadre dans lequel ils doivent encore se trouver. D'où les tirades de « L'art pour l'art » qui semblent très importantes, et très audacieuses aux « Sérapion », mais qui, en fait, sont au mieux un signe de croissance et, dans tous les cas, une preuve d'immaturation. Si les « Sérapion » se séparaient entièrement de la Révolution, ils se révéleraient aussitôt comme un résidu de deuxième ou de troisième choix des écoles littéraires antérieures à la Révolution, pourtant mises au rebut. Il est impossible de jouer avec l'histoire. Ici, le châtement suit immédiatement le crime.

Vsévolod Ivanov, qui est le plus vieux et le plus notoire des « Sérapion », est aussi celui d'entre eux qui a le plus d'importance et le plus de poids. Il écrit sur la Révolution, seulement sur la Révolution, mais exclusivement sur des révolutions paysannes et lointaines. Le caractère unilatéral de son thème et l'étroitesse relative de son champ artistique mettent une empreinte de monotonie sur ses couleurs fraîches et brillantes.

Il est spontané dans ses humeurs mais, dans sa spontanéité, ne se montre pas suffisamment attentif et exigeant envers lui-même. Il est très lyrique, et son flot lyrique coule sans fin. Mais l'auteur se fait sentir avec trop d'insistance, se met trop souvent en avant, s'exprime trop bruyamment, donne à la nature et aux gens des tapes trop rudes sur les épaules et dans le dos. Aussi longtemps que cette spontanéité procède de sa jeunesse, elle est très attrayante ; mais le danger est grand qu'elle ne devienne maniérisme. A mesure que la spontanéité diminue, elle doit être compensée par un élargissement du champ créateur et une élévation du niveau de la technique. Ce n'est possible que si l'on est exigeant à l'égard de soi-même. Le lyrisme avec lequel Ivanov réchauffe tellement la nature et ses dialogues doit devenir plus secret, plus intérieur, plus caché, et plus avare de son expression. Une phrase doit procéder d'une autre par la force naturelle de la matière artistique, sans l'aide visible de l'auteur. Ivanov a appris chez Gorki et a bien appris. Qu'il repasse une fois de plus par cette école, mais cette fois en sens inverse.

Ivanov connaît et comprend le paysan sibérien, le Cosaque, le Kirghize. Sur un fond de révoltes, de batailles, de coups de feu et de répression, il montre fort bien le défaut du paysan : celui-ci n'a pas de personnalité politique, malgré sa force sociale stable. Se trouvant en Russie, un jeune paysan sibérien, ancien soldat du tsar, soutient les bolcheviks ; mais, à son retour en Sibérie, il sert chez « Toltchak » contre les Rouges. Son père, un paysan prospère qui, ennuyé, était à la recherche d'une foi nouvelle, devient, de façon imperceptible et inattendue pour lui-même, le dirigeant des groupes rouges. Toute la famille se disloque ; le village est brûlé. Toutefois, sitôt passé l'ouragan, le paysan commence à marquer les arbres dans la forêt en vue de l'abattage et se met à reconstruire. Après avoir oscillé entre maintes directions, Poussah essaie de se fixer solidement sur sa base pesante. Chez Ivanov, différentes scènes isolées atteignent une grande puissance. Les scènes où se situe la « conversation » entre les Rouges d'Extrême-Orient et un prisonnier américain, ou la saoulerie des rebelles, ou bien la recherche d'un « grand Dieu » par un Kirghize sont splendides. Pourtant, d'une façon générale, qu'il le veuille ou non, Ivanov montre que les soulèvements paysans dans la Russie « paysanne » ne sont pas encore la

révolution. D'une petite étincelle jaillit soudainement la révolte paysanne, éphémère, souvent cruelle dans son désespoir, sans que quiconque voie pourquoi elle s'est enflammée, ni où elle va mener. Et jamais, ni d'aucune façon, la révolte paysanne isolée ne peut être victorieuse. Une allusion à un soulèvement paysan se trouve dans *Les Vents colorés*, de la part de Nikitine le bolchevik des villes, mais elle reste vague. Le Nikitine du récit d'Ivanov est une parcelle énigmatique d'un autre monde, et on ne voit pas clairement pourquoi l'élément paysan tourne autour de lui. De tous ces tableaux de la Révolution dans des coins reculés, il se dégage une conclusion irrécusable dans un grand creuset et à haute température, s'accomplit une refonte du caractère national du peuple russe. Et de ce creuset, Poussah ne ressortira pas tel qu'il y était entré.

Ce serait une bonne chose si Vsévolod Ivanov pouvait, lui aussi, mûrir dans ce creuset.

Nikitine a nettement émergé d'entre les « Sérapiou » au cours de l'année dernière. Ce qu'il a écrit en 1922 marque un bond en avant par rapport à ce qu'il avait fait l'année précédente. Mais il y a, dans cette maturation rapide, quelque chose de tout aussi inquiétant que dans la précocité d'un jeune. Inquiétante est avant tout la note évidente de cynisme qui, dans une mesure plus ou moins grande, est aujourd'hui caractéristique de presque toute la jeunesse, mais qui, par moment, prend chez Nikitine mauvaise tournure. Il ne s'agit pas de mots crus, ni d'excès naturalistes — bien que des excès soient toujours des excès — mais d'une attitude vis-à-vis des hommes et des événements faite de grossièreté provocante et de réalisme superficiel. Le réalisme, au sens large du terme, c'est-à-dire dans le sens d'une affirmation artistique du monde réel avec sa chair et son sang, mais aussi avec sa volonté et sa conscience, comprend de nombreuses espèces. On peut prendre l'homme, non seulement l'homme social, mais l'homme psycho-physique, et l'aborder sous différents angles : par le haut, par le bas, par le côté, ou encore, tourner autour de lui. Nikitine l'aborde, ou plus exactement, s'approche furtivement de lui, par le bas. Voilà pourquoi toutes ses perspectives de l'homme deviennent grossières, quelquefois même dégoûtantes. La précocité talentueuse de Nikitine donne à ce garçon un caractère inquiétant. C'est une voie en impasse.

Sous ces inconvenances verbales et cette débauche naturaliste, se cache un manque de foi ou l'extinction d'une foi, et ceci n'est pas vrai pour Nikitine seulement. Cette génération a été prise dans le tourbillon de grands événements sans préparation d'aucune sorte, politique, morale ou artistique. Elle n'avait rien qui fût stable, ou plutôt traditionnel ; aussi la Révolution l'a-t-elle aisément conquise. Parce qu'elle fut aisée, cette conquête était superficielle. Les jeunes furent pris dans le tourbillon et tous, Imaginistes, « Sérapiou », etc..., devinrent des Dissidents, convaincus à moitié consciemment que la feuille de vigne était l'emblème essentiel du vieux monde. Il est tout à fait significatif que la génération d'adolescents saisie par la Révolution soit la pire, non seulement dans l'intelligentsia urbaine, mais aussi dans la paysannerie, et même dans la classe ouvrière. Elle n'est pas révolutionnaire, elle est turbulente et porte les marques distinctives de l'individualisme anarchiste. La génération suivante, qui a grandi sous le nouveau régime, est bien meilleure ; elle est plus sociale, plus disciplinée, plus exigeante envers elle-même et sa soif de connaissances grandit sérieusement. C'est cette jeunesse qui s'entend si bien avec les « vieux », avec ceux qui furent formés et trempés avant février et octobre 1917 et même avant 1914. Le révolutionnarisme des « Sérapiou », comme de la majorité des « compagnons de route », est bien plus en rapport avec la génération qui est venue trop tard pour préparer la Révolution, et trop tôt pour être éduquée par elle. Ayant abordé la Révolution du mauvais côté, celui du paysan, et acquérant un point de vue de semi-Dissident, ces « compagnons de route » deviennent d'autant plus désil-

lusionnés qu'il apparaît plus clairement que la Révolution n'est pas une partie de plaisir, mais une conception, une organisation, un plan, une entreprise. L'imaginiste Marienhof tire son chapeau et, avec politesse et ironie, dit adieu à la Révolution qui l'a trahi, lui, Marienhof. Et Nikitine, dans son conte *Pella* où ce type de Dissident pseudo-révolutionnaire trouve son expression la plus achevée, termine par ces mots essentiellement sceptiques, qui, sans être aussi timides que ceux de Marienhof, sont tout aussi cyniques : « *Vous êtes fatigués, et j'ai déjà abandonné la chasse... Et maintenant, il est futile pour nous de courir après. Ça n'a pas de sens. Détournez-vous des places mortes.* »

Nous avons déjà une fois entendu cela, et nous nous en souvenons très bien. Les jeunes romanciers et rimeurs qui furent saisis par la Révolution en 1905, lui tournèrent plus tard le dos dans des termes presque identiques. Lorsqu'en 1907 ils tirèrent leur chapeau pour dire adieu à cette étrangère, ils s'imaginaient sérieusement qu'ils avaient déjà réglé leur compte avec elle. Mais elle revint une seconde fois, et bien plus forte. Elle trouva les premiers « amants » inattendus de 1905 prématurément vieillis, moralement chauves. Pour cette raison, bien qu'à dire vrai sans jamais s'en inquiéter beaucoup, elle attira dans son champ la nouvelle génération de la vieille société (tout à sa périphérie, et même sur la tangente). Vint ensuite un autre 1907 : chronologiquement, il a nom 1921-1922 et prend la forme de la Nep. La Révolution n'était pas une étrangère si splendide, après tout ; rien qu'une commerçante !

Il est vrai que ces jeunes gens sont prêts à soutenir en maintes occasions qu'ils ne songent pas à rompre avec la Révolution, qu'ils ont été faits par elle, qu'on ne peut les concevoir hors de la Révolution, et qu'eux-mêmes ne le peuvent pas. Mais tout cela est très imprécis, et même ambigu. Ils ne peuvent évidemment se séparer de la Révolution, dans la mesure où la Révolution, quoique commerçante, est un fait, et même un mode de vie. Être hors de la Révolution signifierait se trouver parmi les émigrés. Il ne peut en être question. Mais, outre les émigrés à l'étranger, il y a les émigrés de l'intérieur. Et la route vers eux passe loin de la Révolution. Qui n'a plus rien après quoi courir postule l'émigration spirituelle, et cela signifie inévitablement sa mort en tant qu'artiste, car il ne sert à rien de se duper soi-même : la séduction, la fraîcheur, l'importance donnée aux plus jeunes viennent entièrement de la Révolution qui les a touchés. Si on enlève celle-ci, il y aura quelques Chirikov de plus dans le monde, et rien d'autre.

Boris Pilniak

Pilniak est un réaliste et un remarquable observateur, à l'œil clair et à l'oreille fine. Les hommes et les objets ne lui paraissent point vieux, usés, toujours les mêmes, et seulement jetés dans un désordre temporaire par la Révolution. Il les saisit dans leur fraîcheur et dans ce qu'ils ont d'unique, c'est-à-dire vivants et non morts et, dans le désordre révolutionnaire qui constitue pour lui un fait vivant et fondamental, il cherche des appuis pour son ordre artistique propre. En art comme en politique — et à certains égards l'art se rapproche de la politique et réciproquement, car tous deux font œuvre créatrice — le « réaliste » est incapable de regarder ailleurs qu'à ses pieds, de remarquer autre chose que les obstacles, les défauts, les ornières, les bottes éculées et la vaisselle cassée. D'où une politique timorée, fuyante, opportuniste, et un art de basse condition, rongé par le scepticisme, épisodique. Pilniak est un réaliste. La seule question est celle de l'échelle de son réalisme. Or notre époque réclame une vaste échelle.

Avec la Révolution, la vie est devenue un bivouac. La vie privée, les institutions, les méthodes, les pensées, les sentiments, tout est devenu inhabituel, temporaire, transitoire, tout se sent précaire, et va même souvent jusqu'à exprimer cette préca-

rité dans les noms. D'où la difficulté de toute démarche artistique. Ce perpétuel bivouac, ce caractère épisodique de la vie comporte en soi un élément d'accidentel, et l'accidentel porte le sceau de l'insignifiance. Prise dans la diversité de ses épisodes, la Révolution apparaît soudain comme dénuée de signification. Où est donc la Révolution ? Voilà la difficulté. Seul la surmontera celui qui saura comprendre, sentir au plus profond le sens interne de cette diversité et découvrir derrière elle l'axe de cristallisation historique. « A quoi bon des maisons solides, demandaient jadis les Vieux Croyants, puisque nous attendons la venue du Messie ? » La Révolution ne construit pas non plus de maisons solides ; pour y suppléer, elle fait déménager les gens, les entasse dans les mêmes locaux, bâtit des baraquements. Des baraquements provisoires : tel est l'aspect général de ses institutions. Cela, non pas parce qu'elle attend la venue du Messie, non pas parce que, au processus matériel de l'organisation de la vie, elle oppose son but final, mais au contraire parce qu'elle s'efforce, dans une recherche et une expérience incessantes, de trouver les meilleures méthodes pour édifier sa maison définitive. Tous ses actes sont des esquisses, des ébauches, des brouillons sur un thème donné. Il y en a eu et il y en aura encore beaucoup. Et les ébauches ratées sont beaucoup plus nombreuses que celles qui promettent une réussite. Mais toutes sont marquées par la même pensée, la même recherche. Un même but historique les inspire. « Gviu », « Glavbum »²⁴ ne sont pas simplement des combinaisons de sons dans lesquelles Pilniak entend le hurlement des forces élémentaires de la Révolution ; ce sont des termes de travail (comme il y a des hypothèses de travail), termes voulus, pensés, forgés consciemment, en vue d'une édification consciente, préméditée, voulue — et voulue comme jamais auparavant dans le monde.

« Oui, dans cent ou cent cinquante ans les hommes auront la nostalgie de la Russie actuelle, y voyant les jours de la plus belle manifestation de l'esprit humain... Mais ma chaussure est éculée, et je voudrais être à l'étranger, attablé dans un restaurant, et buvant un petit whisky » (Ivan et Maria).

De même qu'un train formé de wagons à bestiaux ne peut, en raison de la confusion des mains, des pieds, des besaciers et des lumières, voir une route longue de 2 000 kilomètres, on ne peut, par la faute d'un soulier éculé et de toutes les autres dissonances et difficultés de la vie soviétique — nous dit Pilniak — voir le tournant historique qui vient de s'accomplir. *« Les mers et les plateaux ont changé de place ! Parce qu'en Russie se produisent les douleurs de l'enfantement ! Parce que la Russie est divisée en zones économiques ! Parce qu'en Russie il y a la vie ! Parce que les hautes eaux sont épaisses de terre noire ! Ceci, JE le sais. Mais ILS voient des poux dans la saleté. »*

La question est posée avec précision. Ils (les philistins amers, les dirigeants déchus, les prophètes offensés, les pédants, les stupides, les rêveurs professionnels) ne voient que poux et fange, alors qu'en vérité il existe aussi les douleurs de l'enfantement, qui sont autrement importantes. Pilniak le sait. Peut-il se contenter de soupirs et de convulsions, d'anecdotes physiologiques ? Non, il veut vous faire participer à l'enfantement.

C'est une grande tâche et très difficile. Il est bon que Pilniak se soit fixé cette tâche. Mais le moment n'est pas encore venu de dire s'il en est venu à bout.

Parce qu'il craint l'anecdote, Pilniak n'a pas de thème. A vrai dire, il insinue deux ou trois thèmes, davantage même, qui voyagent en tous sens à travers le récit ; mais ce ne sont qu'allusions, sans la signification cardinale que possède générale-

²⁴ Abréviations dénommant des institutions de l'Etat soviétique (direction des industries papetières, etc...).

ment un thème. Pilniak désire montrer la vie actuelle dans ses rapports et son mouvement ; il la saisit bien d'une façon ou de l'autre, par des coupes en différents lieux, parce qu'elle ne ressemble nulle part à ce qu'elle a été. Les thèmes, plus exactement les possibilités de thèmes qui traversent ses récits ne sont que des échantillons de vie pris au hasard, et la vie, notons-le, est maintenant beaucoup plus pleine de sujets qu'elle ne le fut jamais auparavant. Mais le centre de cristallisation n'existe pas dans ces sujets épisodiques et parfois anecdotiques. Où se trouve-t-il donc ? C'est ici la pierre d'achoppement. L'axe invisible (l'axe de la terre est également invisible) devrait être la Révolution elle-même, autour de laquelle devrait tourner toute la vie agitée, chaotique et en voie de reconstruction. Pour que le lecteur découvre cet axe, l'auteur devrait lui-même s'en être préoccupé et, en même temps, y avoir sérieusement réfléchi.

Quand Pilniak, sans savoir qui il vise, heurte Zamiatine et autres « Insulaires », en disant qu'une fourmi ne peut pas comprendre la beauté d'une statue de femme parce qu'elle n'y voit rien d'autre que monts et vallées quand elle court sur elle, il frappe juste et fort. Toute grande époque, que ce soit la Réforme, la Renaissance ou la Révolution, doit être acceptée comme un tout et non par tranches ou par miettes. Les masses, avec leur instinct invincible, participent toujours à ces mouvements. Chez l'individu, cet instinct atteint le niveau du concept. Ceux qui sont intellectuellement médiocres ne se trouvent cependant ni ici ni là ; trop individualistes pour partager les perceptions des masses, ils sont trop peu développés pour en avoir une compréhension synthétisée. Leur domaine, ce sont les monts et vallées sur lesquelles ils se meurtrissent, avec des malédictions philosophiques et esthétiques. Qu'en est-il à ce sujet de Pilniak ?

Pilniak scrute très habilement et avec beaucoup d'acuité une tranche de notre vie, et en cela réside sa force, car c'est un réaliste. En outre, il sait et proclame que la Russie est divisée en zones économiques, que les belles douleurs de l'enfantement ont lieu et que, dans la confusion des poux, des malédictions et des vagabonds, s'accomplit la plus grande transition de l'histoire. Pilniak doit le savoir puisqu'il le proclame. Mais l'ennui est qu'il ne fait que le proclamer, comme s'il opposait ses convictions à la réalité, fondamentale et cruelle. Il ne tourne pas le dos à la Russie révolutionnaire. Au contraire, il l'accepte et même la célèbre à sa manière. Mais il ne fait que le dire. Il ne peut pas s'acquitter de sa tâche en artiste parce qu'il ne parvient pas à l'embrasser intellectuellement. C'est pourquoi, souvent, Pilniak rompt arbitrairement le fil de sa narration pour serrer à toute vitesse les nœuds, pour expliquer (d'une façon ou d'une autre), pour généraliser (très mal) et pour orner lyriquement (quelquefois de façon magnifique et le plus souvent inutile). Toute son œuvre est marquée d'ambiguïté. Quelquefois la Révolution en constitue l'axe invisible, parfois, de façon très visible, c'est l'auteur lui-même qui gravite timidement autour de la Révolution. Tel est aujourd'hui Pilniak.

Pour ce qui est du sujet, Pilniak est provincial. Il saisit la Révolution à sa périphérie, dans ses arrière-cours, au village et surtout dans les villes de province. Sa Révolution est celle d'une bourgade. Certes, même une telle façon de l'aborder peut être vivante. Elle peut même être plus incarnée. Mais pour qu'elle le soit, elle ne doit pas s'arrêter à la périphérie. Il faut trouver l'axe de la Révolution, qui n'est ni au village ni au district. On peut aborder la Révolution par la bourgade, mais on ne peut en avoir une vision d'habitant de bourgade.

Le conseil des Soviets d'un district — un chemin glissant — « Camarade, aide-moi à entrer » — des espadrilles — des peaux de moutons — la queue à la Maison des Soviets pour du pain, des saucisses, du tabac — Camarades, vous êtes les seuls maîtres du Conseil révolutionnaire et de la municipalité — O, Chérie, vous donnez peu, si

peu ! (ceci se réfère aux saucisses) — c'est la lutte finale décisive — l'Internationale — l'Entente — le capitalisme international...

Dans ces fragments de discussion, de vie, de discours, de saucisses et d'hymnes, il passe quelque chose de la Révolution ; une partie vitale de celle-ci est saisie par un œil pénétrant, mais comme à la hâte, en la croisant au galop. Il manque un lien entre ces fragments et le corps du récit. L'idée sur laquelle se fonde notre époque y manque. Quand Pilniak dépeint un wagon à bestiaux, on sent en lui l'artiste, l'artiste de demain, l'artiste potentiel de demain. Mais on ne sent pas que des contradictions ont été résolues, signe incontestable de l'œuvre d'art. On se retrouve tout aussi perplexe qu'avant, si ce n'est plus. Pourquoi le train ? Pourquoi le wagon à bestiaux ? En quoi sont-ils la Russie ? Personne ne demande à Pilniak de procéder, par une coupe dans la vie ou le temps, à l'analyse historique d'un wagon à bestiaux, ni même à annoncer prophétiquement vers quoi personnellement il incline. Si Pilniak avait compris ce que signifie le wagon à bestiaux et quels rapports il a avec le cours des événements, il en aurait fait profiter le lecteur. Alors que ce wagon à bestiaux qui empeste circule sans rime ni raison. Et Pilniak, qui accepte tout bonnement cela, ne fait que créer le doute dans l'esprit du lecteur.

Une des dernières grandes œuvres de Pilniak, *la Tempête de Neige*, montre quel grand écrivain il est. La vie désolée, insignifiante, du sale philistin provincial disparaissant au milieu de la Révolution, la routine prosaïque, figée, de la vie soviétique quotidienne, tout cela, en pleine tempête d'Octobre, est peint par Pilniak non sous forme d'un tableau ordonné mais d'une série de taches brillantes, de silhouettes bien découpées et de scènes intelligentes. L'impression générale reste toujours la même : une ambiguïté troublante.

« Olga pensait qu'une révolution ressemblait à une tempête de neige ; les gens en étaient les flocons. »

Pilniak pense la même chose, probablement sous l'influence de Blok qui accepta la Révolution comme un élément naturel, et, par tempérament, comme un élément froid ; non comme du feu, mais à la façon d'une tempête de neige. Et « les gens en étaient les flocons ». Si la Révolution n'est qu'un élément puissant sans rapport avec l'homme, d'où viennent donc les journées de la plus belle manifestation de l'esprit humain ? Et si les douleurs peuvent être justifiées, parce que ce sont les douleurs de l'enfantement, qu'est-ce qui a été effectivement enfanté ? Si vous ne répondez pas à cela, vous aurez souliers éculés, poux, sang, tempête de neige et même jeu de saute-moutons, mais pas la Révolution.

Pilniak sait-il ce qui vient au monde grâce aux douleurs de la Révolution ? Non, il ne le sait pas. Il en a certainement entendu parler (comment aurait-il pu ne pas l'entendre !), mais il n'y croit pas. Pilniak n'est pas un artiste de la Révolution, mais seulement un « compagnon de route » sur le plan de l'art. Deviendra-t-il cet artiste ? Nous ne le savons pas. La postérité parlera des « plus belles journées » de l'esprit humain. Fort bien, mais comment était Pilniak en ces jours-là ? Confus, nébuleux, ambigu. La raison n'en serait-elle pas que Pilniak a peur des événements et des hommes trop rigoureusement définis et pourvus de sens ? Pilniak néglige souvent le communiste ; il le traite avec respect, un peu froidement, parfois avec sympathie, il le néglige néanmoins. On trouve rarement chez lui un ouvrier révolutionnaire et, ce qui est plus grave, l'auteur est incapable de voir par ses yeux. Dans *l'Année nue* il regarde la vie par divers personnages qui sont également tous des « compagnons de route » de la Révolution, et c'est ainsi qu'on découvre que l'Armée Rouge n'existe pas pour cet artiste des années 1918-1921. Comment est-ce possible ? Les premières années de la Révolution ne furent-elles pas surtout des années de guerre où le sang s'élançait du cœur du pays vers les fronts, et ne le versa-t-on pas pendant

plusieurs années en abondance ? Pendant ces années, l'avant-garde ouvrière plaça tout son enthousiasme, toute sa foi dans l'avenir, toute son abnégation, toute sa lucidité et toute sa volonté dans l'Armée Rouge. La Garde Rouge révolutionnaire des villes, à la fin de 1917 et au début de 1918, dans la lutte d'auto-défense, se déploya sur le front en divisions et bataillons. Pilniak n'y porte pas attention. Pour lui l'Armée Rouge n'existe pas. C'est pourquoi pour lui l'année 1919 est nue.

Pilniak doit cependant répondre d'une façon ou d'une autre à la question : Pourquoi tout cela ? Il doit avoir sa philosophie de la Révolution. Or voici qui nous inquiète la philosophie de l'histoire chez Pilniak est tout à fait tournée vers le passé. Ce « compagnon de route » artistique raisonne comme si la voie de la Révolution menait en arrière, non en avant. Il accepte la Révolution parce qu'elle est nationale, et elle est nationale parce qu'elle renverse Pierre le Grand et ressuscite le XVII^e siècle. Pour lui la Révolution est nationale parce qu'il regarde en arrière.

L'Année nue, œuvre principale de Pilniak, est tout entière marquée par ce dualisme. La base, la fondation de cette œuvre est faite de tempêtes de neige, de sorcellerie, de superstition, d'esprits sylvestres, de sectes qui vivent exactement comme on vivait il y a des siècles et pour qui Pétrograd ne signifie rien. C'est en passant que « l'usine est ressuscitée », grâce à l'activité de groupes d'ouvriers provinciaux. « *N'y a-t-il pas là un poème cent fois plus grand que la résurrection de Lazare ?* »

On pille la ville en 1918-1919 et Pilniak salue ce fait parce qu'il est clair qu'il n'a « que faire de Pétrograd ». D'autre part, toujours en passant, les bolcheviks, les hommes en vestes de cuir sont « *le meilleur du peuple russe, amorphe et grossier. En vestes de cuir, vous ne pouvez les amollir. Cela nous le savons, cela nous le voulons ; c'est ce que nous avons décidé, et sans retour en arrière* ». Mais le bolchevisme est le produit d'une culture urbaine. Sans Pétrograd, il n'y aurait pas eu de sélection au sein du « peuple grossier ». Les rites de sorcières, les chants populaires, les mots séculaires d'une part, et fondamentaux. Le « *gviu, le glavbum, le guvaz ! O quelle tempête de neige ! Comme c'est tumultueux ! comme c'est bon !* » d'autre part. Tout cela est bel et bon, mais ne se rejoint pas, et, au fond cela n'est pas si bon.

La Russie est sans doute pleine de contradictions, même extrêmes. A côté des incantations de sorcières se trouve le glavbum. Parce que les petits hommes de la littérature dédaignent cette nouvelle création du langage, Pilniak répète : « *Guvuz, Glavbum... Ah ! Comme c'est bien !* » Dans ces mots provisoires, inhabituels, provisoires comme un bivouac ou un feu de camp au bord d'une rivière (un bivouac n'est pas une maison et un feu de camp n'est pas un âtre), Pilniak voit se refléter l'esprit de son temps. « *Ah ! comme c'est bien !* » Il est bon que Pilniak sente cela (surtout si, chez lui, c'est sérieux et durable). Mais comment parler de la ville que la Révolution (bien que née urbaine) a si gravement endommagée ? C'est ici que Pilniak échoue. Ni par l'esprit ni par le cœur il n'a décidé ce qu'il choisira dans ce chaos de contradictions. Or, il faut choisir. La Révolution a coupé le temps en deux. Bien sûr que, dans la Russie actuelle, les incantations de sorcière existent côte à côte avec le gviu et le glavbum, mais elles ne se situent pas sur le même plan historique. Le gviu et le glavbum, si imparfaits qu'ils soient, vont de l'avant, tandis que les incantations, si populaires qu'elles soient, figurent le poids mort de l'histoire. Donat, membre d'une secte est splendide. C'est un paysan trapu, un voleur de chevaux qui a des principes (il ne boit pas de thé). Lui, Dieu merci, n'a pas besoin de Pétrograd. Le bolchevik Arkhipov est également une figure bien venue. Il dirige le district et, à l'aube, il apprend le vocabulaire dans un livre. Il est intelligent, fort, et dit « *fouctionne énergiquement* », mais ce qui est plus important, lui-même « *fouctionne* » énergiquement. Lequel des deux représente la Révolution ? Donat appartient à la légende, à la « verte » Russie, au XVII^e siècle pris en bloc. Arkhipov au contraire, appartient au XXI^e siècle, même s'il ne connaît pas bien les mots étrangers. Si Donat

se révélait le plus fort, si le pieux et calme voleur de chevaux emportait à la fois le capital et la voie ferrée, ce serait la fin de la Révolution et en même temps la fin de la Russie. Le temps a été coupé en deux, une moitié est vivante, l'autre morte, et il faut choisir la moitié vivante. Pilniak est incapable de se décider, il hésite à faire son choix et, pour contenter tout le monde, il met la barbe de Pougatchov au menton du bolchevik Arkhipov. C'est du maquillage de théâtre. Nous avons vu Arkhipov, il se rase.

La sorcière Egorka dit : « La Russie est sage, en soi. L'Allemand est intelligent, mais son esprit est sot. » « Et qu'en est-il de Karl Marx ? » demande quelqu'un. « C'est un Allemand, dis-je, et par conséquent un sot. » « Et Lénine ? » « Lénine, dis-je, c'est un paysan, un bolchevik, il faut donc que vous soyez communistes... » Pilniak se cache derrière la sorcière Egorka, et il est très inquiet que, parlant en faveur des bolcheviks, il s'exprime ouvertement alors que, parlant contre eux, il le fait dans le langage stupide d'une sorcière. Qu'est-ce qui en lui est le plus profond et le plus réel ? Ce « compagnon de route » ne pourrait-il pas, à l'un des prochains arrêts, changer de train pour une direction opposée ?

Le danger politique comporte ici un danger pour l'artiste. Si Pilniak persiste à décomposer la Révolution en révoltes et en tranches de vie paysanne, il sera conduit à simplifier davantage ses méthodes artistiques. Même aujourd'hui Pilniak ne brosse pas un tableau de la Révolution, il n'en a composé que le fond et l'arrière-plan. Il a étalé la couleur à grands coups hardis, mais quel dommage si le maître décidait que le fond constitue tout le tableau ! La Révolution d'Octobre est une Révolution des villes : la Révolution de Pétrograd et de Moscou (« La Révolution se poursuit encore », remarque, certes, Pilniak en passant). Tout le travail futur de la Révolution sera dirigé vers l'industrialisation et la modernisation de notre économie, vers la mise au point des processus et méthodes de reconstruction dans tous les domaines, vers le déracinement du crétinisme villageois, vers un façonnement de la personnalité humaine qui la rende plus complexe et plus riche. La révolution prolétarienne ne peut être complétée et justifiée, sur le plan de la technique et de la culture, que par l'électrification, et non par le retour à la chandelle, par la philosophie matérialiste d'un optimisme actif, et non par les superstitions sylvestres et un fatalisme stagnant. Il serait trop dommage que Pilniak veuille devenir le poète de la chandelle tout en ayant les prétentions d'un révolutionnaire ! Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un danger politique — personne ne songe à entraîner Pilniak dans la politique — mais d'un très réel, très véritable danger sur le plan de l'art. Son erreur est dans sa manière d'aborder l'histoire, d'où découlent une perception fautive de la réalité et une ambiguïté criante. Cela l'écarte des aspects les plus importants du réel, le pousse à tout ramener au primitivisme, à la barbarie sociale, à une simplification des méthodes artistiques, des excès naturalistes, non courageux mais insolents car il ne leur fait pas rendre ce qu'ils pourraient donner. S'il continue dans cette voie, il aboutira (sans même s'en rendre compte) au mysticisme ou à l'hypocrisie mystique (conformément au point de départ romantique) qui serait la mort complète et définitive.

Même aujourd'hui, Pilniak exhibe son passeport romantique chaque fois qu'il se trouve en difficulté. C'est frappant chaque fois que, par exemple, il doit dire qu'il accepte la Révolution, non en termes vagues et ambigus, mais tout à fait clairement. Il procède alors aussitôt, à la manière d'André Biély, à un retrait typographique de plusieurs cadratins et, sur un ton inhabituel déclare : « n'oubliez pas, s'il vous plaît, que je suis un romantique ». Les ivrognes très souvent se font solennels, mais des gens sobres ont aussi souvent à prétendre qu'ils sont ivres pour échapper à des situations difficiles. Pilniak ne serait-il pas de ces derniers ? Quand il se qualifie avec insistance de romantique et demande qu'on n'oublie pas ce fait, n'est-ce

pas le réaliste craintif et borné qui parle en lui ? La Révolution n'est en aucune façon un soulier éculé plus le romantisme. L'art de la Révolution ne consiste en aucune façon à ignorer la réalité ou à transformer par l'imagination cette dure réalité en une vulgaire « légende en cours de fabrication », pour soi et son propre usage. La psychologie de la « légende en cours de fabrication » s'oppose à la Révolution. C'est avec elle, avec son mysticisme et ses mystifications que commença la période contre-révolutionnaire qui suivit 1905.

Accepter la révolution prolétarienne au nom d'un mensonge grossissant signifie non seulement la rejeter, mais la calomnier. Toutes les illusions sociales que les délires du genre humain ont exprimées en religion, en poésie, en morale ou en philosophie, n'ont servi qu'à tromper et aveugler les opprimés. La révolution socialiste arrache le voile des « illusions », des « moralisations » ainsi que des déceptions humiliantes, et lave le maquillage de la réalité dans le sang. La révolution est forte dans la mesure où elle est réaliste, rationnelle, stratégique et mathématique. Est-il possible que la Révolution, celle-là même que nous avons sous les yeux, la première depuis que la terre tourne, ait besoin d'assaisonnements romantiques, comme un ragoût de chat d'une sauce de lièvre ? Laissez cela aux Biély. Qu'ils dégustent jusqu'au bout le ragoût de chat philistin à la sauce anthroposophique.

En dépit de l'importance et de la fraîcheur de la forme chez Pilniak, ses affectations irritent parce qu'elles sont fréquemment d'imitation. On comprend difficilement que Pilniak ait pu tomber dans une dépendance artistique à l'égard de Biély, voire des pires aspects de Biély. Ce subjectivisme est fatigant qui prend la forme d'interventions lyriques insensées, répétées à l'envi, tandis qu'une argumentation littéraire furieuse et irrationnelle oscille de l'ultra-réalisme aux discours psychophiosophiques inattendus, que le texte se dispose en terrasses typographiques, et que les citations incongrues ne sont là que par association mécanique ; tout cela est superflu, ennuyeux et sans originalité. André Biély est rusé. Il dissimule les trous de son discours sous une hystérie lyrique. Biély est un anthroposophe, il a acquis de la sagesse chez Rudolf Steiner, il a monté la garde devant le temple mystique allemand en Suisse, il a bu du café et mangé des saucisses. Et comme sa mystique est maigre et pitoyable, il introduit dans ses méthodes littéraires un charlatanisme mi-conscient mi-avoué (et qui recouvre la définition exacte du dictionnaire). Plus il va, plus cela est vrai. Pourquoi Pilniak sent-il le besoin de l'imiter ? Ou se prépare-t-il lui aussi à nous enseigner la philosophie tragi-consolante de la rédemption à la sauce du chocolat Peter ? Pilniak ne prend-il pas le monde tel qu'il est dans sa matérialité et ne le considère-t-il pas en tant que tel ? D'où vient donc cette dépendance à l'égard de Biély ? A la façon d'un miroir convexe elle reflète le besoin intérieur de Pilniak de se faire une image synthétique de la Révolution. Ses lacunes l'inclinent vers Biély, ce décorateur verbal de faillites spirituelles. C'est là une pente descendante ; il serait bon pour Pilniak qu'il rejette le comportement semi-bouffon du steinerien russe et gravisse sa propre route.

Pilniak est un jeune écrivain. Néanmoins, il n'est pas un jeune. Il est entré dans la phase critique, et le grand danger pour lui réside dans une complaisance précoce. A peine avait-il cessé de donner des promesses qu'il devint un oracle. Il se prend pour un oracle, il est ambigu, il est obscur, il parle par sous-entendus, comme un prêtre. Il fait le professeur alors qu'en fait il a besoin d'étudier et d'étudier avec acharnement, parce que ses fins, sur le plan social et sur le plan de l'art, ne coïncident pas. Sa technique est instable, non maîtrisée, sa voix se brise, ses plagiats frappent l'œil. Peut-être n'y a-t-il en tout cela que d'inévitables troubles de croissance, mais à une condition : ne pas se prendre au sérieux. Car si la satisfaction de soi et le pédantisme se cachaient derrière la voix cassée, son grand talent lui-même ne le sauverait pas d'une fin sans gloire. Déjà, dans la période qui précéda la Révolution, ce fut le

sort de quelques-uns de nos auteurs qui promettaient mais qui, plongeant immédiatement dans la complaisance, furent étouffés par elle. L'exemple de Léonid Andreiev devrait entrer dans les manuels destinés aux auteurs remplis de promesses.

Pilniak a du talent, les difficultés qu'il doit vaincre sont grandes. On lui souhaite d'en triompher.

Les écrivains rustiques et ceux qui chantent le moujik

Il est impossible de comprendre, d'accepter ou de peindre la Révolution, même partiellement, si on ne la voit pas dans son intégralité, avec ses tâches historiques réelles qui sont les objectifs de ses forces dirigeantes. Si cette vue fait défaut, on passe à la fois à côté du but et de la Révolution. Celle-ci se désintègre en épisodes et anecdotes héroïques ou sinistres. On peut en donner des tableaux assez bien venus, mais on ne peut recréer la Révolution, et on ne peut, à plus forte raison, se réconcilier avec elle ; si, en effet, les privations et les sacrifices inouïs sont sans but, l'histoire est... une maison de fous.

Pilniak, Vsévolod Ivanov, Essenine semblent s'efforcer de plonger dans le tourbillon, mais sans réflexion ni responsabilité propres. Ils ne s'y fondent pas au point de devenir invisibles, chose dont il faudrait les louer, et non les blâmer. Mais ils ne méritent pas d'être loués. On les voit trop bien Pilniak, sa coquetterie et ses affectations, Vsévolod Ivanov et son lyrisme étouffant, Essenine avec sa lourde « arrogance ». Entre eux et la Révolution, en tant que sujet de leur œuvre, il n'y a pas cette distance spirituelle qui assurerait le recul artistique nécessaire. Le manque de désir et de capacité, chez les « compagnons de route » littéraires, de saisir la Révolution et de se fondre en elle, sans cependant s'y dissoudre, de la comprendre non seulement comme un phénomène élémentaire mais comme un processus déterminé, n'appartient pas à chacun en propre ; c'est un trait social. La majorité des « compagnons de route » est formée d'intellectuels qui chantent le moujik. Or, l'intelligentsia ne peut accepter la Révolution en s'appuyant sur le moujik sans faire preuve de sottise. C'est pourquoi les « compagnons de route » ne sont pas des révolutionnaires, mais les innocents de la Révolution. On ne voit pas clairement avec quoi ils font bon ménage : avec la Révolution en tant que point de départ d'un persévérant mouvement en avant, ou parce qu'à certains égards elle nous a ramenés en arrière ? Car il y a suffisamment de faits à ranger dans chacune de ces deux catégories. Le moujik, comme on sait, a essayé d'accepter le « bolchevik » et de rejeter le « communiste ». Cela veut dire que le koulak, le paysan riche, en écrasant sous lui le paysan moyen, a essayé de voler à la fois l'histoire et la Révolution. Après avoir chassé le propriétaire foncier, il a voulu emporter la ville par morceaux, et montrer à l'Etat son large dos. Le koulak n'a pas besoin de Pétrograd (du moins pas au commencement) et si la capitale devient « galeuse » (Pilniak), elle ne l'a pas volé. Non seulement la pression du paysan sur le propriétaire foncier, immensément significative et inestimable par ses conséquences historiques, mais aussi la pression du moujik sur la ville constitue un élément nécessaire de la Révolution. Mais ce n'est pas toute la Révolution. La ville vit et dirige. Si on abandonne la ville, c'est-à-dire si on laisse le koulak la morceler sur le plan économique et Pilniak en faire autant sur le plan de l'art, il ne restera plus de la Révolution qu'un processus de régression plein de violence et de sang. Privée de la direction de la ville, la Russie paysanne non seulement n'atteindrait jamais le socialisme, mais elle serait incapable de tenir pendant deux mois et finirait comme engrais et comme tourbe de l'impérialisme mondial. Est-ce là une question politique ? C'est une question de réflexion sur le monde, et par conséquent une question de grand art. Il faut s'y arrêter un instant.

Il n'y a pas si longtemps, Tchoukovsky insista auprès d'Alexis Tolstoï pour qu'il se réconcilie soit avec la Russie révolutionnaire, soit avec la Russie sans la Révolution.

L'argument principal de Tchoukovsky était que la Russie restait ce qu'elle a toujours été, et que le moujik russe ne troquera pas ses icônes et ses cafards contre n'importe quelle brioche historique. Tchoukovsky prouve évidemment par cette phrase qu'il existe un vaste mouvement de l'esprit national et qu'il est indéracinable. L'expérience du frère gardien d'un monastère qui retira du pain un cafard au lieu d'un raisin est étendu par Tchoukovsky à toute la culture russe. Le cafard en tant que « raisin » de l'esprit national ! Quel bas niveau de l'esprit national et, vraiment, quel mépris pour les gens ! Croit-il encore aux icônes ? Non, il n'y croit pas, sinon il ne les comparerait pas aux cafards, bien que dans l'isba, le cafard se cache volontiers derrière l'icône. Mais comme les racines de Tchoukovsky se trouvent entièrement dans le passé et que ce passé à son tour enserre le moujik moussu et superstitieux, Tchoukovsky fait du vieux cafard national qui vit derrière l'icône le principe qui le lie à la Révolution. Quelle honte et quelle infamie ! Quelle infamie et quelle honte ! Ces intellectuels ont étudié des livres (aux dépens de ce même paysan), ils ont gribouillé dans des revues, ils ont vécu à des « époques » variées, ils ont créé des « mouvements », mais, quand la Révolution est là, ils trouvent un refuge à l'esprit national dans le coin le plus sombre de l'isba du paysan, là où vit le cafard.

Si Tchoukovsky est celui qui s'embarrasse le moins de cérémonie, tous les écrivains qui chantent le moujik tendent de même vers un nationalisme primitif qui sent le cafard. Sans doute, dans la Révolution même, on voit se dérouler des processus qui côtoient le nationalisme en plusieurs points. Le déclin économique, le renforcement du provincialisme, revanche de l'espadrille sur la chaussure, l'orgie et l'alambic clandestin, tout cela tire (on peut déjà dire : a tiré) en arrière dans la profondeur des siècles. Et parallèlement à cela, on a pu constater un retour conscient au motif « populiste » en littérature. Le grand développement des couplets de la ville chez Blok (*Les Douze*), les notes de chant populaire (chez Akhmatova et avec plus d'affectation chez Zvétaeva), la vague de provincialisme (Ivanov), l'insertion presque mécanique de couplets, de termes rituels dans les récits de Pilniak, tout cela a été indubitablement provoqué par la Révolution, c'est-à-dire par le fait que les masses — précisément telles qu'elles sont — se sont placées au premier plan de la vie. On peut souligner d'autres manifestations d'un « retour » au « national », plus infimes, plus accidentelles et superficielles. Par exemple, nos uniformes militaires, bien qu'ils aient quelque chose de ceux des Français et du répugnant Galliffet, commencent à rappeler la tunique moyenâgeuse et notre vieux bonnet de police. Dans d'autres domaines, la mode n'est pas encore apparue en raison de la pauvreté générale, mais il y a des raisons d'admettre l'existence d'une certaine tendance vers les modèles populaires. Au sens large du terme, la mode nous venait de l'étranger ; elle ne concernait que les classes possédantes et constituait de ce fait une nette ligne de démarcation sociale. L'avènement de la classe ouvrière comme classe dirigeante provoqua une réaction inévitable à l'emprunt de modèles bourgeois dans divers domaines de la vie quotidienne.

Il est tout à fait évident que le retour aux espadrilles, aux ficelles de tille faites à la maison et à la gnaule clandestine n'est pas une révolution sociale mais une réaction économique qui constitue le principal obstacle à la Révolution. Dans la mesure où il est question d'un tournant conscient vers le passé et vers le « peuple », toutes ces manifestations sont extrêmement instables et superficielles. Il serait déraisonnable d'escompter qu'une nouvelle forme de littérature puisse se développer à partir d'un couplet de faubourg ou d'un chant paysan ; cela ne peut être qu'un « suintement ». La littérature rejettera les termes trop provinciaux. La tunique moyenâgeuse se voit maintenant partout pour des raisons d'économie. L'originalité de notre nouvelle vie nationale et de notre nouvel art sera beaucoup moins frappante mais beaucoup plus profonde et ne se révélera que beaucoup plus tard.

Essentiellement, la Révolution signifie une rupture profonde du peuple avec l'asiatisme, avec le XVII^e siècle, avec « la Sainte Russie », avec les icônes et avec les cafards. Elle ne signifie pas le retour à l'ère d'avant Pierre le Grand, mais au contraire une communion de tout le peuple avec la civilisation et une reconstruction des fondements matériels de la civilisation en conformité avec les intérêts du peuple. L'ère de Pierre le Grand n'a été qu'une première marche dans l'ascension historique vers Octobre et, grâce à Octobre, on ira plus loin et plus haut. En ce sens Blok a vu plus profond que Pilniak. Chez Blok, la tendance révolutionnaire s'exprime dans ces vers parfaits :

*Sur la Très Sainte Russie, feu
Sur la gueuse
Miséreuse,
L'emmerdante !
Ah ! Ah ! Sans Dieu ni croix !²⁵*

La rupture avec le XVII^e siècle, avec la Russie de l'isba, apparaît au mystique Blok comme une chose sainte, comme la condition même de la réconciliation avec le Christ. Sous cette forme archaïque s'exprime la pensée que cette rupture n'est pas imposée de l'extérieur, mais qu'elle résulte du développement national et correspond aux besoins les plus profonds du peuple. Sans cette rupture le peuple aurait pourri sur place. Cette même idée que la Révolution est de caractère national se trouve dans l'intéressant poème de Brioussov sur les vieilles femmes *Au jour du baptême en Octobre* :

*Sur la place, m'a-t-on dit,
Là où le Kremlin servait de cible
Elles coupaient le fil et apportaient
Le lin frais à filer.*

Qu'est, en fait, le caractère « national » ? Il faut reprendre l'abc. Pouchkine, qui ne croyait pas aux icônes et ne vivait pas avec des cafards, n'était-il pas « national » ? Biélinisky ne serait-il pas également national ? On pourrait en citer beaucoup d'autres, même en dehors des contemporains. Pilniak considère le XVII^e siècle comme « national ». Pierre le Grand serait « anti-national ». Il s'ensuit que serait seul national ce qui représente le poids mort de l'évolution et d'où l'esprit de l'action s'est envolé, ce que le corps de la nation dans les siècles passés a digéré et excrété. Seuls les excréments de l'histoire seraient nationaux. Nous pensons exactement le contraire. Le barbare Pierre le Grand fut plus national que tout le passé barbu et décoré qui s'opposa à lui. Les décembristes furent plus nationaux que tous les fonctionnaires de Nicolas I^{er} avec son servage, ses icônes bureaucratiques et ses cafards nationaux. Le bolchevisme est plus national que les émigrés monarchistes ou autres, et Boudienny est plus national que Wrangel, quoi que puissent dire les idéologues, les mystiques et les poètes des excréments nationaux. La vie et le mouvement d'une nation s'accomplissent à travers des contradictions incarnées dans les classes, les partis et les groupements. Dans leur dynamisme, les éléments nationaux et les éléments de classe coïncident. Dans toutes les périodes critiques de son développement, c'est-à-dire dans toutes les périodes les plus chargées de responsabilités, la nation se brise en deux moitiés, et nationale est celle qui hisse le peuple sur un plan économique et culturel plus élevé.

La Révolution est issue de l'« élément national », mais cela ne veut pas dire que seul ce qui est élémentaire dans la Révolution soit vital et national, comme semblent le penser ces poètes qui se sont inclinés devant la Révolution.

²⁵ *Les Douze*, traduction française de Y. Sidorsky (1923).

Pour Blok, la Révolution est un élément rebelle : « Vent, Vent, dans le monde de Dieu. » Vsévolod Ivanov semble ne jamais s'élever au-dessus de l'élément paysan. Pour Pilniak, la Révolution est une tourmente de neige. Pour Kliouiev et Essenine, c'est une insurrection comme celles de Pougatchov ou de Stenka Razine. Eléments, tourmente de neige, flamme, gouffre, tourbillon. Mais Tchoukovsky, celui qui est prêt à faire la paix via le cafard, déclara que la Révolution d'Octobre n'était pas réelle parce que ses flammes sont trop peu nombreuses. Et même Zamiatine, ce snob flegmatique, a découvert une insuffisance de chaleur dans notre Révolution. Voilà toute la gamme, depuis la tragédie jusqu'au badinage. En fait, tragédie et badinage dénoncent la même attitude romantique, passive, contemplative et philistine envers la Révolution comme envers toute puissance de l'élément national déchaîné.

La Révolution n'est pas seulement une tourmente de neige. Le caractère révolutionnaire de la paysannerie est représenté par Pougatchov, Stenka Razine et en partie par Makhno²⁶. Le caractère révolutionnaire des villes est représenté par le pope Gapone, en partie par Khroustalev, et même par Kerensky. Toutefois, ce n'est pas encore en fait la Révolution, c'est seulement l'émeute. La Révolution est la lutte de la classe ouvrière pour conquérir le pouvoir, pour établir son pouvoir, pour reconstruire la société. Elle passe par les sommets les plus élevés, les paroxysmes les plus aigus d'une lutte sanglante, elle reste cependant une et indivisible en son cours, de ses débuts timides jusqu'au terme idéal où l'Etat mis debout par la Révolution se dissoudra dans la société communiste.

Il ne faut pas chercher la poésie de la Révolution dans le bruit des mitrailleuses ou dans le combat des barricades, dans l'héroïsme du vaincu ou dans le triomphe du vainqueur, car tous ces moments existent aussi dans les guerres. Le sang y coule également, même avec plus d'abondance, les mitrailleuses crépitent de la même façon et on y trouve aussi des vainqueurs et des vaincus. Le pathétique et la poésie de la Révolution résident dans le fait qu'une nouvelle classe révolutionnaire devient maîtresse de tous ces instruments de lutte et qu'au nom d'un nouvel idéal pour élever l'homme et créer un homme nouveau, elle mène le combat contre le vieux monde, tour à tour défaite et triomphante, jusqu'au moment décisif de la victoire. La poésie de la Révolution est globale. Elle ne peut être transformée en menue monnaie à l'usage lyrique temporaire des faiseurs de sonnets. La poésie de la Révolution n'est pas portative. Elle est dans la lutte difficile de la classe ouvrière, dans sa croissance, dans sa persévérance, dans ses défauts, dans ses efforts réitérés, dans la cruelle dépense d'énergie que coûte la plus petite conquête, dans la volonté et l'intensité croissante de la lutte, dans le triomphe autant que dans les replis calculés, dans sa vigilance et ses assauts, dans le flot de la rébellion de masse autant que dans la soigneuse estimation des forces et une stratégie qui fait penser au jeu d'échecs. La Révolution monte avec la première brouette d'usine dans laquelle les esclaves ulcérés expulsent leur contremaître, avec la première grève par laquelle ils refusent leurs bras à leur maître, avec le premier cercle clandestin où le fanatisme utopique et l'idéalisme révolutionnaire s'alimentent de la réalité des plaies sociales. Elle monte et descend, oscillant au rythme de la situation économique, de ses hauts et de ses bas. Avec des corps saignants pour bélier, elle s'ouvre l'arène de la légalité conçue par les exploités, installe ses antennes et, si besoin est, les camoufle. Elle bâtit syndicats, caisses d'assurances, coopératives et cercles d'éducation. Elle pénètre dans les parlements hostiles, fonde des journaux, fait de l'agitation et, en même

²⁶ *Makhno*, célèbre chef de partisans anarchistes pendant la Révolution et la guerre civile. Gapone, prêtre qui dirigea la grande manifestation ouvrière du 9 janvier 1905, devant le Palais d'hiver à Saint-Petersbourg, manifestation dispersée à coups de fusils, et qui constitua le début de la Révolution de 1905. Khroustalev, avocat sans parti qui, en 1905, présida pendant quelque temps, avant Trotsky, le Soviet de Saint-Petersbourg.

temps, opère sans repos une sélection des meilleurs éléments, des plus courageux et des plus dévoués de la classe ouvrière et construit son propre parti. Les grèves s'achèvent le plus souvent en défaites ou demi-victoires ; les manifestations se signalent par de nouvelles victimes et par du sang à nouveau répandu, mais toutes laissent des traces dans la mémoire de la classe, renforcent et trempent l'union des meilleurs, le parti de la Révolution.

Elle n'agit pas sur une scène de l'histoire qui serait vide et, par conséquent, n'est pas libre de choisir ses voies et ses délais. Dans le cours des événements, elle se trouve forcée de commencer une action décisive avant d'avoir pu rassembler les forces nécessaires ; tel fut le cas en 1905. De la cime où elle est portée par l'abnégation et la clarté des buts, elle est condamnée à choir faute d'un soutien de masse organisé. Les fruits de nombreuses années d'efforts sont arrachés de ses mains. L'organisation qui semblait omnipotente est brisée, fracassée. Les meilleurs sont anéantis, emprisonnés, dispersés. Il semble que sa fin soit venue. Et les petits poètes qui vibraient pathétiquement pour elle au moment de sa victoire temporaire, commencent à faire sonner leur lyre sur le mode du pessimisme, du mysticisme et de l'érotisme. Le prolétariat lui-même semble découragé et démoralisé. Mais à la fin se trouve gravé dans sa mémoire une nouvelle trace ineffaçable. Et la défaite se révèle être un pas vers la victoire. De nouveaux efforts obligent à serrer les dents et à consentir de nouveaux sacrifices. Peu à peu l'avant-garde rassemble ses forces, et les meilleurs éléments de la nouvelle génération, éveillés par la défaite des précédentes, les rejoignent. La Révolution, saignante mais non vaincue, continue de vivre dans la haine sourde qui monte des quartiers ouvriers et des villages, décimés mais non abattus. Elle vit dans la conscience claire de la vieille garde, faible en nombre mais trempée par l'épreuve et qui, sans s'effrayer de la défaite, en dresse immédiatement le bilan, l'analyse, l'apprécie, la soupèse, définit de nouveaux points de départ, discerne la ligne générale de l'évolution et montre la voie. Cinq ans après la défaite, le mouvement jaillit à nouveau avec les eaux printanières de 1912.

Du sein de la Révolution est née la méthode matérialiste qui permet à chacun de peser les forces, de prévoir les changements et de diriger les événements. C'est le plus grand accomplissement de la Révolution et en lui réside sa poésie la plus haute. La vague des grèves s'élève selon un dessein irrésistible, et on sent d'emblée par-dessous une base de masse et une expérience plus profonde qu'en 1905. Mais la guerre, issue logique que comportait cette évolution et qui avait également été prévue, coupe la ligne de la Révolution montante. Le nationalisme submerge tout. Le militarisme tonitruant parle pour la nation. Le socialisme semble enterré à jamais. Et c'est précisément au moment où elle semble en ruine que la Révolution formule son vœu le plus audacieux la transformation de la guerre impérialiste en guerre civile et la conquête du pouvoir par la classe ouvrière. Sous le grondement des chars d'assaut le long des routes et sous les vociférations, identiques dans toutes les langues, du chauvinisme, la Révolution regroupe ses forces, au fond des tranchées, dans les usines et dans les villages. Les masses saisissent pour la première fois, avec une sagacité admirable, les liens cachés des événements historiques. Février 1917 est une grande victoire pour la révolution en Russie. Pourtant cette victoire condamne en apparence les revendications révolutionnaires du prolétariat. Elle les juge funestes et sans espoir. Elle mène à l'ère de Kerensky, de Tséretelli, des colonels et lieutenants révolutionnaires et patriotes, aux Tchernov prolixes et le regard en coin, étouffants, stupides, canailles. Oh, les saintes faces des jeunes instit²⁷uteurs et des scribouillards de village charmés par les notes du ténor Avksentiev ! Oh, le rire profondément révolutionnaire des démocrates, qu'ils font suivre

²⁷ Avksentiev : dirigeant du parti socialiste-révolutionnaire. Il représenta ce parti au Soviet de Pétersbourg en 1905. En juillet 1917, comme ministre de l'Intérieur de Kérénsky, il fit arrêter Trotsky.

d'un fol hurlement de rage aux discours de la « petite poignée » de bolcheviks ! Pourtant la chute de la « démocratie révolutionnaire » au pouvoir était préparée par la conjonction en profondeur des forces sociales, par les sentiments des masses, par la prévoyance et l'action de l'avant-garde révolutionnaire. La poésie de la Révolution ne se trouvait pas seulement dans la montée élémentaire du flux d'octobre mais dans la conscience lucide et la volonté tendue du parti dirigeant. En juillet 1917, quand nous fûmes battus et pourchassés, emprisonnés, traités d'espions des Hohenzollern, quand nous fûmes privés d'eau et de feu, quand la presse démocratique nous enterra sous des monceaux de calomnies, nous nous sentions, quoique clandestins ou prisonniers, vainqueurs et maîtres de la situation. Dans cette dynamique prédéterminée de la Révolution, dans sa géométrie politique, réside sa poésie la plus grande.

Octobre ne fut qu'un couronnement et entraîna aussitôt de nouvelles tâches immenses, des difficultés sans nombre. La lutte qui s'ensuivit exigea les méthodes et les moyens les plus variés, depuis les folles attaques de la Garde Rouge jusqu'à la formule « ni guerre ni paix » ou à la capitulation temporaire devant l'ultimatum de l'ennemi. Mais même à Brest-Litovsk, quand nous refusâmes d'abord la paix du Hohenzollern, et, plus tard, quand nous la signâmes sans la lire, le parti révolutionnaire ne se sentait pas vaincu, mais plutôt le maître de demain. Sa diplomatie fut une pédagogie qui aida la logique révolutionnaire des événements. La réponse fut : novembre 1918. La prévision historique ne peut certes prétendre à la précision mathématique. Tantôt elle exagère, tantôt elle sous-estime. Mais la volonté consciente de l'avant-garde devient un facteur de plus en plus décisif dans les événements qui préparent l'avenir. La responsabilité du parti révolutionnaire s'approfondit et devient plus complexe. Les organisations du parti pénètrent dans les profondeurs du peuple, tâtent, évaluent, prévoient, préparent et dirigent les développements. Il est vrai que le parti, dans cette période, a battu en retraite plus souvent qu'il n'a attaqué. Mais ses reculs ne changent pas la ligne générale de son action historique. Ce sont des épisodes, les courbes de la grande route. La Nep est-elle « prosaïque » ? Bien sûr ! La participation à la Douma de Rodzianko, la soumission à la sonnette de Tchkeïdzé et de Dan dans le premier Soviet, les négociations avec Von Kühlmann à Brest-Litovsk n'avaient également rien d'attrayant. Mais Rodzianko et sa Douma ne sont plus. Tchkeïdzé et Dan ont été renversés, tout comme Kühlmann et son maître. La Nep est venue. Elle est venue et elle partira. L'artiste pour qui la révolution perd son arôme parce qu'elle ne fait pas disparaître les odeurs du marché Soutcharevka a la tête vide ; il est mesquin. Compte tenu de toutes les autres qualités nécessaires, seul deviendra poète de la Révolution celui qui apprendra à la comprendre dans sa totalité, à regarder ses défaites comme des pas vers la victoire, à pénétrer dans la nécessité de ses reculs, et qui sera capable de voir, dans l'intense préparation des forces pendant le reflux, le pathétique éternel de la révolution et sa poésie.

La Révolution d'Octobre est nationale en ses profondeurs. Mais elle n'est pas seulement, du point de vue national, une force. Elle est une école. L'art de la révolution doit passer par cette école. Et c'est une école très difficile.

Par ses bases paysannes, ses vastes espaces et ses ravaudages de culture, la Révolution russe est la plus chaotique et la plus informe des révolutions. Mais par sa direction, la méthode qui l'oriente, son organisation, ses buts et ses tâches, elle est la plus « exacte », la plus planifiée et la plus achevée de toutes les révolutions. Dans la combinaison de ces deux extrêmes se trouve contenus l'âme, le caractère intime de notre révolution.

Dans sa brochure sur les futuristes, Tchoukovsky, qui a sur la langue ce que les plus prudents ont dans l'esprit, a appelé par son nom la tare fondamentale de la

Révolution d'Octobre : « Superficiellement elle est violente et explosive, mais en son essence elle est calculatrice, intelligente et rusée. » Tchoukovsky et ses semblables auraient en fin de compte salué une révolution qui eût été seulement violente, uniquement catastrophique. Eux, ou leurs descendants directs, auraient sans doute fait descendre d'elle leur arbre généalogique, car une révolution qui n'eût été ni calculatrice, ni intelligente, n'aurait jamais fait son travail jusqu'au bout, elle n'aurait jamais assuré la victoire des exploités sur les exploités, elle n'aurait jamais détruit la base matérielle sous-jacente à l'art et à la critique conformistes. Dans toutes les révolutions antérieures, les masses étaient violentes et explosives, mais c'est la bourgeoisie qui était calculatrice et rusée, et par là, qui récoltait les fruits de la victoire. Messieurs les esthètes, romantiques, champions de l'élémentaire, mystiques et critiques agiles auraient accepté sans difficulté une révolution dans laquelle les masses eussent fait preuve d'enthousiasme et de sacrifice, non de calcul politique. Ils auraient canonisé une telle révolution suivant un rituel romantique bien établi. Une révolution ouvrière vaincue aurait eu droit au magnanime coup de chapeau de cet art qui serait venu dans les fourgons du vainqueur. Perspective très reconfortante, en vérité ! Nous préférons une révolution victorieuse, même si elle n'est pas artistiquement reconnue par cet art qui est maintenant dans le camp des vaincus.

Herzen a dit de la doctrine de Hegel qu'elle était l'algèbre de la Révolution. Cette définition peut s'appliquer plus justement encore au marxisme. La dialectique matérialiste de la lutte des classes est la véritable algèbre de la Révolution. Sous nos yeux, en apparence, règnent le chaos, le déluge, l'informe et l'illimité. Mais c'est un chaos calculé et mesuré. Ses étapes sont prévues. La régularité de leur succession est prévue et enfermée dans des formules d'airain. Le chaos élémentaire c'est l'abîme ténébreux. Mais la clairvoyance et la vigilance existent dans la politique dirigeante. La stratégie révolutionnaire n'est pas informe à la façon d'une force de la nature, elle est aussi achevée qu'une formule mathématique. Pour la première fois dans l'histoire, nous voyons l'algèbre de la Révolution en action.

Mais ces traits fort importants — clarté, réalisme, puissance physique de la pensée, logique impitoyable, lucidité et fermeté de ligne — qui viennent non du village mais de l'industrie, de la ville, comme le dernier terme de son développement spirituel — s'ils constituent les traits fondamentaux de la Révolution d'Octobre, sont pourtant complètement étrangers aux compagnons de route. C'est pourquoi ils ne sont que des compagnons de route. Et il est de notre devoir de le leur dire, dans l'intérêt de cette même clarté de ligne et de cette lucidité qui caractérisent la Révolution.

Le groupe insinuant « changement de direction »

Dans *Russie*, organe supposé du groupe « Changement de direction », Lejnev attaque de toutes ses forces, qui ne sont pas bien grandes, le groupe « Changement de direction » en général. Il les accuse, non sans raison, d'une slavophilie précipitée mais tardive. Il est vrai qu'ils pèchent un peu à cet égard. L'effort que déploie le groupe « Changement de direction » pour s'apparenter à la Révolution est très louable, mais les béquilles idéologiques qu'il emploie à cette fin sont très grossièrement faites. On pourrait penser que cette campagne quelque peu inattendue de Lejnev est la bienvenue. Elle ne l'est pas. Le groupe « Changement de direction », bien que boitant désespérément, change de couleur et semble se rapprocher de la Révolution, tandis que Lejnev, brave et plein d'audace, s'en éloigne de plus en plus. Si la slavophilie de Kloutchnikov et de Potekhine, tardive et non sérieusement méditée, l'embarrasse, ce n'est pas en tant que slavophilie, c'est en tant qu'idéologie. Il veut se libérer de toute idéologie quelle qu'elle soit. C'est ce qu'il appelle reconnaître les droits de la vie.

Tout l'article, construit avec beaucoup de diplomatie, est médité de bout en bout. L'auteur liquide la Révolution et, avec elle, en passant, la génération qui l'a faite. Il construit sa philosophie de l'histoire comme s'il s'agissait de défendre la nouvelle génération contre les vieux, contre les démocrates idéalistes, les doctrinaires, etc..., parmi lesquels Lejnev inclut également les constitutionnels-démocrates, les socialistes révolutionnaires et les mencheviks. Mais qu'est donc cette nouvelle génération qu'il prend sous son aile ? A première vue, il semble que ce soit celle qui a abruptement rejeté l'idéologie démocratique et toutes ses fictions, qui a établi le régime soviétique et qui, bien ou mal, dirige, jusqu'à nouvel ordre, la Révolution. C'est ce qui apparaît d'abord, et Lejnev suggère cette impression par un détour psychologique habile : en s'y prenant ainsi il lui est facile de capter la confiance du lecteur pour le mieux manipuler ensuite. Dans la seconde partie de l'article, ce ne sont pas deux mais trois générations qui apparaissent : celle qui a préparé la Révolution mais qui, conformément à la règle, s'est révélée incapable de la mener à terme ; celle qui en a incarné les aspects « héroïques » et « destructeurs » ; la troisième, enfin, est appelée non à détruire la loi mais à la faire descendre dans les faits. Cette génération est caractérisée d'une manière plutôt vague, mais d'autant plus insinuante. Ce sont les forts, les constructeurs sans préjugés et qui ne s'embarrassent de rien. De l'avis de Lejnev, une quelconque idéologie est superflue. La Révolution, figurez-vous, de même que la vie en général, « ressemble à une rivière qui coule, à un oiseau qui chante, et n'est pas en soi téléologique ». Cette vulgarité philosophique est accompagnée de clin d'yeux à l'usage des théoriciens de la Révolution, de ceux qui croient à une doctrine théorique et qui visent des buts définis ou des tâches créatrices. D'ailleurs, que signifie : la vie « en soi » n'est pas téléologique, elle coule comme une rivière ? De quelle vie est-il ici question ? S'il s'agit du métabolisme physiologique, c'est plus ou moins vrai, encore que l'homme ait recours à une certaine téléologie sous forme de l'art culinaire, de l'hygiène, de la médecine, etc... En cela sa vie n'est pas une rivière qui coule. En outre, la vie consiste en quelque chose de plus élevé que la physiologie. Le travail humain, cette activité qui distingue l'homme de l'animal, est tout à fait téléologique ; en dehors de dépenses d'énergie rationnellement dirigées il n'y a pas de travail. Et le travail a sa plaie dans la vie humaine. L'art, même le plus « pur », est tout à fait téléologique ; s'il rompt avec de grands buts, que l'artiste s'en rende compte ou non, il dégénère en un simple jeu. La politique est de la téléologie incarnée. Et la Révolution est de la politique condensée, qui met en action des masses de plusieurs millions d'êtres humains. Comment la Révolution est-elle donc possible sans téléologie ?

En relation avec ce que nous venons de dire, l'attitude de Lejnev à l'égard de Pilniak est intéressante au plus haut point. Lejnev déclare que Pilniak est un véritable artiste, presque le créateur de la Révolution sur le plan de l'art. « Il l'a sentie, il l'a portée et il la porte en lui, etc... » On a tort, dit Lejnev, d'accuser Pilniak de dissoudre la Révolution dans l'élémentaire. En cela même se découvre la puissance de Pilniak comme artiste. Pilniak « a compris la Révolution non de l'extérieur, mais du dedans, il lui a donné du dynamisme, il a dévoilé sa nature organique ». Que veut dire l'expression « comprendre la Révolution du dedans » ? Il semblerait que cela consiste à la regarder avec les yeux de ce qui constitue sa force dynamique la plus grande, la classe ouvrière, son avant-garde consciente. Et que signifie regarder la Révolution de l'extérieur ? Cela signifie considérer la Révolution seulement comme une force de la nature, un processus aveugle, une tempête de neige, un chaos de faits, de gens et d'ombres. Voilà ce que signifie la regarder de l'extérieur. Et c'est bien de cette manière que Pilniak la regarde.

Contrairement à nous, qui pensons de manière schématique, Pilniak aurait, paraît-il, donné une « synthèse artistique de la Russie et de la Révolution ». Mais de quelle manière une « synthèse » de la Russie et de la Révolution est-elle possible ? La Ré-

volution est-elle donc venue de l'extérieur ? La Révolution n'est-elle pas propre à la Russie ? Est-il possible de les séparer, puis d'opposer la Russie à la Révolution, et ensuite de les synthétiser ? Cela équivaut à parler d'une synthèse de l'homme et de son âge ou d'une synthèse de la femme et de l'accouchement. D'où provient cette monstrueuse combinaison de mots et d'idées ? Elle vient précisément du fait que la Révolution est abordée de l'extérieur. La Révolution pour eux, est un événement gigantesque mais inattendu. La Russie n'est pas la Russie réelle, avec son passé et l'avenir qu'elle portait en elle, mais la Russie traditionnelle et reconnue qui se trouvait déposée dans leur conscience conservatrice, laquelle n'accepte pas la Révolution qui s'est abattue sur eux. Et ces gens s'efforcent par la logique et la psychologie, et ce peut être un très grand effort, de « synthétiser » Russie et Révolution sans mettre à mal leur économie spirituelle. Un artiste comme Pilniak, avec ses défauts et faiblesses, est précisément fait pour eux. Rejeter la téléologie révolutionnaire, c'est en réalité réduire la Révolution à une révolte paysanne éphémère. C'est de cette façon, consciente ou inconsciente, que la majorité de ces écrivains que nous avons appelés « compagnons de route » abordent la Révolution. Pouchkine a dit que notre mouvement national était une révolte, irrationnelle et cruelle. Evidemment, c'est la définition d'un noble, mais, dans les limites du point de vue d'un noble, elle est profonde et juste. Aussi longtemps que le mouvement révolutionnaire conserve son caractère paysan, il est « non téléologique » pour employer la phrase de Lejnev, ou « irrationnel » si on préfère celle de Pouchkine. Dans l'histoire, la paysannerie ne s'est jamais élevée de manière indépendante à des buts politiques généraux. Les mouvements paysans ont donné un Pougatchov ou un Stenka Razine, et réprimés à travers toute l'histoire, ils ont servi de base à la lutte d'autres classes. Il n'y a jamais eu nulle part une révolution purement paysanne. Quand une paysannerie se trouvait dépourvue de direction, donnée par la démocratie bourgeoise dans les anciennes révolutions, par le prolétariat chez nous, son élan ne faisait que frapper et ébranler le régime existant, sans jamais aboutir à une réorganisation conçue d'avance. Une paysannerie révolutionnaire n'a jamais été capable de créer un gouvernement. Dans sa lutte, elle a créé des guérillas mais jamais une armée révolutionnaire centralisée. C'est pourquoi elle a subi des défaites. Combien significatif est le fait que presque tous nos poètes révolutionnaires retournent à Pougatchov et à Stenka Razine, Vassili Kamensky étant le poète de Stenka Razine, Essenine celui de Pougatchov ! Il n'est certes pas mauvais que ces poètes soient inspirés par ces moments dramatiques de l'histoire russe, mais il est mauvais et criminel qu'ils ne puissent aborder la Révolution actuelle autrement qu'en la décomposant en révoltes aveugles, en soulèvements élémentaires, et qu'ils effacent ainsi cent ou cent cinquante années de l'histoire russe, comme si elles n'avaient jamais été. Comme dit Pilniak, « *la vie du paysan est connue : manger pour travailler, travailler pour manger, et, en outre, naître, engendrer et mourir* ». Bien sûr, c'est une vulgarisation de la vie paysanne. Toutefois, du point de vue de l'art, c'est une vulgarisation légitime. Car qu'est notre Révolution sinon une furieuse insurrection au nom de la vie consciente, rationnelle, réfléchie, et marchant de l'avant, contre l'automatisme élémentaire, dépourvu de sens, biologique de la vie, c'est-à-dire contre les racines paysannes de la vieille histoire russe, contre son absence de but (son caractère non téléologique), contre sa « sainte » et idiote philosophie à la Karataïev ? Si nous retirions cela à la Révolution, elle ne vaudrait pas les chandelles qui furent brûlées pour elle et, comme on le sait, on brûla pour elle beaucoup plus que des chandelles.

Cependant, ce serait calomnier non seulement la Révolution mais aussi le paysan, que de voir chez Pilniak ou, plus encore, chez Lejnev, la véritable manière pour le paysan de considérer la Révolution. En fait, notre grande conquête historique réside dans le fait que le paysan lui-même, avec gaucherie, presque comme un ours, stoppé dans sa marche ou même reculant, se sépare de l'ancienne vie, irrationnelle et

dépourvue de sens, et se trouve graduellement entraîné dans la sphère de la reconstruction consciente. Il faudra des décennies avant que la philosophie de Karataiev soit brûlée et ne laisse pas même de cendres, mais ce processus a déjà commencé et bien commencé ! Le point de vue de Lejnev n'est pas celui du paysan, c'est le point de vue d'un intellectuel philistin embusqué dans le dos du paysan d'hier parce qu'il veut cacher son propre dos d'aujourd'hui. Ce n'est pas très artistique.

Le « Néo-Classicisme »

L'artiste, voyez-vous, est un prophète. Les œuvres d'art sont faites de pressentiments ; il s'ensuit que l'art antérieur à la Révolution est l'art réel de la Révolution. Dans le recueil *Chipovnik* (L'Eglantier) rempli d'idées réactionnaires, cette philosophie est formulée par Mouratov et par Efros, chacun à sa manière, mais leurs conclusions sont les mêmes. Il est indiscutable que la guerre et la révolution ont été préparées par certaines conditions matérielles et dans la conscience des classes. Il est également indiscutable que cette préparation s'est reflétée de différentes manières dans les œuvres d'art. Mais c'était un art antérieur à la Révolution, l'art de l'intelligentsia bourgeoise languissante d'avant l'orage. Alors que nous, nous parlons de l'art de la Révolution, créé par la Révolution, d'où il tire ses nouveaux « pressentiments » et que maintenant il nourrit à son tour. Cet art n'est pas derrière nous, mais devant nous.

Les futuristes et les cubistes qui régnèrent presque sans partage pendant les premières années de la Révolution (mais c'était, du point de vue de l'art, un désert) ont été expulsés de leurs positions. Ce n'est pas seulement parce que le budget soviétique s'est trouvé réduit, mais parce qu'ils n'avaient pas, et que par nature ils ne pouvaient même pas avoir de ressources suffisantes pour résoudre leurs vastes problèmes artistiques. Maintenant, nous entendons dire que le classicisme est en marche. Qui plus est, nous entendons dire que le classicisme est l'art de la Révolution. Plus encore, que le classicisme est « l'enfant et l'essence de la Révolution » (Efros). Ce sont des notes évidemment très allègres. Il est étrange pourtant que le classicisme se souvienne de sa parenté avec la Révolution après quatre années de réflexion. C'est une prudence classique. Mais est-il vrai que le néo-classicisme d'Akhmatova, de Verkhovsky, de Léonid Grosman et d'Efros soit « l'enfant et l'essence de la Révolution » ? En ce qui concerne « l'essence » c'est aller trop loin. Mais le néo-classicisme n'est-il pas un « enfant de la Révolution » au sens où l'est la Nep ? Cette question peut sembler inattendue et même hors de propos. Cependant, elle est tout à fait à sa place. La Nep a trouvé un écho sous la forme du groupe « Changement de direction », et on nous apprend la bonne nouvelle que les théoriciens du changement acceptent « l'essence » de la Révolution. Ils veulent renforcer ses conquêtes et les ordonner ; leur mot d'ordre est le « conservatisme révolutionnaire ». Pour nous, la Nep est un tournant de la trajectoire révolutionnaire qui, dans l'ensemble, s'élève ; pour eux, c'est la trajectoire tout entière qui effectue un tournant. Nous considérons que le train de l'histoire vient juste de partir et que l'on procède à un bref arrêt pour prendre de l'eau et faire monter la pression. Ils pensent au contraire qu'il faut s'en tenir à cet état de repos maintenant que le désordre du mouvement s'est arrêté. La Nep a produit le groupe « Changement de direction » et c'est grâce à la Nep que le néo-classicisme se veut « l'enfant de la Révolution ». *« Nous sommes vivants ; dans nos artères le pouls bat fort ; en harmonie avec le rythme du jour qui vient ; nous n'avons perdu ni le sommeil ni l'appétit, parce que le passé s'en est allé. »* C'est très bien dit. Peut-être même un peu mieux que l'auteur lui-même ne le voulait. Des enfants de la Révolution qui, vous le voyez, n'ont pas perdu l'appétit parce que le passé s'est enfui ! Des enfants qui ont de l'appétit, on ne peut s'empêcher de le dire. Mais la Révolution ne se satisfait pas si aisément de ces poètes qui, en dépit de la Révolution, n'ont pas perdu le sommeil et n'ont pas

passé les frontières. Akhmatova a écrit quelques lignes vigoureuses pour dire pourquoi elle n'est pas partie. Il est très bon qu'elle ne soit pas partie. Mais Akhmatova elle-même pense à peine que ses chants sont ceux de la Révolution, et l'auteur du manifeste néo-classique est beaucoup trop pressé. Ne pas perdre le sommeil à cause de la Révolution, ce n'est pas la même chose que connaître son « essence ». Le futurisme — il est vrai — n'a pas maîtrisé la Révolution, mais il possède une tension intérieure qui, en un certain sens, est parallèle à elle. Les meilleurs des futuristes étaient tout feu tout flamme et peut-être le sont-ils encore. Le néo-classicisme, lui, se contente de ne pas perdre l'appétit. Il est en fait très près du groupe « Changement de direction », ce beau-frère de la Nep.

Et c'est naturel, après tout. Alors que le futurisme, attiré par la dynamique chaotique de la Révolution, cherchait à s'exprimer dans le dynamisme chaotique des mots, le néoclassicisme exprime le besoin de paix, de formes stables et d'une ponctuation correcte. C'est ce que le groupe « Changement de direction » appellerait du « conservatisme révolutionnaire ».

Mariette Chaguinian

Il est clair maintenant que l'attitude bienveillante et même « sympathique » de Mariette Chaguinian à l'égard de la Révolution prend sa source dans la moins révolutionnaire, la plus asiatique, la plus passive, la plus chrétiennement résignée des conceptions du monde. Le récent roman de Chaguinian, *Notre Destinée*, sert de note explicative à ce point de vue. Tout y est psychologie, voire psychologie transcendante, avec des racines qui se perdent dans la religion. On y trouve des caractères « en général », de l'esprit et de l'âme, de la destinée nouménale et de la destinée phénoménale, des énigmes psychologiques partout, et, afin que cet amoncellement ne semble pas trop monstrueux, le roman se situe dans un asile pour psychopates. Voici le très magnifique professeur, un psychiatre à l'esprit très fin, le plus noble des maris et des pères, et le moins courant des chrétiens ; l'épouse est un peu plus simple, mais son union avec son mari sublimée dans le Christ est totale ; la fille tente de se rebeller, mais plus tard s'humilie au nom du Seigneur. Un jeune psychiatre, confident supposé de ce récit, s'accorde entièrement avec cette famille. Il est intelligent, doux et pieux. Il y a aussi un technicien au nom suédois, exceptionnellement noble, bon, sage dans sa simplicité, tout rempli de patience, et soumis à Dieu. Il y a le prêtre Léonid, exceptionnellement avisé, exceptionnellement pieux et, bien sûr, comme sa vocation le lui commande, soumis à Dieu. Tout autour d'eux : des fous ou des demi-fous. C'est par eux qu'on apprécie la compréhension et la profondeur du professeur et, d'autre part, la nécessité d'obéir à Dieu qui n'est pas parvenu à créer un monde sans fous. Voici qu'arrive un autre jeune psychiatre. Il est athée celui-là, mais évidemment, il se soumet aussi à Dieu. Ces personnes discutent entre elles pour savoir si le professeur croit au diable ou considère le mal comme impersonnel, et ils seraient plutôt enclins à se passer du diable. On voit sur la couverture : « 1923, Moscou et Pétrograd. » Voilà un vrai miracle !

Les héros de Mariette Chaguinian, subtils, bons et pieux, ne provoquent pas la sympathie mais une totale indifférence qui, parfois, se transforme en nausée : en dépit de l'intelligence évidente de l'auteur, et à cause de tout ce langage bon marché, de cet humour vraiment provincial. Même les figures pieuses et soumises de Dostoïevsky comportent une part de fausseté, car on sent qu'elles lui sont étrangères. Il les a créées en grande partie contre lui-même, parce qu'il était passionné et avait mauvais caractère en toute chose, y compris en son christianisme perfide. Mariette Chaguinian elle, semble très bonne, bien que d'une bonté ménagère. Elle a enfermé l'abondance de ses connaissances et sa pénétration psychologique extraordinaire dans le cadre de son point de vue ménager. Elle-même le reconnaît et le dit ouvertement. Mais la Révolution n'est pas du tout un événement ménager. C'est

pourquoi la soumission fataliste de Mariette Chaguinian jure si crûment avec l'esprit et la signification de notre époque. Et c'est pourquoi ses créatures très sages et très pieuses puent, si vous me passez le terme, la bigoterie.

Dans son journal littéraire, Mariette Chaguinian parle de la nécessité de lutter pour la culture partout et toujours. Si les gens se mouchent avec leurs doigts, apprenez-leur à se servir d'un mouchoir. C'est juste et audacieux, surtout aujourd'hui où la vraie masse du peuple commence à reconstruire sciemment la culture. Mais le prolétaire semi-analphabète qui n'est pas habitué à un mouchoir (il n'en a jamais possédé un), qui en a fini une fois pour toutes avec l'idiotie des commandements divins, et qui cherche à construire des rapports humains justes, est infiniment plus cultivé que ces éducateurs réactionnaires des deux sexes qui se mouchent philosophiquement le nez dans leur mouchoir mystique, compliquant ce geste inesthétique d'artifices artistiques très complexes, et d'emprunts déguisés et peureux à la science.

Mariette Chaguinian est contre-révolutionnaire par nature. C'est son christianisme fataliste, son indifférence domestique à tout ce qui ne relève pas du ménage qui lui font accepter la Révolution. Elle a simplement changé de siège, passant d'une voiture dans une autre, avec ses bagages à main et son tricot artistico-philosophique. Elle croit avoir conservé ainsi plus sûrement son individualité. Mais pas un fil de son tricot ne révèle cette individualité.

Chapitre III

Alexandre Blok

Blok appartenait entièrement à la littérature d'avant Octobre. Les impulsions de Blok — que ce soit vers un mysticisme tempétueux ou vers la Révolution — n'ont pas surgi dans un espace vide mais dans l'atmosphère très dense de la culture de la vieille Russie, de ses propriétaires fonciers et de son intelligentsia. Le symbolisme de Blok était un reflet de ce dégoûtant entourage immédiat. Un symbole est une image généralisée de la réalité. Les poèmes de Blok sont romantiques, symboliques, mystiques, confus et irréels. Mais ils présupposent une vie très réelle, avec des formes et des rapports définis. Le symbolisme romantique s'éloigne de la vie seulement en ce qu'il ignore son caractère concret, ses traits individuels et ses noms propres ; au fond, le symbolisme est un moyen de transformer et de sublimer la vie. Les poèmes de Blok, étincelants, tempétueux et confus, reflètent un entourage et une période définis, avec leurs manières de vivre, leurs coutumes, leurs rythmes. Hors de cette période, ils flottent comme des nuages. Cette poésie lyrique ne survivra pas à son temps et à son auteur.

Blok appartenait à la littérature d'avant Octobre, mais il a remonté ce handicap et il est entré dans la sphère d'Octobre en écrivant *Les Douze*. C'est pourquoi il occupera une place à part dans l'histoire de la littérature russe.

On ne doit pas souffrir que Blok soit éclipsé par ces minuscules farfadets poétiques ou semi-poétiques qui tournoient autour de sa mémoire et qui, en pieux idiots, sont incapables de comprendre pourquoi Blok, qui a salué Maïakovsky comme un grand talent, a franchement bâillé devant Goumilev. Blok, le « plus pur » des lyriques, ne parlait pas d'art pur et ne plaçait pas la poésie au-dessus de la vie. Au contraire, il reconnaissait que « l'art, la vie et la politique étaient indivisibles et inséparables ». « Je suis habitué, écrivait Blok dans sa préface à *Représailles* (1919), à rassembler les faits qui me tombent sous les yeux, à un moment donné, dans tous les domaines de la vie, et je suis sûr que tous ensemble ils forment toujours un accord musical. » Cela est beaucoup plus grand, plus fort et plus profond qu'un esthétisme satisfait de soi et que toutes les absurdités sur l'indépendance de l'art par rapport à la vie sociale.

Blok connaissait la valeur de l'intelligentsia. « Je suis pourtant parent par le sang de l'intelligentsia, dit-il, mais l'intelligentsia a toujours été négative. N'étant pas passé du côté de la Révolution, il m'était encore moins indiqué de passer du côté de la guerre. » Blok ne passa pas « du côté de la Révolution », mais c'est sur elle qu'il régla sa course spirituelle. Déjà, l'approche de la Révolution de 1905 ouvrit l'usine à Blok et, pour la première fois, il éleva son art au-dessus des brumes lyriques. La première révolution entra dans son âme et l'arracha à la satisfaction individualiste de soi et au quiétisme mystique. Blok sentit que la réaction entre les deux révolutions constituait un vide de l'esprit, et que l'absence de but de l'époque en faisait un cirque avec du jus de myrtille en guise de sang. Blok écrivit à propos du « vrai crépuscule mystique des années qui précédèrent la première révolution » et des « séquelles faussement mystiques qui la suivirent immédiatement » (*Représailles*). La deuxième révolution l'éveilla, le mit en mouvement, vers un but et dans une certaine direction. Blok n'était pas le poète de la Révolution. Il s'est agrippé à la roue de la Révolution alors qu'il gisait dans le stupide cul-de-sac de la vie et de l'art antérieurs à la Révolution. Le poème intitulé *Les Douze*, œuvre la plus importante de Blok, la seule qui vivra à travers les siècles, a été le résultat de ce contact.

Ainsi qu'il l'a dit lui-même, Blok a porté le chaos en lui pendant toute sa vie. Sa manière de le dire était confuse, comme sa philosophie de la vie et ses poèmes étaient confus dans leur ensemble. Ce qu'il ressentait comme un chaos, c'était son incapacité à combiner le subjectif et l'objectif, son prudent et attentif manque de volonté dans une époque qui vit la préparation puis le déchaînement des plus grands événements. A travers tous ces changements, Blok resta un vrai décadent, au sens largement historique de ce terme, au sens où l'individualisme décadent se heurte à l'individualisme de la bourgeoisie ascendante.

Le sentiment anxieux du chaos, chez Blok, gravitait dans deux directions principales, l'une mystique, l'autre révolutionnaire. Il ne trouva finalement de solution dans aucune. Sa religion était obscure et confuse, nullement impérieuse, comme l'étaient ses poèmes. La Révolution qui descendit sur le poète comme une grêle de faits, une avalanche géologique d'événements, réfuta ou plutôt emporta le Blok d'avant la Révolution qui se gaspillait en langueurs et en pressentiments. Elle noya la note tendre, murmurante, de l'individualisme dans la musique rugissante et bondissante de la destruction. Il fallait alors choisir. Certes, les poètes de salon pouvaient poursuivre leur gazouillis sans faire leur choix, et n'avaient qu'à y ajouter leurs plaintes sur les difficultés de la vie. Mais Blok, qui fut emporté par la période et qui la traduisit dans son propre langage intérieur, avait à choisir, et il choisit d'écrire *Les Douze*.

Ce poème est sans aucun doute la plus grande réussite de Blok. Au fond, c'est un cri de désespoir à propos du passé agonisant, mais un cri de désespoir qui s'élève jusqu'à l'espérance en l'avenir. La musique de terribles événements a inspiré Blok. Elle semble lui dire : « Tout ce que tu as écrit jusqu'à présent n'est pas juste. Des hommes nouveaux viennent. Ils apportent des cœurs nouveaux. Ils n'ont pas besoin de tes anciens écrits. Leur victoire sur le vieux monde représente une victoire sur toi, sur tes poèmes qui n'ont exprimé que le tourment du vieux monde avant sa mort. » C'est ce que Blok a entendu et il en est convenu. Mais parce qu'il était dur d'en convenir et qu'il cherchait à soutenir son manque de foi par sa foi révolutionnaire, qu'il voulait se fortifier et se convaincre, il exprima son acceptation de la Révolution dans les images les plus extrêmes, afin de brûler les ponts derrière lui. Blok ne fait même pas l'ombre d'une tentative pour le changement révolutionnaire. Au contraire, il le prend sous ses formes les plus grossières — une grève de prostituées, le meurtre de Katka par un garde rouge, le pillage d'une maison bourgeoise — et il dit j'accepte cela, et il sanctifie tout cela de manière provocante avec les bénédictions du Christ. Peut-être essaie-t-il même de sauver l'image artistique du Christ en lui donnant les états de la Révolution.

Malgré tout, *Les Douze* ne sont pas le poème de la Révolution. C'est le chant du cygne de l'art individualiste qui est passé à la Révolution. Ce poème restera. Car si les poèmes crépusculaires de Blok sont enterrés dans le passé (de telles périodes ne reviendront pas), *Les Douze* resteront avec leur vent cruel, avec leurs pancartes, avec Katka gisant dans la neige, avec leur pas révolutionnaire et ce vieux monde qui crève comme un chien galeux.

Le fait que Blok ait écrit *Les Douze* puis se soit tu, qu'il ait cessé d'entendre la musique, est dû tout autant à son caractère qu'à la « musique » peu commune qu'il avait entendue en 1918. La rupture convulsive et pathétique avec tout le passé devint pour le poète une rupture totale. Abstraction faite des processus destructeurs qui minaient son organisme, Blok n'aurait peut-être pu continuer à marcher qu'en accord avec des événements révolutionnaires se développant en une puissante spirale qui aurait embrassé le monde entier. Mais la marche de l'histoire ne s'adapte pas aux besoins psychiques d'un romantique frappé par la Révolution. Pour pouvoir se maintenir sur des bancs de sable temporaires, on doit avoir une autre formation,

une foi différente dans la Révolution, une compréhension de ses rythmes successifs et pas seulement la compréhension de la musique chaotique de ses marées. Blok ne possédait pas, ne pouvait pas posséder tout cela. Les dirigeants de la Révolution étaient tous des hommes dont la psychologie et la conduite lui étaient étrangères.

C'est pourquoi il se replia sur lui-même et garda le silence après *Les Douze*. Et ceux avec qui il avait vécu en esprit, les sages et les poètes, ceux mêmes qui se disent toujours « négatifs », se détournèrent de lui avec malice et haine. Ils ne pouvaient lui pardonner sa phrase sur le chien galeux. Ils cessèrent de serrer la main à Blok comme s'il était un traître, et c'est seulement après sa mort qu'ils « firent la paix avec lui » et tentèrent de montrer que *Les Douze* ne contenait rien d'inattendu, que cela ne venait pas d'Octobre mais du vieux Blok, que tous les éléments des *Douze* avaient leurs racines dans le passé. Et que les bolcheviks n'aillent pas s'imaginer que Blok était un des leurs ! Effectivement, il n'est pas difficile de trouver chez Blok des périodes, des rythmes, des allitérations, des strophes qui trouvent leur plein développement dans *Les Douze*. Mais on peut aussi découvrir chez l'individualiste Blok des rythmes et humeurs tout autres ; cependant, c'est précisément ce même Blok qui, en 1918, trouva en lui-même (non sur les pavés, bien sûr, mais en lui-même) la musique saccadée des *Douze*. Il fallait pour cela les pavés d'Octobre. D'autres abandonnèrent ces pavés en hâte pour gagner l'étranger ou se transportèrent dans des îles intérieures. C'est là que se trouve le nœud de la question et c'est ce qu'ils ne pardonnent pas à Blok !

*Ainsi s'indignent tous les rassasiés,
Et languit la satisfaction de ventres importants,
Leur auge est renversée,
L'inquiétude est dans leur porcherie pourrie.*
(A. BLOCK, *Les Rassasiés*.)

Néanmoins, *Les Douze* ne sont pas le poème de la Révolution. Car la signification de la Révolution en tant que force élémentaire (si on veut la considérer seulement comme une force élémentaire) ne consiste pas à donner à l'individualisme une issue pour sortir de l'impasse où il est tombé. La signification profonde de la Révolution reste quelque part en dehors du poème. Le poème lui-même est excentrique dans le sens où ce terme est employé en physique. C'est pourquoi Blok couronne son poème avec la figure du Christ. Mais le Christ n'appartient en rien à la Révolution, seulement au passé de Blok.

Quand Eichenwald, exprimant l'attitude bourgeoise envers *Les Douze*, dit ouvertement et non sans intention de nuire que les actes des héros de Blok peignent bien les « camarades », il remplit la tâche qu'il s'est fixée : calomnier la Révolution. Un garde rouge tue Katka par jalousie. Est-ce possible ou non ? C'est tout à fait possible. Mais si un tel garde rouge avait été pris, il aurait été condamné à mort par le Tribunal révolutionnaire. La Révolution qui use de l'effrayante épée du terrorisme la préserve sévèrement comme un droit de l'Etat. Permettre que la terreur soit employée à des fins personnelles, ce serait menacer la Révolution d'une destruction inévitable. Dès le début de 1918, la Révolution mit fin au dérèglement anarchiste et mena une lutte impitoyable et victorieuse contre les méthodes désagréables de la guerre de guérillas.

« Ouvrez vos celliers ! La canaille va ripailler. » Cela s'est produit. Mais quelles collisions sanglantes eurent lieu pour cette même raison entre les gardes rouges et les pillards ! « Sobriété » a été un mot d'ordre inscrit sur le drapeau de la Révolution. La Révolution a été ascétique, notamment dans sa période la plus intense. Il s'ensuit que Blok ne brosse pas un tableau de la Révolution, certainement pas en tout cas de l'œuvre de son avant-garde, mais des phénomènes qui l'accompagnent, provo-

qués par elle, mais par nature en contradiction avec elle. Le poète semble vouloir dire qu'il sent là aussi la Révolution, qu'il y perçoit son souffle, le terrible coup au cœur, l'éveil, la bravoure, le risque, et que, même dans ces manifestations honteuses, insensées, sanglantes, se reflète l'esprit de la Révolution qui, pour Blok, est l'esprit d'un Christ excessif.

De tout ce qui a été écrit au sujet de Blok et des *Douze* la palme revient peut-être à Tchoukovsky. Son opuscule sur Blok n'est pas pire que ses autres livres : une verve apparente, mais l'incapacité complète à mettre de l'ordre dans ses pensées, un exposé raboteux, un rythme de journal de province ainsi qu'un pauvre pédantisme et une tendance à généraliser sur la base d'antithèses gratuites. Et Tchoukovsky découvre toujours ce que personne n'a jamais vu. Personne a-t-il jamais considéré *Les Douze* comme le poème de la Révolution, de cette Révolution qui eut lieu en Octobre ? Le ciel nous en préserve ! Tchoukovsky va expliquer tout cela tout de suite et réconcilier définitivement Blok avec « l'opinion publique ». *Les Douze* ne chantent pas la Révolution, mais la Russie en dépit de la Révolution : « Voici un nationalisme obstiné que rien n'embarrasse et qui veut voir la sainteté même dans la laideur, aussi longtemps que cette laideur est la Russie » (K. Tchoukovsky, *Un livre sur Alexandre Blok*). Blok accepte donc la Russie en dépit de la Révolution ou, pour être plus précis, en dépit de la laideur de la Révolution. Tel semble être son raisonnement, du moins c'est ce qu'on comprend. Mais, en même temps, il se trouve que Blok avait toujours (!) été le poète de la Révolution, « mais pas de la révolution qui a lieu maintenant, mais d'une autre révolution, nationale et russe... ». C'est tomber de Charybde en Scylla. Ainsi, Blok, dans *Les Douze*, ne chantait pas la Russie en dépit de la révolution, mais précisément la révolution : pas celle qui a eu lieu, cependant, mais une autre, dont l'adresse exacte est bien connue de Tchoukovsky. Voici comment ce garçon talentueux s'exprime à ce propos : « La révolution qu'il chanta n'était pas la révolution qui avait lieu autour de lui, mais une autre, vraie, flamboyante. » Ne venons-nous pas tout juste d'entendre qu'il chanta la laideur, non une flamme brûlante ? Et qu'il chanta cette laideur parce qu'elle était russe, non parce qu'elle était révolutionnaire ? Nous découvrons maintenant qu'il n'accepte pas du tout la laideur de la vraie révolution parce que cette laideur était russe, mais qu'il chanta avec exaltation l'autre révolution, vraie et flamboyante, pour l'unique raison qu'elle était dirigée contre la laideur existante !

Vanka tue Katka avec le fusil qui lui fut donné par sa classe pour défendre la révolution. Nous disons que c'est secondaire par rapport à la révolution. Blok veut que son poème dise : j'accepte aussi cela parce qu'ici aussi j'entends la dynamique des événements et la musique de la tempête. Mais voici que son interprète Tchoukovsky se charge de nous l'expliquer. Le meurtre de Katka par Vanka, c'est la laideur de la révolution. Blok accepte la Russie, même avec cette laideur, parce qu'elle est russe. Toutefois, chantant le meurtre de Katka par Vanka et le pillage des maisons, Blok chante non cette Révolution russe réelle, laide, d'aujourd'hui, mais l'autre, la vraie et flamboyante. L'adresse de cette révolution vraie et flamboyante, Tchoukovsky nous la donnera bientôt.

Si, pour Blok, la révolution est la Russie même, telle qu'elle est, que signifie donc « l'orateur », qui regarde la révolution comme une trahison ? Que signifie le prêtre qui se promène à l'écart ? Que signifie l'expression : « vieux monde comme un chien galeux » ? Que signifient Dénikine, Milioukov, Tchernov et les émigrés ? La Russie a été coupée en deux. Cela, c'est la révolution. Blok en nomme une moitié « chien galeux », l'autre, il la bénit avec ce qu'il a à sa disposition : des vers et le Christ. Pourtant, Tchoukovsky déclare qu'il s'agit d'un simple malentendu. Quel charlatanisme, quelle indécente négligence de la pensée, quelle nullité d'esprit, quel bla-bla-bla !

Certes, Blok n'est pas des nôtres. Mais il est venu vers nous. Et ce faisant, il s'est brisé. Le résultat de sa tentative est l'œuvre la plus significative de notre époque. Son poème *Les Douze* vivra à jamais.

Chapitre IV

Le futurisme

Le futurisme est un phénomène européen. Son intérêt tient, entre autres, à ce que, contrairement à ce qu'affirme l'école formelle russe, il ne s'est pas enfermé dans le cadre de la forme artistique, mais dès le début, en Italie notamment, s'est lié aux événements politiques et sociaux.

Le futurisme a été le reflet en art de la période historique qui a commencé au milieu des années 1890 et qui s'est achevée directement dans la guerre mondiale. La société capitaliste avait connu deux décennies d'un essor économique sans précédent, qui avait jeté bas les vieilles idées qu'on se faisait de la richesse et de la puissance, élaboré de nouvelles échelles, de nouveaux critères du possible et de l'impossible, tiré les gens de leur apathie douillette pour les pousser à de nouvelles audaces.

Cependant, les milieux officiels continuaient à vivre en suivant les automatismes de la veille. La paix armée avec ses emplâtres diplomatiques, le système parlementaire vide, la politique intérieure et extérieure basée sur un système de soupapes de sûreté et de freins, tout cela pesait lourdement sur la poésie à un moment où l'air chargé d'électricité donnait le signe de grandes explosions imminentes. Le futurisme en a été le signe prémonitoire en art.

On observa un phénomène qui s'est répété plus d'une fois dans l'histoire : les pays arriérés, qui ne brillaient pas par une culture particulière, reflétaient avec plus d'éclat et de force dans leurs idéologies les réalisations des pays avancés. C'est ainsi que la pensée allemande des XVIII^e et XIX^e siècles refléta les réalisations économiques de l'Angleterre et politiques de la France. De même, le futurisme acquit son expression la plus brillante non en Amérique ou en Allemagne, mais en Italie et en Russie.

À l'exception de l'architecture, l'art n'est fondé qu'en dernière instance sur la technique, c'est-à-dire dans la mesure où la technique sert de base à toutes les superstructures. La dépendance pratique de l'art, notamment de l'art des mots, à l'égard de la technique, ne compte pas. On peut écrire un poème qui chante les gratte-ciel, les dirigeables et les sous-marins dans un coin éloigné de quelque province russe, sur du papier jaune et avec un bout de crayon. Pour enflammer l'imagination ardente de cette province, il est tout à fait suffisant que les gratte-ciel, les dirigeables et les sous-marins existent en Amérique. Le verbe est le plus portatif de tous les matériaux.

Le futurisme est né comme méandre de l'art bourgeois, et il ne pouvait naître autrement. Son caractère d'opposition violente ne contredit pas ce fait.

L'intelligentsia est extrêmement hétérogène. Toute école d'art reconnue est en même temps une école bien rémunérée. Elle est dirigée par des mandarins à nombreux boutons. En général, ces mandarins de l'art exposent les méthodes de leurs écoles avec la plus grande subtilité, épuisant du même coup leur provision de poudre. Que vienne quelque changement objectif, un soulèvement politique ou une tempête sociale, alors s'excitent la bohème littéraire, la jeunesse, les génies en âge de faire leur service militaire qui, maudissant la culture bourgeoise, repue et vulgaire, rêvent secrètement de quelques boutons pour eux, si possible dorés.

Ceux des chercheurs qui, pour définir la nature sociale du futurisme à ses débuts, accordent une importance décisive aux protestations violentes contre la vie et l'art bourgeois, ont tout bonnement une connaissance insuffisante de l'histoire des tendances littéraires. Les romantiques, qu'ils fussent français ou allemands, parlaient toujours de façon cinglante de la moralité bourgeoise et de la routine. En outre, ils

portaient les cheveux longs, affichaient un teint verdâtre, et Théophile Gautier, pour achever de couvrir de honte la bourgeoisie, revêtait un sensationnel gilet rouge. La blouse jaune des futuristes est sans aucun doute une petite nièce du gilet romantique qui suscita tant d'horreur chez les papas et les mamans. On sait qu'aucun cataclysme ne suivit ces protestations, les cheveux longs et le gilet rouge du romantisme. L'opinion publique bourgeoise adopta sans dommage ces gentlemen et les canonisa dans ses manuels scolaires.

Il est extrêmement naïf d'opposer la dynamique du futurisme italien et ses sympathies envers la révolution au caractère « décadent » de la bourgeoisie. On ne doit pas se représenter la bourgeoisie comme un vieux chat en train de mourir. Non, la bête impérialiste est audacieuse, souple, et elle a des griffes. La leçon de 1914 serait-elle déjà oubliée ? Pour faire sa guerre, la bourgeoisie a utilisé dans la plus grande mesure les sentiments et les humeurs qui, par nature, étaient destinés à nourrir la rébellion. En France, la guerre fut décrite comme l'achèvement de la Grande Révolution. La bourgeoisie belligérante n'a-t-elle pas effectivement organisé des révolutions dans d'autres pays ? En Italie, étaient interventionnistes (c'est-à-dire pour l'intervention dans la guerre) les « révolutionnaires », c'est-à-dire républicains, francs-maçons, social-chauvins et futuristes. Finalement, le fascisme italien n'est-il pas venu au pouvoir par des méthodes « révolutionnaires », en mettant en action des masses, des foules, des millions de gens, en les trempant et en les armant ? Ce n'est ni un accident ni un malentendu si le futurisme italien a débouché dans le torrent du fascisme. C'était tout à fait conforme aux événements *.

Le futurisme russe est né dans une société qui en était encore au cours préparatoire que fut pour elle la lutte contre Raspoutine et qui se préparait à la révolution démocratique de février 1917. C'est cela qui donna l'avantage à notre futurisme. Il assimila des rythmes de mouvement, d'action, d'attaque et de destruction encore vagues. Il mena la lutte pour se faire une place au soleil, avec plus de vigueur et de bruit que toutes les écoles précédentes, ce qui satisfaisait ses humeurs et points de vue activistes. Certes, le jeune futuriste ne se rendait pas dans les usines, mais il faisait beaucoup de tapage dans les cafés, renversait les pupitres à musique, enfilait une blouse jaune, peignait ses joues et brandissait vaguement le poing.

La révolution prolétarienne en Russie éclata avant que le futurisme ait eu le temps de se libérer de ses enfantillages, de ses blouses jaunes, de son excitation, et avant qu'il ait pu être officiellement reconnu, c'est-à-dire transformé en école artistique politiquement inoffensive et au style acceptable. La prise du pouvoir par le prolétariat surprit le futurisme au moment où il était encore persécuté ! Cette circonstance poussa le futurisme vers les nouveaux maîtres de la vie, d'autant que le rapprochement et le contact avec la révolution lui furent rendus plus aisés par sa philosophie, c'est-à-dire son manque de respect pour les valeurs anciennes et son dynamisme. Mais le futurisme transporta avec lui, dans la nouvelle étape de son évolution, les caractéristiques de son origine sociale, c'est-à-dire la bohème bourgeoise.

À l'avant-garde de la littérature, le futurisme n'est pas moins que toute autre école littéraire d'aujourd'hui un produit du passé poétique. Dire que le futurisme a libéré l'art de ses liens millénaires avec la bourgeoisie, comme l'a écrit le camarade Tchoujak, c'est estimer très bon marché ces millénaires. L'appel des futuristes à rompre avec le passé, à se débarrasser de Pouchkine, à liquider la tradition, etc., a un sens dans la mesure où il est adressé à la vieille caste littéraire, au cercle fermé de l'intelligentsia. En d'autres termes, il n'a de sens que dans la mesure où les futuris-

* Nous publions dans ce livre une courte lettre, très intéressante et très riche, du camarade Gramsci sur les destinées du futurisme italien (L. T.)

tes sont occupés à couper le cordon ombilical qui les relie aux pontifes de la tradition littéraire bourgeoise.

Mais cet appel devient un non-sens évident aussitôt qu'il est adressé au prolétariat. La classe ouvrière n'a pas et ne peut avoir à rompre avec la tradition littéraire, parce qu'elle ne se trouve aucunement enfermée dans l'étreinte d'une telle tradition. La classe ouvrière ne connaît pas la vieille littérature, elle doit encore se familiariser avec elle, elle doit maîtriser Pouchkine, l'absorber et ainsi le dépasser. La rupture des futuristes avec le passé est, après tout, une tempête dans le monde clos de l'intelligentsia élevée sur Pouchkine, Feth, Tiouttchev, Brioussov, Balmont et Blok, et qui est « passéiste » non parce qu'elle est infectée d'une vénération superstitieuse des formes du passé, mais parce qu'elle n'a rien en elle qui appelle de nouvelles formes. Elle n'a simplement rien à dire. Elle redit les vieux sentiments avec des mots à peine nouveaux. Les futuristes ont bien fait de s'en séparer. Mais il ne faut pas transformer cette rupture en une loi de développement universelle.

Dans le rejet futuriste exagéré du passé ne se cache pas un point de vue de révolutionnaire prolétarien, mais le nihilisme de la bohème. Nous, marxistes, vivons avec des traditions et ne cessons pas pour cela d'être révolutionnaires. Nous avons étudié et gardé vivantes les traditions de la Commune de Paris dès avant notre première révolution. Puis les traditions de 1905 s'y sont ajoutées, desquelles nous nous sommes nourris, préparant la seconde révolution. Remontant plus loin, nous avons relié la Commune aux journées de juin 1848 et à la grande Révolution française. Dans le domaine de la théorie nous nous sommes fondés, à travers Marx, sur Hegel et l'économie classique anglaise. Nous qui avons été éduqués et étions entrés dans le combat à une époque de développement organique de la société, avons vécu sur les traditions révolutionnaires. Plus d'une tendance littéraire est née sous nos yeux qui déclara une guerre impitoyable à « l'esprit bourgeois » et nous regarda de travers. Tout comme le vent revient toujours dans ses propres cercles, ces révolutionnaires littéraires, ces destructeurs de traditions retrouvèrent les chemins académiques. La Révolution d'Octobre apparut à l'intelligentsia, y compris à son aile gauche littéraire, comme la totale destruction du monde qu'elle connaissait, de ce monde même avec lequel elle rompait de temps à autre en vue de créer de nouvelles écoles et auquel invariablement elle retournait. Pour nous, au contraire, la révolution incarnait la tradition familière, assimilée. Quittant un monde que nous avons théoriquement rejeté et miné pratiquement, nous pénétrions dans un monde qui nous était déjà familier par la tradition et par l'imagination. En cela s'oppose le type psychologique du communiste, homme politique révolutionnaire, à celui du futuriste, innovateur révolutionnaire dans la forme. C'est la source des malentendus qui les séparent. Le mal ne réside pas dans la « négation » par le futurisme des saintes traditions de l'intelligentsia. Au contraire, il réside dans le fait qu'il ne se sent pas appartenir à la tradition révolutionnaire. Alors que nous sommes entrés dans la révolution, le futurisme y est tombé.

La situation n'est pas pour autant désespérée. Le futurisme ne retournera pas à « ses cercles » parce que ces cercles n'existent plus. Et cette circonstance, non dénuée de signification, donne au futurisme la possibilité d'une renaissance, d'une entrée dans l'art nouveau, non comme le courant déterminant, mais comme une de ses composantes importantes.

Le futurisme russe est formé de plusieurs éléments assez indépendants les uns des autres et parfois contradictoires. On y trouve des constructions et des essais philologiques considérablement nourris d'archaïsme (Khlebnikov, Kroutchenykh) ou qui, en tout cas, n'appartiennent pas à la poésie, une poétique, c'est-à-dire une théorie des procédés et méthodes, une philosophie, et même deux philosophies de l'art, l'une formaliste (Chklovsky), et l'autre orientée vers le marxisme (Arvatov, Tchoujak,

etc...), enfin la poésie elle-même, création vivante. Nous ne considérons pas l'insolence littéraire comme un élément indépendant : elle est généralement combinée à l'un des éléments fondamentaux. Quand Kroutchenykh dit que les syllabes dépourvues de sens « dir, boul, tchil » contiennent plus de poésie que tout Pouchkine (ou quelque chose de ce genre), cela se situe quelque part à mi-chemin entre la poétique philologique et, que l'on me pardonne, une insolence de mauvais goût. Sous une forme plus sobre, l'idée de Kroutchenykh pourrait vouloir dire que l'orchestration du vers dans le mode « dir, boul, tchil » convient mieux à la structure de la langue russe et à l'esprit de ses sons, que l'orchestration de Pouchkine, inconsciemment influencée par la langue française. Que ce soit juste ou non, il est évident que « dir, boul, tchil » n'est pas extrait d'une œuvre futuriste, aussi n'y a-t-il rien à comparer. Peut-être quelqu'un écrira-t-il des poèmes dans cette clef musicale et philologique qui seront supérieurs à ceux de Pouchkine. Mais il nous faudra attendre.

Les créations de mots de Khlebnikov et de Kroutchenykh existent également en dehors de l'art poétique. C'est une philologie de caractère douteux, en partie de la phonétique, certainement pas de la poésie. Il est certain que la langue vit et se développe, créant de nouveaux termes à partir d'elle-même et en éliminant d'archaïques. Mais elle le fait de manière très prudente, calculée, et conformément à ses besoins stricts. Toute grande époque nouvelle donne une impulsion au langage. Celui-ci absorbe précipitamment un grand nombre de néologismes, puis procède à une sorte de nouvel enregistrement, rejetant tout ce qui est superflu et étranger. La fabrication par Klebnikov ou Kroutchenykh de dix ou cent nouveaux mots, dérivés de racines existantes, peut avoir un certain intérêt philologique ; elle peut, dans une mesure très modeste, faciliter le développement de la langue vivante et même du langage poétique, annoncer une période dans laquelle l'évolution du discours sera dirigée plus consciemment. Mais ce travail même, subsidiaire par rapport à l'art, est en dehors de la poésie.

Il n'y a aucune raison de tomber dans un état de pieuse extase aux sons de cette poésie supra-rationnelle qui ressemble à des gammes et à des exercices de virtuosité verbale, utiles peut-être dans des cahiers d'élèves, mais tout à fait impropres à la scène. En tout cas, il est clair que tenter de substituer les exercices de la « super-raison » à la poésie aboutirait à un étranglement de la poésie. D'ailleurs le futurisme n'emprunte pas cette voie. Maïakovski, qui est indiscutablement un poète, prend généralement ses mots dans le dictionnaire classique de Dahl, très rarement dans le vocabulaire de Klebnikov ou de Kroutchenykh. Et, à mesure que le temps passe, Maïakovski emploie de plus en plus rarement des constructions de mots arbitraires ou des néologismes.

Les problèmes soulevés par les théoriciens du groupe *Lef*²⁸ au sujet de l'art et l'industrie des machines, de l'art qui n'embellit pas la vie mais la façonne, de l'influence avérée sur le développement du langage et la formation systématique de mots de la biomécanique, en tant qu'éducatrice des activités de l'homme dans l'esprit d'un plus grand rationalisme et par conséquent de la plus grande beauté, sont tous des problèmes extrêmement importants et intéressants dans la perspective de l'édification d'une culture socialiste.

Malheureusement, *Lef* colore la discussion de ces problèmes d'un sectarisme utopique. Même quand ils définissent correctement la tendance générale du développe-

²⁸ *Lef* : abréviation de Levy Front Iskousstv (Front gauche des arts), titre d'une revue futuriste qui parut à Petrograd en mars 1923, et de la tendance artistique qui se rassembla autour d'elle. Fut dirigée de 1923 à 1925 par Maïakovski. Pasternak fit partie du groupe pendant quelque temps et collabora au premier numéro de la revue.

ment dans le domaine de l'art ou de la vie, les théoriciens de *Lef* anticipent l'histoire et opposent leur schéma ou leur recette à ce qui est. Ils ne disposent ainsi d'aucun pont vers l'avenir. Ils rappellent les anarchistes qui, anticipant l'absence de gouvernement dans l'avenir, opposent leurs schémas à la politique, aux Parlements et à plusieurs autres réalités que le présent état de choses doit évidemment, dans leur imagination, jeter par-dessus bord. En pratique, ils enterrent leur nez alors qu'ils ont à peine libéré leur postérieur. Maïakovski témoigne, par des vers compliqués et rimés, du caractère superflu du vers et de la rime, et promet d'écrire des formules mathématiques, bien que pour cela nous ayons des mathématiciens. Quand Meyerhold, expérimentateur passionné, sorte de Biélinisky frénétique du théâtre, produit sur scène les quelques mouvements semi rythmiques qu'il a enseignés à des acteurs faiblards dans le dialogue et qu'il appelle cela de la biomécanique, le résultat est un avortement. Arracher à l'avenir ce qui ne peut se développer que comme partie intégrante de celui-ci et matérialiser hâtivement cette anticipation partielle dans l'état de disette actuelle, devant les feux refroidis de la rampe, fait seulement penser à du dilettantisme provincial. Et il n'y a rien de plus hostile à l'art nouveau que le provincialisme et le dilettantisme.

La nouvelle architecture sera constituée par deux éléments : un but nouveau et une nouvelle technique d'utilisation de matériaux en partie nouveaux, en partie anciens. Le nouveau but, ce ne sera pas la construction d'un temple, d'un château ou d'un hôtel particulier, mais plutôt d'une maison du peuple, d'un hôtel à nombreux locataires, d'une maison communautaire, d'une école de grandes dimensions. Les matériaux et leur utilisation seront déterminés par la situation économique du pays au moment où l'architecture sera prête à résoudre ses problèmes. Tenter d'arracher la construction architecturale à l'avenir, c'est seulement faire preuve d'un arbitraire plus ou moins intelligent et individuel.

Et un style nouveau ne peut être associé à l'arbitraire individuel.

Les écrivains de *Lef* eux-mêmes soulignent correctement qu'un style nouveau se développe là où l'industrie mécanique sert les besoins du consommateur impersonnel. L'appareil téléphonique est un exemple de style nouveau. Les wagons-lits, les escaliers et les stations de métro, les ascenseurs, tous sont indiscutablement les éléments d'un style nouveau, tout comme les ponts métalliques, les marchés couverts, les gratte-ciel et les grues. Ce qui veut dire qu'en dehors d'un problème pratique et d'un travail sérieux pour le résoudre, on ne peut créer un nouveau style architectural. La tentative de produire un tel style, en le déduisant de la nature du prolétariat, de son collectivisme, de son activisme, de son athéisme, etc..., c'est là du pur idéalisme et n'exprime que l'ego de son auteur, un allégorisme arbitraire et toujours le même vieux dilettantisme provincial.

L'erreur de *Lef*, ou du moins de quelques-uns de ses théoriciens, nous apparaît sous sa forme la plus généralisée quand ils exigent de manière impérative que l'art se fonde avec la vie. Il n'est pas besoin de démontrer que la séparation de l'art d'avec d'autres aspects de la vie sociale résulte de la structure de classe de la société, que l'art se suffisant à lui-même n'est que le revers de l'art propriété des classes privilégiées, et que l'art se fondera peu à peu avec la vie, c'est-à-dire avec la production, les festivités populaires et la vie de groupe. Il est bon que *Lef* le comprenne et l'explique. Mais il n'est pas bon que, présentant un ultimatum à partir de l'art d'aujourd'hui, il dise : quittez votre « métier » et fondez-vous avec la vie. Les poètes, les peintres, les sculpteurs, les acteurs devraient donc cesser de réfléchir, de représenter, d'écrire des poèmes, de peindre des tableaux, de tailler des sculptures, de s'exprimer devant la rampe, et porter leur art directement dans la vie ? Mais comment, où, et par quelles portes ? Bien sûr, il faut saluer toute tentative de porter le plus possible de rythme, de son et de couleur dans les festivités populaires, les

meetings et les manifestations. Mais il faut avoir au moins un peu d'imagination historique pour comprendre qu'entre notre pauvreté économique et culturelle d'aujourd'hui et le moment où l'art se fondra avec la vie, c'est-à-dire celui où la vie atteindra des proportions telles qu'elle sera entièrement façonnée par l'art, plus d'une génération viendra et disparaîtra. Pour le bien ou pour le mal, l'art de « métier » subsistera encore de nombreuses années et sera l'instrument de l'éducation artistique et sociale des masses, de leur plaisir esthétique, non seulement pour la peinture mais la poésie lyrique, le roman, la comédie, la tragédie, la sculpture, la symphonie. Rejeter l'art comme moyen de décrire et d'imaginer la connaissance parce qu'on est opposé à l'art bourgeois contemplatif et impressionniste des dernières décennies, c'est enlever aux mains de la classe qui construit une nouvelle société un outil de la plus grande importance. L'art, nous dit-on, n'est pas un miroir mais un marteau, il ne reflète pas, il façonne. Mais on enseigne aujourd'hui même le maniement du marteau à l'aide d'un miroir, d'une pellicule sensible qui enregistre tous les éléments du mouvement. La photographie et la cinématographie, grâce à leur force descriptive, deviennent de puissants instruments d'éducation dans le domaine du travail. Si on ne peut se passer d'un miroir, même pour se raser, comment peut-on se construire ou reconstruire sa vie sans se voir dans le « miroir » de la littérature ? Bien sûr, personne ne pense demander à la nouvelle littérature d'avoir l'impassibilité d'un miroir. Plus la littérature est profonde, plus elle veut façonner la vie, et plus elle sera capable de « peindre » la vie de manière significative et dynamique.

Que signifie « refuser les expériences », c'est-à-dire la psychologie individuelle en littérature et sur la scène ? C'est là une protestation tardive et depuis longtemps désuète de l'aile gauche de l'intelligentsia à l'égard du réalisme passif de Tchekhov et du symbolisme rêveur. Si les expériences de l'oncle Vania ont perdu un peu de leur fraîcheur — et ce malheur a réellement eu lieu — il n'en est pas moins vrai que l'oncle Vania n'est pas seul à avoir une vie intérieure.

De quelle manière, sur quelles bases, et au nom de quoi l'art peut-il tourner le dos à la vie intérieure de l'homme d'aujourd'hui qui construit un monde extérieur nouveau, et ainsi se reconstruit lui-même ? Si l'art n'aidait pas cet homme nouveau à s'éduquer, à se fortifier et à se raffiner, à quoi servirait-il donc ? Et comment pourrait-il organiser la vie intérieure s'il n'y pénétrait pas et ne la reproduisait pas ?

Ici le futurisme répète seulement ses propres litanies qui sont à présent tout à fait dépassées.

On peut en dire autant de la vie quotidienne. Le futurisme a été d'abord une protestation contre l'art de réalistes insignifiants qui se conduisaient dans la vie quotidienne connue des pique-assiette. La littérature suffoquait et devenait stupide dans le petit monde stagnant de l'avocat, de l'étudiant, de la dame amoureuse, du fonctionnaire de district, du sieur Peredonov²⁹, et de leurs sentiments, de leurs joies et de leurs douleurs. Mais doit-on étendre la protestation contre ceux qui vivent comme des pique-assiette jusqu'à séparer la littérature des conditions et des formes de la vie humaine ? La protestation futuriste contre un réalisme mesquin avait sa justification historique dans la mesure où elle ouvrit la voie à une nouvelle reconstruction artistique de la vie, à une destruction et une reconstruction sur des axes nouveaux.

Il est curieux que *Lef*, tout en niant que la mission de l'art soit de dépeindre la vie quotidienne, cite *Niepopoutchitsa* de Brik comme un modèle de prose. Qu'est-ce

²⁹ Peredonov, personnage hypocrite, méchant et sensuel, héros du roman de Théodore Sologoub (1863-1927) *Le Démon mesquin*, paru peu avant la première guerre mondiale.

donc là sinon un tableau de la vie de tous les jours, fût-ce sous la forme d'une chronique locale presque communiste ? Le mal ne réside pas dans le fait que les communistes n'y sont pas peints tendres comme des agneaux ou durs comme de l'acier, mais dans le fait qu'entre l'auteur et le milieu vulgaire qu'il décrit, on ne perçoit pas un pouce de perspective. Car pour que l'art soit capable de transformer aussi bien que de refléter, il faut que l'artiste prenne des distances à l'égard de la vie quotidienne, tout comme le révolutionnaire les prend à l'égard de la réalité politique.

En réponse à des critiques, parfois il est vrai plus insultantes que convaincantes, le camarade Tchoujak met en avant le fait que *Lef* est engagé dans un processus de recherche continue. Sans doute *Lef* cherche plus qu'il n'a trouvé. Mais ce n'est pas une raison suffisante pour que le Parti fasse ce que lui recommande Tchoujak avec insistance : canoniser *Lef* ou une aile donnée de celui-ci en tant qu'« art communiste ». Il est tout aussi impossible de canoniser des recherches que d'armer un régiment avec une invention non aboutie.

Cela signifie-t-il que *Lef* se trouve sur une voie fautive et que nous n'ayons rien à faire avec lui ? Non, il n'est pas question que le Parti ait des vues définies et fixées sur les questions de l'art futur, qu'un certain groupe saboterait. Il ne s'agit pas du tout de cela. Le Parti n'a pas et ne peut avoir de décisions toutes faites sur la versification, l'évolution du théâtre, la rénovation du langage littéraire, le style architectural, etc..., de même que, dans un autre domaine, le Parti n'a pas et ne peut avoir de décisions toutes faites sur le meilleur engrais, la plus correcte organisation des transports ou les mitrailleuses les plus parfaites. En ce qui concerne les mitrailleuses, les transports, les engrais, il faut immédiatement des décisions pratiques. Que fait donc le Parti ? Il assigne à certains de ses membres la tâche d'étudier et de résoudre ces problèmes, et il contrôle ces membres par les résultats pratiques de leurs activités. Dans le domaine de l'art, la question est à la fois plus simple et plus complexe. En ce qui concerne l'exploitation politique de l'art ou l'interdiction d'une telle exploitation par nos ennemis, le Parti a suffisamment d'expérience, de perspicacité, de décision et de ressource. Mais le développement réel de l'art et la lutte pour des formes nouvelles ne fait pas partie des tâches et des préoccupations du Parti. Celui-ci ne charge personne d'un tel travail. Cependant, entre les problèmes de l'art, de la politique, de la technique et de l'économie, il existe certains points de contact. Ceux-ci sont nécessaires pour déterminer les rapports réciproques internes entre ces problèmes. C'est ce dont s'occupe le groupe *Lef*. Ce groupe cabriole, plonge d'un côté et de l'autre et, soit dit sans l'offenser, il exagère pas mal dans le domaine théorique. Mais n'avons-nous pas exagéré et ne sommes-nous pas aussi en train d'exagérer dans des domaines beaucoup plus vitaux ? En outre, avons-nous essayé sérieusement de corriger des erreurs d'approche théorique ou d'enthousiasme partisan dans le travail pratique ? Nous n'avons aucune raison de douter que le groupe *Lef* s'efforce sérieusement de travailler dans l'intérêt du socialisme, qu'il est profondément intéressé aux problèmes de l'art et qu'il veut être guidé par des critères marxistes. Pourquoi donc commencer par rompre au lieu de chercher à influencer et à assimiler ? La question ne se pose pas du tout sur le tranchant du couteau. Le Parti a beaucoup de temps pour procéder à un examen, pour influencer soigneusement et pour choisir. Ou bien avons-nous tant de forces qualifiées pour nous permettre d'en être si légèrement prodigues ? Le centre de gravité se trouve, après tout, non dans l'élaboration théorique des problèmes de l'art nouveau, mais dans l'expression artistique. Quelle est la situation en ce qui concerne l'expression artistique du futurisme, de ses recherches et de ses réalisations ? On y trouve encore moins de raisons pour se hâter et être intolérant.

On ne peut guère aujourd'hui se borner à nier les réalisations futuristes en art, notamment en poésie. A très peu d'exceptions près, toute notre poésie actuelle a été influencée, directement ou indirectement, par le futurisme. On ne peut contester l'influence de Maïakovski sur toute une série de poètes prolétariens. Le constructivisme enregistre également des conquêtes importantes, fût-ce ailleurs que dans la direction qu'il s'était fixée. On publie sans cesse des articles sur la futilité totale et le caractère contre-révolutionnaire du futurisme sous des couvertures signées par les mains de constructivistes. Dans la plupart des éditions officielles, des poèmes futuristes sont publiés côte à côte avec les critiques les plus acerbes du futurisme. Le « Proletkult » est uni aux futuristes par des liens vivants. La revue *Horn* (Le Clairon) est publiée à présent dans un esprit futuriste assez évident. Certes, il n'est pas nécessaire d'exagérer l'importance de ces faits parce qu'ils ont lieu, comme dans la majorité de tous nos groupements artistiques, au sein d'une couche supérieure qui, actuellement, est très faiblement reliée aux masses ouvrières. Mais il serait stupide de fermer les yeux sur ces faits et de traiter le futurisme comme l'invention charlatanesque d'une intelligentsia décadente. Même s'il s'avérait demain que le futurisme est en déclin — je ne pense pas que ce soit tout à fait impossible — la force du futurisme est aujourd'hui en tout cas supérieure à celle de toutes les tendances aux dépens desquelles il grandit.

Le futurisme russe, à ses débuts, fut, ainsi qu'on l'a déjà dit, la révolte de la bohème, c'est-à-dire de l'aile gauche semi paupérisée de l'intelligentsia contre l'esthétique fermée, de caste, de l'intelligentsia bourgeoise. A travers la coquille de cette révolte poétique on sentait la pression de forces sociales profondes que le futurisme lui-même ne comprenait pas. La lutte contre le vieux vocabulaire et la vieille syntaxe de la poésie, indépendamment de toutes ses extravagances bohèmes, était une révolte bénéfique contre un vocabulaire étriqué et artificiellement fabriqué afin que rien d'étranger ne vienne le perturber ; c'était une révolte contre l'impressionnisme qui aspirait la vie à travers une paille, une révolte contre le symbolisme devenu faux dans son vide céleste, contre Zinaïda Hippis et son espèce, contre tous les autres citrons pressés et os de poulet rongés du petit monde de l'intelligentsia libéralo-mystique.

Si nous examinons attentivement la période écoulée, nous ne pouvons nous empêcher d'apprécier combien vitale et progressive fut l'œuvre des futuristes dans le domaine de la philologie. Sans exagérer les dimensions de cette « révolution » dans le langage, nous devons reconnaître que le futurisme a expulsé de la poésie beaucoup de phrases et de termes usés, en a rempli d'autres à nouveau de sang et, dans quelques cas, a heureusement créé des phrases et des termes nouveaux qui sont entrés ou sont en train d'entrer dans le vocabulaire et peuvent enrichir le langage vivant. Cela est vrai non seulement pour certains mots, mais pour leur place parmi d'autres, c'est-à-dire pour la syntaxe. Dans le domaine de la combinaison de mots aussi bien que dans celui de leur formation, le futurisme est certes allé au delà des limites qu'une langue vivante peut admettre. Cependant, la même chose est arrivée avec la Révolution, et c'est là le « péché » de tout mouvement vivant. Il est vrai que la Révolution, notamment son avant-garde consciente, fait preuve de plus d'autocritique que les futuristes. En revanche, ceux-ci ont rencontré une assez grande résistance extérieure et, il faut l'espérer, en rencontreront encore. Les exagérations s'élimineront, et le travail essentiellement purificateur et vraiment révolutionnaire qui s'exerce dans le langage poétique restera.

De même, on doit reconnaître et apprécier le travail créateur et bénéfique du futurisme en ce qui concerne le rythme et la rime. Les indifférents ou ceux qui, simplement, tolèrent ces données parce qu'elles nous ont été léguées par nos ancêtres, peuvent considérer toutes les innovations futuristes comme ennuyeuses et coûteu-

ses sur le plan de l'attention. A ce propos, on peut soulever la question de savoir si le rythme et la rime sont après tout nécessaires. Assez curieusement, Maïakovski lui-même prouve de temps en temps, dans des vers à rimes très complexes, que la rime n'est pas nécessaire. Une considération purement logique supprimerait les questions qu'on se pose à propos de la forme artistique. Or, on ne doit pas juger avec la raison, qui ne va pas au delà de la logique formelle, mais avec l'esprit qui inclut l'irrationnel dans la mesure où celui-ci est vivant et vital. La poésie est beaucoup moins une affaire rationnelle qu'émotionnelle, et l'âme qui a absorbé les rythmes biologiques, les rythmes et les combinaisons rythmiques reliés au travail social, cherche à les exprimer sous une forme idéalisée en sons, en chants et en paroles artistiques. Aussi longtemps qu'un tel besoin sera vivant, les rimes et rythmes futuristes, plus souples, plus audacieux et plus variés, constituent une acquisition sûre et valable. Et celle-ci a déjà exercé son influence au delà des groupes purement futuristes.

Dans l'orchestration du vers, les conquêtes du futurisme sont tout aussi indiscutables. On ne doit pas oublier que le son est l'accompagnement acoustique du sens. Si les futuristes ont péché et pèchent encore par leur préférence presque monstrueuse pour le son contre le sens, il s'agit seulement d'un enthousiasme, d'une « maladie infantile de gauchisme » de la part d'une nouvelle école poétique qui a senti d'une façon neuve et avec une oreille fraîche le son en opposition à la routine douceuse des mots. Bien sûr, la majorité écrasante des ouvriers, aujourd'hui, ne s'intéresse pas à ces questions. La plus grande partie de l'avant-garde de la classe ouvrière, requise par des tâches plus urgentes, est également trop occupée. Mais il y aura un lendemain. Ce lendemain exigera une attitude plus attentive et plus précise, plus savante et plus artistique envers le langage des vers comme envers celui de la prose, particulièrement de la prose. Un mot ne recouvre jamais précisément une idée dans toute la signification concrète où il est pris. D'autre part un mot possède un son et une forme, non seulement pour l'oreille et l'œil, mais aussi pour notre logique et notre imagination. Il n'est possible de rendre la pensée plus précise par une sélection soigneuse des mots que si ceux-ci sont pesés de toutes les façons, c'est-à-dire aussi du point de vue de l'acoustique, et sont combinés de la manière la plus approfondie. Dans ce domaine il ne convient pas de procéder à l'aveuglette, des instruments micrométriques sont nécessaires. La routine, la tradition, l'habitude et la négligence doivent faire place à un travail systématique en profondeur. Dans son meilleur aspect, le futurisme est une protestation contre une activité à l'aveuglette, cette puissante école littéraire aux représentants très influents dans tous les domaines.

Dans un ouvrage, non encore publié, du camarade Gorlov qui, à mon avis, décrit de façon erronée l'origine internationale du futurisme, et, violant la perspective historique, identifie le futurisme à la poésie prolétarienne, les réalisations du futurisme sont résumées de façon méditée et très sérieuse. Gorlov souligne correctement que la révolution futuriste dans la forme, qui naquit d'une révolte contre l'esthétique ancienne, reflète sur le plan de la théorie la révolte contre la vie stagnante et maldorante qui produisit cette esthétique, et qu'elle provoqua en Maïakovski, le plus grand poète de cette école, et chez ses amis les plus intimes, une révolte contre l'ordre social producteur de cette vie mise au rebut, de son esthétique mise au rebut. C'est pourquoi ces poètes ont un lien organique avec Octobre. Le schéma de Gorlov est juste, mais il faut le préciser et le délimiter davantage encore. Il est vrai que des mots nouveaux et de nouvelles combinaisons de mots, des rimes nouvelles, des rythmes nouveaux étaient devenus nécessaires, parce que le futurisme, avec sa conception du monde, donna un nouvel arrangement aux événements et aux faits, établit de nouveaux rapports entre eux et les découvrit pour lui-même.

Le futurisme est contre le mysticisme, la déification passive de la nature, la paresse aristocratique ainsi que contre toute autre sorte de paresse, contre la rêverie, et le ton pleurard ; il est pour la technique, l'organisation scientifique, la machine, la planification, la volonté, le courage, la vitesse, la précision, et il est pour l'homme nouveau, armé de toutes ces choses. La connexion entre cette « révolte » esthétique et la révolte sociale et morale est directe : toutes deux s'insèrent complètement dans l'expérience de la vie de la partie active, nouvelle, jeune et non domestiquée de l'intelligentsia de gauche, de la bohème créatrice. Le dégoût à l'égard du caractère borné et de la vulgarité de la vieille vie a produit un nouveau style artistique comme moyen d'y échapper et de le liquider. Dans des combinaisons différentes, et sur différents postulats artistiques, nous avons vu le dégoût de l'intelligentsia former plus d'un style nouveau. C'en était aussi toujours la fin. Mais cette fois, la révolution prolétarienne a saisi le futurisme à un certain stade de sa croissance et l'a poussé en avant. Des futuristes sont devenus communistes. Par cet acte même, ils sont entrés dans un domaine de problèmes et de rapports plus profonds, transcendant de beaucoup les limites de leur propre petit monde, même si leur âme ne les avait pas encore élaborés organiquement. C'est pourquoi les futuristes, y compris Maïakovski, sont les plus faibles sur le plan de l'art là où ils apparaissent le mieux comme communistes. La cause n'en est pas tant leur origine sociale que leur passé spirituel. Les poètes futuristes n'ont pas suffisamment maîtrisé les éléments que renferment les positions et la conception mondiale du communisme afin de leur trouver une expression organique sous forme de mots, ceux-ci ne leur étant pour ainsi dire pas entrés dans le sang. C'est pourquoi ces poètes sont fréquemment voués à des défaites artistiques et psychologiques, à des formes guindées, à beaucoup de bruit pour rien. Dans ses œuvres révolutionnaires les plus excessives, le futurisme devient de la stylisation. Néanmoins, le jeune poète Bezimensky, qui doit tant à Maïakovski, donne une expression réellement vraie des conceptions communistes : Biezymenski n'était pas un poète déjà formé quand il vint au communisme ; il est né en esprit dans le communisme.

On peut objecter, on l'a fait plus d'une fois, que même la doctrine et le programme prolétariens ont été créés par les fils de l'intelligentsia démocratique bourgeoise. Il faut établir une importante différence, décisive en la matière. La doctrine économique et historico-philosophique du prolétariat repose sur une connaissance objective. Si la théorie de la plus-value avait été créée non par le docteur en philosophie d'une érudition universelle qu'était Karl Marx, mais par le menuisier Bebel, économiste de vie et de pensée jusqu'à l'ascétisme, et dont l'esprit était aussi aiguisé qu'un rasoir, elle aurait été formulée dans un ouvrage beaucoup plus accessible, plus simple et plus unilatéral. La richesse et la variété de pensées, d'arguments, d'images et de citations du *Capital* révèlent sans aucun doute l'arrière-fond « intellectuel » de ce grand livre. Mais comme il s'agissait de connaissance objective, l'essence du *Capital* devint propriété de Bebel et de milliers et de millions d'autres prolétaires. Dans le domaine de la poésie, nous avons affaire à une conception du monde sur le plan de l'image, non à une connaissance scientifique du monde. La vie quotidienne, le milieu personnel, le cycle des expériences personnelles, exercent par conséquent une influence déterminante sur la création artistique. Refaçonner le monde des sentiments absorbés depuis l'enfance, sur un plan scientifique, est le travail intérieur le plus difficile qui soit. Tout le monde n'en est pas capable. C'est pourquoi il y a beaucoup de gens dans le monde qui pensent en révolutionnaires et sentent en philistins. Et c'est pourquoi nous percevons dans la poésie futuriste, même dans cette partie qui s'est donnée entièrement à la révolution, un esprit révolutionnaire qui tient plus à la bohème qu'au prolétariat.

Maïakovski est un grand talent ou, comme Blok le définit, un énorme talent. Il est capable de présenter des choses que nous avons souvent vues de telle manière

qu'elles semblent neuves. Il manie les mots et le dictionnaire comme un maître audacieux qui travaille conformément à ses propres lois, que son travail d'artisan plaise ou déplaise. Nombre de ses images, tournures et expressions sont entrées dans la littérature, et y resteront pour longtemps, si ce n'est pour toujours. Il possède ses propres conceptions, sa propre représentation, son propre rythme et sa propre rime.

Le dessein artistique de Maïakovski est presque toujours significatif et quelquefois grandiose. Le poète fait entrer dans son propre domaine la guerre et la révolution, le ciel et l'enfer. Maïakovski est hostile au mysticisme, à toute sorte d'hypocrisie, à l'exploitation de l'homme par l'homme, ses sympathies vont entièrement au prolétariat combattant. Il ne prétend pas être le prêtre de l'art ou du moins un prêtre à principes ; au contraire, il est prêt à placer son art tout à fait au service de la révolution.

Mais dans ce grand talent, ou plus exactement dans toute la personnalité créatrice de Maïakovski, on ne trouve pas cette harmonie nécessaire entre ses composantes, pas d'équilibre, pas même un équilibre dynamique. Maïakovski manifeste la plus grande faiblesse là où il faudrait avoir le sens des proportions et se montrer capable d'autocritique.

Il était plus naturel pour Maïakovski que pour tout autre poète russe d'accepter la révolution parce qu'elle s'accordait à tout son développement. De nombreuses voies conduisent l'intelligentsia vers la révolution (toutes ne mènent pas au but), et par conséquent il importe de définir et d'apprécier plus exactement l'orientation personnelle de Maïakovski. Il y a la voie de la poésie « moujik » suivie par l'intelligentsia et les capricieux « compagnons de route » (nous avons déjà parlé d'eux), il y a la voie des mystiques qui cherchent une « musique » plus élevée (A. Blok), il y a la voie du groupe « Changement de direction » et de ceux qui se sont simplement accommodés de nous (Chkapskaïa, Chaguinian), il y a la voie des rationalistes et des éclectiques (Brioussov, Gorodetsky et encore Chaguinian). Il existe de nombreuses autres voies, on ne peut toutes les nommer. Maïakovski est venu par la voie la plus courte, celle de la bohème rebelle persécutée. Pour Maïakovski, la révolution a été une expérience vraie, réelle et profonde, parce qu'elle s'est abattue comme le tonnerre et l'éclair sur les choses mêmes que Maïakovski haïssait à sa façon et avec lesquelles il n'avait pas encore fait la paix. C'est en cela que réside sa force. L'individualisme révolutionnaire de Maïakovski s'est déversé avec enthousiasme dans la révolution prolétarienne, mais ne s'est pas confondu avec elle. Ses sentiments subconscients pour la ville, la nature, le monde entier, ne sont pas ceux d'un ouvrier mais d'un bohème. « *La lampe chauve de la rue qui enlève les chaussettes à la rue* », cette saisissante image qui est extrêmement caractéristique de Maïakovski jette plus de lumière sur la nature bohème et citadine du poète que toute autre considération. Le ton impudent et cynique de beaucoup d'images, notamment celles de la première période poétique, trahit la marque bien trop claire du cabaret artistique, du café et de tout ce qui s'y associe.

Maïakovski est plus près du caractère dynamique de la révolution et de son rude courage que du caractère collectif de son héroïsme, de ses exploits et de ses expériences. De même que le Grec ancien était anthropomorphe, pensant naïvement que les forces de la nature lui ressemblaient, notre poète est maïakomorphe, peuplant de sa personnalité les places, les rues, et les champs de la révolution. Il est vrai que les extrêmes se touchent. L'universalisation de son propre ego efface dans une certaine mesure les limites de la personnalité et amène l'homme plus près de la collectivité, par l'extrémité opposée. Mais ce n'est vrai que dans une certaine mesure. L'arrogance individualiste et bohème, qui s'oppose non pas à une humilité que personne ne demande, mais au tact et au sens de la mesure indispensables, court à

travers tout ce qu'a écrit Maïakovski. On trouve fréquemment une tension extraordinairement élevée dans ses œuvres, mais pas toujours de la force derrière elle. Le poète se met trop en évidence. Il accorde trop peu d'indépendance aux événements et aux faits, de sorte que ce n'est pas la révolution qui lutte contre des obstacles, mais Maïakovski qui opère des miracles athlétiques dans le domaine des mots. Parfois, il accomplit vraiment des miracles ; mais de temps à autre, au prix d'efforts tout à fait héroïques, il soulève des haltères notoirement creux.

À chaque pas Maïakovski parle de lui-même, tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, tantôt en tant qu'individu et tantôt en se dissolvant dans le genre humain. Quand il veut élever l'homme, il le hisse à Maïakovski. Avec les plus grands événements de l'histoire, il se permet un ton tout à fait familier. C'est ce qu'il y a de moins supportable et de plus dangereux dans son œuvre. Dans son cas, on ne peut parler de cothurnes ou d'échasses : pour lui, ce sont des supports ridiculement petits. Maïakovski a un pied sur le mont Blanc et l'autre sur l'Elbrouz. Sa voix couvre celle du tonnerre. Peut-on s'étonner alors qu'il traite familièrement l'histoire et tutoie la révolution ? Or, c'est bien là le danger : car, en adoptant, partout et en toute chose, des étalons aussi gigantesques, en tonitruant (un terme favori du poète) du haut de l'Elbrouz et du mont Blanc, on fait disparaître les proportions de nos affaires terrestres et on ne peut plus distinguer ce qui est petit de ce qui est grand. C'est pourquoi Maïakovski parle de son amour, c'est-à-dire de ses sentiments les plus intimes, comme s'il s'agissait de la migration des peuples. Mais c'est aussi pourquoi, lorsqu'il s'agit de la révolution, il est incapable de trouver un autre langage. Il tire toujours avec la hausse maximum et, comme tout artilleur le sait, pareil tir donne le minimum de coups au but et affecte gravement les canons.

Il est vrai que l'hyperbolisme reflète dans une certaine mesure la fureur de notre temps. Mais cela ne justifie pas son emploi à la légère dans l'art. On ne peut crier plus fort que la guerre ou la révolution. Et à vouloir le faire, il est facile de succomber. Le sens de la mesure en art est semblable à celui du réalisme en politique. La principale faute de la poésie futuriste, même dans ses meilleures œuvres, c'est de manquer de mesure ; la mesure des salons une fois perdue, celle de la place publique n'a pas encore été trouvée. Or, il faut la trouver. Force-t-on la voix, elle devient rauque, s'éraille, s'étrangle, et l'effet du discours est nul. Il faut parler avec la voix que l'on a reçue de la nature, non avec une voix plus forte. Si l'on y parvient, on peut employer cette voix dans toute son étendue. Maïakovski crie trop souvent là où il devrait seulement parler ; c'est pourquoi ses cris, là où il devrait crier, paraissent insuffisants. Le pathétique de sa parole est annihilé par les clameurs et l'enrouement.

Bien qu'elles soient fréquemment splendides, les puissantes images de Maïakovski désintègrent très souvent l'ensemble et paralysent le mouvement. Le poète s'en rend sûrement compte ; aussi aspire-t-il à un autre extrême : au langage des « formules mathématiques », étranger à la poésie. On est amené à penser que l'image pour l'image, par quoi l'imaginisme et le futurisme s'apparentent — et qu'y a-t-il de plus proche de l'imaginisme paysan que cette attitude ! — a ses racines dans l'arrière-fond campagnard de notre culture. Elle procède bien plus de l'église de Basile-le-Bienheureux que d'un pont en béton armé. Quelle que puisse en être l'explication historique et culturelle, il n'en reste pas moins que, dans les œuvres de Maïakovski, ce qui manque le plus c'est le mouvement. Cela peut sembler paradoxal, car le futurisme paraît tout entier fondé sur le mouvement. Mais ici intervient l'incorruptible dialectique : un excès d'images impétueuses aboutit au calme plat. Pour être perçu physiquement, et a fortiori artistiquement, le mouvement doit être en concordance avec le mécanisme de notre perception, avec le rythme de nos sentiments. Une œuvre d'art doit montrer la croissance graduelle d'une image, d'une idée, d'une hu-

meur, d'un argument, d'une intrigue, jusqu'à son sommet, et non balloter le lecteur d'un horizon à l'autre, même si elle le fait à l'aide des images les plus habilement percutantes. Chez Maïakovski, chaque phrase, chaque tournure, chaque image s'efforce d'être une limite, un maximum, une cime. C'est pourquoi l'ensemble n'a pas de sommet. Le spectateur a l'impression de se couper en morceaux et le tout lui échappe. L'ascension d'une montagne est pénible, mais justifiée. Une promenade à travers un terrain accidenté n'est pas moins fatigante, et donne moins de plaisir. Les œuvres de Maïakovski n'ont pas de sommet, elles n'obéissent à aucune discipline intérieure. Les parties refusent d'obéir au tout, chacune s'efforçant d'être indépendante, développant sa propre dynamique, sans considérer l'ensemble. C'est pourquoi il n'y a ni ensemble ni dynamisme d'ensemble. Le travail des futuristes sur le langage et les images n'a pas encore trouvé d'incarnation synthétique.

150 000 000 devait être le poème de la Révolution. Or, il ne l'est pas. L'œuvre, grande dans son dessein, est minée par la faiblesse et les défauts du futurisme. L'auteur voulait écrire une épopée de la souffrance des masses, de l'héroïsme des masses, l'épopée de la révolution impersonnelle de 150 000 000 d'Ivan. C'est pourquoi il ne l'a pas signée : « *Personne n'est l'auteur de mon poème.* » Mais cette anonymie voulue, conventionnelle, ne change rien : en fait, le poème est profondément personnel, individualiste, et cela, essentiellement dans le mauvais sens de ces termes. Il contient trop d'arbitraire gratuit. Des images comme : « *Wilson nageant dans la graisse* », « *A Chicago tout habitant a au moins le titre de général* », « *Wilson bâfre, engraisse, son ventre monte d'étage en étage* », etc... apparemment simples et grossières, ne sont pas du tout des images populaires, et en tout cas pas des images qu'emploient les masses d'aujourd'hui. L'ouvrier, du moins celui qui lira le poème de Maïakovski, a vu la photographie de Wilson. Bien que nous puissions admettre que Wilson absorbe suffisamment de protéines et de graisses, il n'en est pas moins maigre. L'ouvrier a également lu Upton Sinclair et sait qu'à Chicago, en plus des « généraux », on trouve aussi des ouvriers d'abattoirs. En dépit de leur hyperbolisme tonitruant on sent dans ces images gratuites et primitives, un certain zézaiement, semblable à celui que des adultes emploient avec les enfants. Ce qu'elles dénoncent, ce n'est pas la simplicité d'une imagination populaire exubérante, mais la sottise de la bohème. Wilson a une échelle. « *Si tu l'escalades jeune, tu en atteindras à peine le sommet quand tu seras vieux !* » Ivan attaque Wilson, c'est le déroulement du « *championnat de la lutte des classes mondial* », Wilson possède « *des pistolets à quatre chiens et un sabre à soixante dents de scie* », mais Ivan a « *une main et une autre main, et elle est enfoncée dans sa ceinture* ». Ivan, sans armes, la main dans la ceinture, contre l'infidèle armé de pistolets, c'est un très vieux thème russe ! Ne sommes-nous pas devant Ilya Mouromietz ⁽³⁰⁾ ? A moins que ce ne soit Ivan le Niais qui s'avance, pieds nus, au-devant de l'habile machinerie allemande ? Wilson frappe Ivan de son sabre : « *Il le bat de quatre longueurs... Mais l'homme blessé soudainement se dresse.* » Et ainsi de suite, toujours dans la même veine. Comme sont déplacés et particulièrement frivoles ces ballades primitives et ces contes de fées transplantés dans l'industrielle Chicago, appliqués à la lutte des classes ! Tout cela voudrait être titanique, mais en fait, c'est de l'athlétisme, et de l'athlétisme douteux, parodique, qui jongle avec des poids creux. « *Le championnat mondial de la lutte des classes !* » Autocritique, où es-tu ? Un championnat est un spectacle pour jours de congé, très souvent à base de trucs et de combines. Ni l'image ni le terme ne conviennent ici. Au lieu de la vraie lutte titanique de cent cinquante millions d'hommes, on a la parodie d'une légende et d'un match de foire. La parodie n'est pas intentionnelle, mais cela n'arrange rien.

30. Ilya Mouromietz, preux des anciens chants russes.

Les images qui ne visent à rien, c'est-à-dire celles qui n'ont pas été intérieurement élaborées, dévorent l'idée sans en laisser de traces et la gâchent sur le plan artistique aussi bien que sur le plan politique. Pourquoi Ivan, contre des sabres et des pistolets, garde-t-il une main dans sa ceinture ? Pourquoi un tel mépris de la technique ? Ivan est moins bien armé que Wilson, cela est certain. Mais c'est précisément pourquoi il doit se servir de ses deux mains. Et s'il ne tombe pas à terre, c'est parce qu'à Chicago il y a des ouvriers, et pas seulement des généraux, et aussi parce qu'une grande partie de ces ouvriers sont contre Wilson et pour Ivan. Le poème ne le montre pas. Tout en visant à obtenir une image apparemment monumentale, l'auteur en détruit l'essentiel.

À la hâte et en passant, c'est-à-dire une fois de plus sans motif, l'auteur divise le monde entier en deux classes : d'une part Wilson, nageant dans la graisse, avec des hermines, des castors, de grands corps célestes, et d'autre part Ivan, avec des blouses et les millions d'étoiles de la Voie lactée. « *Pour les castors les petites phrases des décadents du monde entier, pour les blouses la phrase d'airain des futuristes* ». Malheureusement, bien que le poème soit expressif et possède quelques phrases fortes, appropriées, en même temps que des images brillantes, il ne possède en vérité aucune phrase d'airain pour les blouses. Est-ce par manque de talent ? Non, mais par manque d'une image de la Révolution, forgée par les nerfs et le cerveau, d'une image à laquelle l'expression serait subordonnée. L'auteur joue les costauds, attrapant et lançant une image, puis une autre. « *Nous t'achèverons, monde romantique !* », menace Maïakovski. Bien. Il faut mettre en effet un terme au romantisme d'Oblomov et de Karataïev. Mais comment ? « *Il est vieux, tue-le et fais un cendrier de son crâne.* » N'est-ce pas là du romantisme et du plus négatif ? Des crânes servant de cendriers ne sont ni commodes ni hygiéniques. Et cette sauvagerie est après tout... sans grande signification. Pour faire un tel emploi des os du crâne, il faut bien que le poète soit atteint de romantisme ; en tout cas il n'a ni élaboré ni unifié ses images. « *Chipez la richesse de tous les mondes !* » C'est sur ce ton familier que Maïakovski parle du socialisme. Mais chiper veut dire agir en voleur. Ce mot convient-il, lorsqu'il s'agit de l'expropriation de la terre et des usines par la société ? Il est remarquablement déplacé. L'auteur se fait vulgaire pour copiner avec le socialisme et la révolution. Or, quand il donne familièrement aux cent cinquante millions d'Ivan une bourrade « dans les côtes », il ne grandit pas Ivan à des dimensions titanesques mais le réduit seulement à un huitième de page. La familiarité n'exprime pas du tout l'intimité profonde, souvent elle ne témoigne que du manque de tenue politique ou morale. Des liens sérieux et profonds avec la révolution excluent le ton familier, ils auraient engendré ce que les Allemands appellent le pathétique de la distance.

Le poème contient des phrases puissantes, des images audacieuses et des expressions bien venues. Le « triomphal requiem de la paix » qui le termine en est peut-être la partie la plus forte. Mais, finalement, l'ensemble est empreint d'un manque de mouvement intérieur. Les contradictions ne sont pas éclairées, pour être résolues par la suite. Un poème sur la révolution qui manque de mouvement ! Les images, qui existent pour elles-mêmes, se heurtent et titubent. Leur manque d'accord ne vient pas de la matière historique, mais d'un désaccord intérieur avec une philosophie révolutionnaire de la vie. Et pourtant, quand on vient, non sans difficulté, à bout du poème, on se dit qu'une grande œuvre aurait pu être écrite pour peu que le poète eût fait preuve de mesure et d'autocritique ! Peut-être ces défauts fondamentaux ne tiennent-ils pas à Maïakovski, mais au fait qu'il travaille en vase clos. Rien n'est aussi fatal à l'autocritique et à la mesure que la vie de cénacle.

Les pièces satiriques de Maïakovski échouent également à pénétrer l'essence des choses et leurs rapports. Sa satire est piquante et superficielle. Pour dire quelque

chose, un caricaturiste doit posséder plus que la maîtrise du crayon. Il doit connaître comme sa poche le monde qu'il démasque ; Saltykov connaissait bien la bureaucratie et la noblesse ! Une caricature approximative (hélas ! 99 pour 100 des caricaturistes soviétiques le sont), est comme une balle qui rate la cible, fût-ce de la largeur d'un doigt, ou même d'un cheveu ; elle a presque touché le but, pourtant le coup est raté. La satire de Maïakovski est approximative ; ses remarques piquantes, sur le ton de l'aparté, manquent le but, parfois d'un doigt et parfois de toute la main. Maïakovski pense sérieusement qu'on peut abstraire le « comique » de son support et le réduire à l'apparence. Dans la préface à son recueil satirique, il présente même « un schéma du rire ». Ce qui ferait plutôt sourire avec perplexité, à la lecture de ce « schéma », c'est le fait qu'il ne renferme absolument rien de drôle. Et même si quelqu'un nous donnait un « schéma » mieux venu que celui de Maïakovski, il n'abolirait pas la différence qui sépare le rire provoqué par une satire qui fait mouche du gloussement occasionné par un chatouillement verbal.

De la bohème qui l'a poussé en avant, Maïakovski s'est élevé à de vraies réalisations créatrices. Mais la branche sur laquelle il est monté n'est que la sienne. Il se révolte contre sa condition, contre la dépendance matérielle et morale où se trouvent sa vie et surtout son amour ; douloureux, indigné contre ceux qui détiennent le pouvoir de le priver de son aimée, il va jusqu'à appeler la Révolution et prédit qu'elle s'abattra sur une société qui prive de liberté un Maïakovski. *Le Nuage en Pantalon*, poème d'un amour malheureux, n'est-il pas son œuvre la plus significative sur le plan de l'art, la plus audacieuse et la plus prometteuse sur le plan de la création ? On a même de la peine à croire qu'un morceau d'une force aussi intense et d'une forme aussi originale ait été écrit par un jeune de vingt-deux, vingt-trois ans. *Guerre et Univers*, *Mystère-bouffe*, et *150 000 000* sont beaucoup plus faibles, pour la raison que Maïakovski a quitté son orbite individuelle pour tenter de se mouvoir sur l'orbite de la Révolution. On peut saluer ses efforts car il n'existe en effet pas d'autre voie pour lui. *A ce propos* revient au thème de l'amour personnel, mais à quelques pas en arrière du *Nuage*, et non devant. Seuls un élargissement du champ de connaissance et un approfondissement du contenu artistique peuvent permettre de maintenir l'équilibre sur un plan beaucoup plus élevé. Mais on ne peut pas ne pas voir que s'engager consciemment sur une voie artistique et sociale essentiellement nouvelle est une chose très difficile. Ces derniers temps, la technique de Maïakovski s'est incontestablement affinée, mais elle est devenue aussi plus stéréotypée. *Mystère-bouffe*, et *150 000 000* renferment, à côté de phrases splendides, de fatales défaillances, plus ou moins compensées par de la rhétorique et quelques pas de danse sur la corde verbale. La qualité organique, la sincérité, le cri intérieur que nous avons entendus dans *Le Nuage* ne sont plus là. « Maïakovski se répète », disent certains. « Maïakovski s'est épuisé », ajoutent d'autres. « Maïakovski est devenu poète officiel » exultent méchamment les troisièmes. Tout cela est-il vrai ? Ne nous hâtons pas de faire des prophéties pessimistes. Maïakovski n'est plus un adolescent, certes, mais il est encore jeune. Cela nous autorise à ne pas fermer les yeux sur les difficultés qui se trouvent sur sa route. Cette spontanéité créatrice qui bat comme une source vive dans *Le Nuage*, il ne la retrouvera pas. Mais il n'y a pas lieu de le regretter. La spontanéité juvénile fait généralement place, dans la maturité, à une maîtrise sûre de soi, qui consiste non seulement en une solide maîtrise de la langue, mais aussi en une large vision de la vie et de l'histoire, en une pénétration profonde du mécanisme des forces collectives et individuelles, des idées, des tempéraments et des passions. Cette maîtrise est incompatible avec le dilettantisme social, les cris, le manque de respect de soi qui accompagnent généralement la forfanterie la plus importune ; elle ne se manifeste pas dans le fait de jouer au génie, de se livrer au canular ou à toute autre manifestation en honneur dans les cafés de l'intelligentsia. Si la crise que traverse le porte — car crise il y a — finit par se ré-

soudre dans une lucidité qui sache distinguer le particulier du général, l'historien de la littérature dira que *Mystère-bouffe* et *150 000 000* n'ont marqué qu'une baisse de tension inévitable et temporaire au tournant d'une route qui continue à monter. Nous souhaitons sincèrement que Maïakovski donne raison à l'historien de l'avenir.

Quand on se casse un bras ou une jambe, il s'ensuit que les os, les tendons, les muscles, les artères, les nerfs et la peau ne se rompent pas suivant une seule ligne, de même qu'ensuite ils ne se recollent pas et ne guérissent pas en même temps. Quand il se produit une cassure révolutionnaire dans la vie des sociétés, il n'y a non plus ni simultanéité ni symétrie des processus, que ce soit dans l'ordre idéologique ou dans la structure économique. Les prémisses idéologiques nécessaires à la révolution ont vu le jour avant la révolution, alors que les plus importantes conséquences idéologiques de la Révolution n'apparaissent que bien plus tard. Il serait par suite extrêmement peu sérieux d'établir, en se fondant sur des analogies et des comparaisons formelles, une sorte d'identité entre futurisme et communisme, et d'en déduire que le futurisme est l'art du prolétariat. De telles prétentions doivent être repoussées, ce qui ne veut pas dire qu'il faille considérer avec mépris l'œuvre des futuristes. A notre avis, ils constituent les jalons nécessaires à la formation d'une nouvelle et grande littérature. Mais à l'égard de celle-ci, ils ne forment au demeurant qu'un épisode significatif. Il suffit, pour s'en convaincre, d'aborder la question plus concrètement, sur le plan historique. Au reproche que leurs œuvres sont inaccessibles aux masses, les futuristes n'ont pas tort de répondre que le *Capital* de Marx est également inaccessible aux masses. Il est évident que les masses manquent encore de culture et de formation esthétique, et qu'elles ne s'élèveront que lentement. Mais ce n'est là qu'une des raisons pour lesquelles le futurisme leur reste inaccessible. Il y en a une autre : dans ses méthodes et dans ses formes, le futurisme porte les marques évidentes de ce monde, ou plutôt de ce petit monde où il est né, et dont, par la logique des choses — psychologiquement et non logiquement — il n'est pas encore sorti aujourd'hui. Il est tout aussi difficile d'arracher le futurisme de son hypostase intellectuelle que de séparer la forme du contenu. Si cela arrivait, le futurisme subirait une transformation qualitative si profonde qu'il ne serait plus le futurisme. Cela viendra, mais ce n'est pas pour demain. Toutefois, même aujourd'hui on peut assurer que ce qui constitue le futurisme sera en grande partie utile et pourra servir à une renaissance de l'art, à condition que le futurisme apprenne à se tenir sur ses jambes, sans tenter de s'imposer par décret gouvernemental, comme il voulut le faire au début de la Révolution. Les formes nouvelles doivent trouver par elles-mêmes, de façon indépendante, un accès à la conscience des éléments avancés de la classe ouvrière, dans la mesure où ceux-ci se développent culturellement. L'art ne peut ni vivre ni se développer sans être entouré d'une atmosphère de sympathie. C'est sur cette voie, non sur une autre, que se produira un processus complexe de relations mutuelles. L'élévation du niveau culturel de la classe ouvrière aidera et influencera ces novateurs qui ont vraiment quelque chose à dire. Le maniérisme, inévitable quand règnent les coteries, disparaîtra, et les germes vivants donneront naissance à des formes neuves qui permettront de résoudre de nouveaux problèmes artistiques. Cette évolution suppose avant tout l'accumulation des biens culturels, l'accroissement du bien-être et le développement de la technique. Il n'y a pas d'autre voie. Il est impossible de penser sérieusement que l'histoire mettra en conserve les œuvres des futuristes pour les servir, au bout de nombreuses années, aux masses parvenues à maturité. Ce serait là du... passéisme le plus pur. Quand viendra cette époque, qui n'est pas pour tout de suite, où l'éducation culturelle et esthétique des masses travailleuses aura comblé l'abîme entre l'intelligentsia créatrice et le peuple, l'art présentera un aspect tout différent d'aujourd'hui. Dans ce processus, le futurisme apparaîtra comme un chaînon indispensable. Est-ce là si peu de chose ?

Lettre de Gramsci sur le mouvement futuriste italien

Voici les réponses aux questions que vous m'avez posées sur le mouvement futuriste italien :

Depuis la guerre, le mouvement futuriste, en Italie, a complètement perdu ses traits caractéristiques. Marinetti s'occupe très peu du mouvement. Il s'est marié et préfère consacrer son énergie à sa femme. Au mouvement futuriste participent actuellement des monarchistes, des communistes, des républicains et des fascistes. A Milan, on a fondé récemment un hebdomadaire politique, *Il Principe*, qui formule, ou cherche à formuler, les théories que Machiavel prêcha à l'Italie du xv^e siècle : à savoir que la lutte qui divise les partis locaux et mène la nation au chaos ne peut être enterrée que par un monarque absolu, un nouveau César Borgia qui se placerait à la tête des partis rivaux. L'organe est dirigé par deux futuristes, Bruno Corra et Enrico Settimelli. Bien que Marinetti ait été arrêté en 1920, à Rome, au cours d'une manifestation patriotique, pour un vigoureux discours contre le roi, il collabore aujourd'hui à cet hebdomadaire.

Les principaux porte-parole du futurisme d'avant-guerre sont devenus des fascistes, à l'exception de Giovanni Papini, qui s'est fait catholique et a écrit une histoire du Christ. Pendant la guerre, les futuristes ont été les plus tenaces partisans de la « guerre jusqu'à la victoire finale » et de l'impérialisme. Seul un fasciste, Aldo Palazzeschi, s'est déclaré contre la guerre. Il a rompu avec le mouvement et, bien qu'il fût un des écrivains les plus intéressants, il a fini par se taire en tant que tel. Marinetti, qui dans l'ensemble, n'a cessé d'exalter la guerre, a publié un manifeste pour démontrer que la guerre constituait le seul remède hygiénique pour l'univers. Il a pris part à la guerre comme capitaine d'un bataillon de chars et son dernier livre, *L'Alcôve d'acier*, est un hymne enthousiaste en faveur des chars. Marinetti a écrit une brochure intitulée *Hors du communisme*, dans laquelle il développe ses doctrines politiques — si on peut qualifier de doctrines les fantaisies de cet homme — qui sont parfois pleines d'esprit et toujours étranges. Avant mon départ d'Italie, la section du « Proletkult » de Turin avait demandé à Marinetti d'expliquer aux ouvriers de cette organisation, lors d'une exposition de tableaux futuristes, le sens de ce mouvement. Marinetti accepta volontiers l'invitation, visita l'exposition avec les ouvriers et se déclara satisfait de ce qu'ils avaient beaucoup plus de sensibilité que les bourgeois en ce qui concerne l'art futuriste. Avant la guerre, le futurisme était très populaire parmi les ouvriers. La revue *L'Acerbo*, dont le tirage atteignait 20 000 exemplaires était diffusée pour les quatre cinquièmes parmi les ouvriers. Lors des nombreuses manifestations de l'art futuriste, dans les théâtres des plus grandes villes d'Italie, les ouvriers prenaient la défense de futuristes contre les jeunes gens — semi-aristocrates et bourgeois — qui les attaquaient.

Le groupe futuriste de Marinetti n'existe plus. L'ancien organe de Marinetti *Poesia* est dirigé maintenant par un certain Mario Dessi, un homme sans la moindre valeur, tant comme intellectuel que comme organisateur. Dans le sud, notamment en Sicile, paraissent beaucoup de feuilles futuristes dans lesquelles Marinetti écrit des articles ; mais ces petites feuilles sont publiées par des étudiants qui prennent leur ignorance de la grammaire italienne pour du futurisme. Le groupe le plus important parmi les futuristes, c'est celui des peintres. A Rome, il y a une exposition permanente de peinture futuriste, organisée par un certain Antonio Giulio Bragaglia, photographe manqué, producteur de cinéma et impresario. Le plus connu des peintres futuristes est Giorgio Balla. D'Annunzio n'a jamais pris position publiquement à l'égard du futurisme. Il faut mentionner que le futurisme, à sa naissance, était expressément contre d'Annunzio. Un des premiers livres de Marinetti avait pour titre

« *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste* » (*). Bien que, pendant la guerre, les programmes politiques de Marinetti et de d'Annunzio aient coïncidé en tous points, les futuristes sont restés anti-d'Annunzio. Ils n'ont pratiquement montré aucun intérêt pour le mouvement de Fiume, bien que plus tard, ils aient participé aux manifestations.

On peut dire que, depuis la conclusion de la paix, le mouvement futuriste a perdu complètement son caractère et s'est dissous en différents courants subséquents. Les jeunes intellectuels sont presque tous réactionnaires. Les ouvriers, qui avaient vu dans le futurisme des éléments de lutte contre la vieille culture académique italienne, ossifiée et étrangère au peuple, doivent aujourd'hui lutter les armes à la main pour leur liberté et ont peu d'intérêt pour les vieilles querelles. Dans les grandes villes industrielles, le programme du « Proletkult » qui vise à éveiller l'esprit créateur de l'ouvrier à l'égard de la littérature et de l'art, absorbe l'énergie de ceux qui ont encore le temps et le désir de s'intéresser à de telles questions.

Moscou, le 8 septembre 1922

* En français dans le texte.

Chapitre V

L'école formaliste de poésie et le marxisme

Si on laisse de côté les faibles échos des systèmes idéologiques antérieurs à la révolution, la seule théorie qui se soit opposée au marxisme en Russie soviétique dans les dernières années est la théorie formaliste de l'art. Ce qui est paradoxal ici, c'est que le formalisme russe était étroitement lié au futurisme russe, et que, lorsque celui-ci, du point de vue politique, capitula plus ou moins devant le communisme, le formalisme manifesta de toutes ses forces son opposition théorique au marxisme.

Victor Chklovsky est à la fois le théoricien du futurisme et le chef de l'école formaliste. Selon sa théorie, l'art a toujours été la mise en œuvre de formes pures se suffisant à elles-mêmes et ce fait a été reconnu pour la première fois par le futurisme. Celui-ci est donc le premier art conscient de l'histoire, et l'école formaliste la première école d'art scientifique. Grâce aux efforts de Chklovsky — et ce n'est pas là son moindre mérite ! — la théorie de l'art et, en partie, l'art lui-même, se trouvent enfin haussés du stade de l'alchimie à celui de la chimie. Le héraut de l'école formaliste, le premier chimiste de l'art, donne en passant quelques tapes amicales à ces futuristes « conciliateurs » qui cherchent un pont vers la révolution et qui tentent de le trouver dans la conception matérialiste de l'histoire. Un tel pont n'est pas nécessaire : le futurisme se suffit entièrement à lui-même.

Il faut nous arrêter un instant sur cette école, pour deux raisons. D'abord pour elle-même : en dépit de tout ce qu'a de superficiel et de réactionnaire la théorie formaliste de l'art, une certaine part du travail de recherche des formalistes est réellement utile. L'autre raison, c'est le futurisme : si gratuites que soient les prétentions des futuristes à être les représentants uniques de l'art nouveau, on ne peut pas exclure le futurisme de l'évolution qui mène à l'art de demain.

Qu'est-ce que l'école formaliste ?

Telle qu'elle est actuellement représentée par Chklovsky, Jirmunsky, Jacobson et autres, elle est tout d'abord un avorton insolent. Ayant proclamé que l'essence de la poésie était la forme, cette école ramène sa tâche à une analyse, essentiellement descriptive et semi-statistique, de l'étymologie et de la syntaxe des œuvres poétiques, au décompte des voyelles, consonnes, syllabes et épithètes qui se répètent. Ce travail partiel, que les formalistes ne craignent pas d'appeler « science formelle de la poésie » ou « poétique », est indiscutablement nécessaire et utile, à condition d'en comprendre le caractère partiel, accessoire et préparatoire. Il peut devenir un élément essentiel de la technique poétique et des règles du métier. De même qu'il est utile au poète, ou à l'écrivain en général, de dresser des listes de synonymes et d'en augmenter le nombre pour étendre son clavier verbal, il est utile, voire, pour le poète, indispensable, de jauger un mot non seulement d'après sa signification intrinsèque, mais aussi d'après sa valeur acoustique, puisque c'est avant tout par l'acoustique que ce mot est transmis à autrui. Les méthodes du formalisme, maintenues dans des limites raisonnables, peuvent aider à clarifier les particularités artistiques et psychologiques de la forme (son économie, son mouvement, ses contrastes, son hyperbolisme, etc...). A son tour, ces méthodes peuvent ouvrir à l'artiste une voie — une des voies — vers l'appréhension du monde, et faciliter la découverte des rapports de dépendance d'un artiste ou de toute une école artistique à l'égard du milieu social. Dans la mesure où nous avons affaire à une école contemporaine, vivante, et qui continue à se développer, il est nécessaire, à l'époque transitoire que nous vivons, de l'éprouver au moyen de tests sociaux et de mettre à jour ses racines

de classe. De cette façon, non seulement le lecteur mais l'école elle-même pourra s'orienter c'est-à-dire se connaître, s'éclairer et se diriger.

Mais les formalistes se refusent à admettre que leurs méthodes n'ont d'autre valeur qu'accessoire, utilitaire et technique, semblable à celle de la statistique pour les sciences sociales ou du microscope pour les sciences biologiques. Ils vont beaucoup plus loin : pour eux, les arts de la parole trouvent leur achèvement dans le mot, comme les arts plastiques dans la couleur. Un poème est une combinaison de sons, une peinture, une combinaison de taches, et les lois de l'art sont celles de ces combinaisons. Le point de vue social et psychologique, qui pour nous est seul à donner un sens au travail microscopique et statistique sur le matériel verbal, n'est pour les formalistes que de l'alchimie.

« L'art a toujours été indépendant de la vie, et sa couleur n'a jamais reflété la couleur du drapeau qui flotte sur la forteresse de la cité » (Chklovsky). « L'ajustement à l'expression, à la masse verbale, est le moment unique, essentiel de la poésie » (R. Jakobson, dans *La Poésie russe d'aujourd'hui*). « Dès l'instant où il y a une forme nouvelle, il y a un contenu nouveau. La forme ainsi détermine le contenu » (Kroutchenykh). « La poésie, c'est la mise en forme du mot, qui est valable en soi ou, comme le dit Khlebnikov, qui est « autonome » (Jakobson), etc...

Certes, les futuristes italiens avaient cherché dans le mot un instrument d'expression pour le siècle de la locomotive, de l'hélice, de l'électricité, de la radio, etc... En d'autres termes, ils cherchaient une forme nouvelle pour le contenu nouveau de la vie. Mais, à ce qu'il paraît, « c'était une réforme dans le domaine du reportage, et non dans le domaine du langage poétique » (Jakobson). Il en va tout autrement du futurisme russe ; il mène jusqu'au bout « l'ajustement à la masse verbale ». Pour le futurisme russe, la forme détermine le contenu.

Jakobson est certes obligé d'admettre qu' « une série de nouvelles méthodes poétiques trouvent leur application (?) dans l'urbanisme ». Mais voici sa conclusion : « *De là les poèmes urbanistes de Maïakovski et de Khlebnikov.* » En d'autres termes, ce n'est pas l'urbanisme qui, après avoir frappé l'œil et l'oreille du poète ou les avoir rééduqués, a, inspiré à celui-ci une forme nouvelle, des images nouvelles, des épithètes nouvelles, un rythme nouveau, mais au contraire, c'est la forme nouvelle qui, née spontanément (de façon « autonome »), a contraint le poète à chercher un matériel approprié et, entre autres, l'a poussé en direction de la ville ! Le développement de la « masse verbale » est passé spontanément de *L'Odyssée* au *Nuage en Pantalon*, la torche, la chandelle, puis la lampe électrique n'y sont pour rien ! Il suffit de formuler clairement ce point de vue pour que son inconsistance puérile saute aux yeux. Mais Jakobson tente d'insister ; il répond par avance que chez le même Maïakovski, on trouve des vers comme ceux-ci « Quittez les villes, stupides humains. » Et le théoricien de l'école formaliste a ce raisonnement profond : « Qu'est-ce donc ? Une contradiction logique ? Mais que d'autres attribuent au poète les pensées exprimées dans ses œuvres. Incriminer un poète pour des idées et des sentiments est une attitude tout aussi absurde que celle du public médiéval frappant l'acteur qui avait joué le rôle de Judas. » Et ainsi de suite.

Il est évident que tout cela a été écrit par un lycéen très doué, avec l'intention la plus évidente et la plus « autonome » de « ficher une plume dans notre professeur de littérature, un pédant notoire ». Mais nos hardis novateurs, si habiles à planter leur plume, sont incapables de s'en servir pour un travail théorique correct. Il n'est pas difficile de le prouver.

Évidemment le futurisme a ressenti les suggestions de la ville, du tramway, de l'électricité, du télégraphe, de l'automobile, de l'hélice, du cabaret de nuit (spécialement du cabaret de nuit) bien avant d'avoir trouvé sa forme nouvelle. L'urbanisme

est profondément installé dans le subconscient du futurisme et les épithètes, l'étymologie, la syntaxe et le rythme du futurisme ne sont qu'une tentative de donner une forme artistique à l'esprit nouveau des villes qui s'est emparé de la conscience. Et si Maïakovski s'exclame : « Quittez les villes, stupides humains », c'est là le cri d'un citadin, d'un homme urbanisé jusqu'à la moelle des os ; c'est d'ailleurs hors de la ville qu'il se montre le plus clairement et visiblement citadin, lorsqu'il « quitte la ville »... pour aller à sa maison de campagne. Il n'est pas du tout question ici d'« incriminer » (ce mot vient comme un cheveu sur la soupe) un poète pour les idées et les sentiments qu'il exprime. Bien sûr, c'est seulement la *manière* dont il les exprime qui fait que le poète est poète. Mais en fin de compte, le poète, dans la langue de l'école qu'il a adoptée ou qu'il a créée lui-même, accomplit des tâches qui sont situées *hors* de lui. Et cela est vrai même s'il se limite au cercle étroit du lyrisme : son amour personnel et sa propre mort. Les nuances individuelles de la forme poétique correspondent évidemment au tour d'esprit individuel, mais en même temps, elles s'accommodent de l'imitation et de la routine, aussi bien dans le domaine des sentiments que dans la façon de les exprimer. Une nouvelle forme artistique, prise au sens historique large, naît en réponse à des besoins nouveaux. Pour rester dans le cercle de la poésie lyrique intime, on peut dire qu'entre la physiologie du sexe et un poème sur l'amour s'insère un système complexe de mécanismes psychiques de transmission dans lesquels entrent des éléments individuels, héréditaires et sociaux. Le fondement héréditaire, sexuel de l'homme change lentement. Les formes sociales d'amour changent plus rapidement. Elles affectent la superstructure psychique de l'amour, produisent de nouvelles nuances et de nouvelles intonations, de nouvelles demandes spirituelles, le besoin d'un vocabulaire nouveau et présentent ainsi de nouvelles exigences à la poésie. Le poète ne peut trouver un matériau de création artistique que dans son milieu social et il transmet les nouvelles impulsions de la vie à travers sa propre conscience artistique. Le langage, modifié et compliqué par les conditions urbaines, donne au poète un nouveau matériau verbal, suggère ou facilite de nouvelles combinaisons de mots pour la formulation poétique de pensées nouvelles ou un sentiment nouveau qui essaie de percer la coquille obscure du subconscient. S'il n'y avait pas de changements psychiques engendrés par les changements du milieu social, il n'y aurait pas de mouvement en art : les gens continueraient, de génération en génération, à se satisfaire de la poésie de la Bible ou des Grecs anciens.

Mais alors, s'écrie le philosophe du formalisme en se jetant sur nous, il s'agit tout simplement d'une nouvelle forme « dans le domaine du reportage, et non dans le domaine du langage poétique » ? Là, nous sommes foudroyés. Si cela peut vous faire plaisir, eh bien oui, la poésie est du reportage, mais de grand style.

Les querelles sur « l'art pur » et sur l'art orienté étaient de mise entre libéraux et populistes. Elles ne sont pas dignes de nous. La dialectique matérialiste est au-dessus de cela pour elle, du point de vue du processus historique objectif, l'art est toujours un serviteur social, historiquement utilitaire. Il trouve le rythme des mots nécessaire pour exprimer des sentiments sombres et vagues, il rapproche la pensée et le sentiment, ou les oppose l'une à l'autre, il enrichit l'expérience spirituelle de l'individu et de la collectivité, il affine le sentiment, le rend plus souple, plus sensible, lui donne plus de résonance, il élargit le volume de la pensée grâce à l'accumulation d'une expérience qui dépasse l'échelle personnelle, il éduque l'individu, le groupe social, la classe, la nation. Et il le fait sans qu'il importe aucunement de savoir si, dans son courant actuel, il agit sous le drapeau de l'art « pur » ou d'un art ouvertement tendancieux. Dans notre développement social russe, l'art tendancieux fut le drapeau d'une intelligentsia qui cherchait à se lier au peuple. Impuissante, écrasée par le tsarisme, privée de milieu culturel, cherchant un soutien dans les couches inférieures de la société, l'intelligentsia s'efforçait de prouver

au « peuple » qu'elle ne pensait qu'à lui, ne vivait que par lui et l'aimait « terriblement ». De même que les populistes qui « allaient au peuple » étaient prêts à se passer de linge propre, de peigne et de brosse à dents, l'intelligentsia était prête à sacrifier dans son art les « subtilités » de la forme pour donner l'expression la plus directe et la plus immédiate des souffrances et des espoirs des opprimés. Au contraire, pour la bourgeoisie ascendante, qui ne pouvait se présenter ouvertement en tant que bourgeoisie et qui, en même temps, s'efforçait de garder l'intelligentsia à son service, l'art « pur » fut une bannière toute naturelle. Le point de vue marxiste est fort éloigné de ces tendances, qui furent historiquement nécessaires mais qui sont historiquement dépassées. Restant sur le plan de l'investigation scientifique, le marxisme recherche avec autant d'assurance les racines sociales de l'art « pur » que celles de l'art tendancieux. Il n'« incrimine » nullement un poète pour les pensées et les sentiments que celui-ci exprime, mais il se pose des questions d'une signification beaucoup plus profonde, à savoir : à quel ordre de sentiments une forme donnée œuvre d'art correspond-elle dans toutes ses particularités ? à quelles conditions sociales sont dus ces pensées et ces sentiments ? quelle place occupent-ils dans le développement historique de la société, de la classe ? Et encore : quels sont les éléments de l'héritage littéraire qui ont participé à l'élaboration de la forme nouvelle ? sous l'influence de quelles impulsions historiques les nouveaux complexes de sentiments et de pensées ont-ils percé la coquille qui les séparait de la sphère de la conscience poétique ? La recherche peut devenir plus complexe, plus détaillée, plus individualisée, mais elle aura comme idée fondamentale le rôle subsidiaire que l'art joue dans le processus social.

En art chaque classe a sa politique, variable avec le temps, c'est-à-dire le système propre selon lequel elle présentera ses exigences à l'art : mécénat des cours et des grands seigneurs, jeu automatique de l'offre et de la demande complété par des procédés complexes d'influence sur l'individu et ainsi de suite. La dépendance sociale et même personnelle de l'art ne fut pas dissimulée, mais ouvertement affichée aussi longtemps que l'art conserva son caractère courtisan. Le caractère plus large, plus populaire, anonyme, de la bourgeoisie ascendante conduisit, dans l'ensemble, et malgré de nombreuses déviations, à la théorie de l'art « pur ». Dans la volonté tendancieuse, dont nous avons parlé plus haut, de l'intelligentsia populiste, il y avait aussi un égoïsme de classe : sans le peuple, l'intelligentsia était incapable de prendre racine, de s'affirmer et de conquérir le droit de jouer un rôle dans l'histoire. Mais dans la lutte révolutionnaire, l'égoïsme de classe de l'intelligentsia fut retourné sens dessus dessous et, chez son aile gauche, prit la forme de la plus haute abnégation. C'est pourquoi l'intelligentsia non seulement ne cacha pas, mais proclama à pleine voix sa volonté tendancieuse, sacrifiant plus d'une fois dans son art l'art lui-même, comme elle sacrifia beaucoup d'autres choses.

Notre conception marxiste du conditionnement social objectif de l'art et de son utilité sociale ne signifie nullement, lorsqu'elle est traduite dans le langage de la politique, que nous voulons régenter l'art au moyen de décrets et de prescriptions. Il est faux de dire que pour nous, seul est nouveau et révolutionnaire un art qui parle de l'ouvrier ; quant à prétendre que nous exigeons des poètes qu'ils décrivent exclusivement des cheminées d'usines ou une insurrection contre le capital, c'est absurde. Bien sûr, par sa nature même, l'art nouveau ne pourra pas ne pas placer la lutte du prolétariat au centre de son attention. Mais le soc de l'art nouveau n'est pas limité à un certain nombre de sillons numérotés : au contraire, il doit labourer et retourner tout le terrain, en long et en large. Si petit qu'il soit, le cercle du lyrisme personnel a incontestablement le droit d'exister dans l'art nouveau. Bien plus, l'homme nouveau ne pourra être formé sans un nouveau lyrisme. Mais pour créer celui-ci, le poète doit lui-même sentir le monde d'une façon neuve. Si, sur son étreinte avec le monde, on doit obligatoirement voir se pencher le Christ ou Sabaoth en personne

(comme c'est le cas chez Akhmatova, Zvetaeva, Chkapskaïa et autres), cela ne fait que témoigner de la décrépitude de son lyrisme, de son inadéquation sociale et partant, esthétique, à l'homme nouveau. Même là où cette terminologie n'est pas tant une survivance profonde qu'un retard dans le vocabulaire, elle témoigne pour le moins d'une stagnation psychique qui suffit à l'opposer à la conscience de l'homme nouveau. Personne n'imposera, ni ne s'avisera d'imposer aux poètes une thématique. Ecrivez donc tout ce qui vous vient à l'esprit ! Mais permettez à la nouvelle classe, qui se considère avec quelque raison comme appelée à construire un monde nouveau, de vous dire dans tel ou tel cas : si vous traduisez les conceptions du « Domostroï » dans le langage des acméistes, ce n'est pas cela qui fera de vous des poètes nouveaux. Dans une très large mesure, la forme de l'art est indépendante, mais l'artiste qui crée cette forme et le spectateur qui la goûte ne sont pas des machines vides, l'une faite pour créer la forme et l'autre pour l'apprécier. Ce sont des êtres vivants, dont la psyché est cristallisée et présente une certaine unité, même si celle-ci n'est pas toujours harmonieuse. Cette psyché est le résultat des conditions sociales. La création et la perception des formes artistiques sont l'une de ses fonctions. Et quelles que soient les subtilités auxquelles se livrent les formalistes, toute leur conception simpliste est fondée sur leur ignorance de l'unité psychologique de l'homme social, de l'homme qui crée et qui consomme ce qui a été créé.

Ce que le prolétariat doit pouvoir trouver dans l'art, c'est l'expression de ce nouvel état d'esprit qui commence tout juste à se former en lui et que l'art doit aider à prendre forme. Il ne s'agit pas ici d'un ordre de l'Etat, mais d'un critère historique. Sa force réside dans le caractère objectif de sa nécessité historique. On ne peut ni l'é luder, ni échapper à son pouvoir.

L'école formaliste semble s'efforcer, précisément, d'être objective. Elle est dégoûtée, non sans raison, de l'arbitraire littéraire et critique qui opère seulement avec les goûts et les humeurs. Elle cherche des critères précis pour classer les appréciations. Mais, à cause de l'étroitesse de son point de vue et du caractère superficiel de ses méthodes, elle tombe constamment dans des superstitions telles que la graphologie et la phrénologie. Ces deux écoles ont, elles aussi pour but, on le sait, d'établir des critères purement objectifs pour définir le caractère humain, comme le nombre et l'arrondi des boucles dans l'écriture, et les particularités des bosses derrière la tête. Il est probable que les boucles et les bosses ont effectivement un rapport avec le caractère, mais ce rapport n'est pas immédiat, et il est loin de définir entièrement le caractère humain. Cet objectivisme illusoire, qui se fonde sur des éléments fortuits, secondaires ou simplement insuffisants, conduit inévitablement au pire subjectivisme. Dans le cas de l'école formaliste, il conduit au fétichisme du mot. Ayant compté les adjectifs, pesé les lignes et mesuré les rythmes, ou bien le formaliste s'arrête et se tait avec l'air d'un homme qui ne sait plus que faire de lui-même, ou bien il émet une généralisation inattendue qui contient cinq pour cent de formalisme et quatre-vingt quinze pour cent de l'intuition la moins critique.

Au fond, les formalistes ne poursuivent pas leur façon d'envisager l'art jusqu'à sa conclusion logique. Si l'on considère le processus de la création poétique seulement comme une combinaison de sons ou de mots et si l'on veut se maintenir dans cette voie pour résoudre tous les problèmes de la poésie, la seule formule parfaite de la « poésie » sera celle-ci : armez-vous d'un dictionnaire raisonné et créez, au moyen de combinaisons et de permutations algébriques des éléments du langage, toutes les œuvres poétiques passées et à venir du monde. En raisonnant « formellement », on peut arriver à *Eugène Onéguine* par deux chemins : soit en subordonnant le choix des éléments du langage à une idée artistique préconçue, comme le fit Pouchkine, soit en résolvant le problème algébriquement. Du point de vue « formaliste », la seconde méthode est plus correcte, car elle ne dépend pas de l'état d'esprit, de

l'inspiration ou d'autres éléments précaires de ce genre, et elle a en outre l'avantage, tout en conduisant à *Eugène Onéguine*, de pouvoir mener à un nombre incalculable d'autres grandes œuvres. Tout ce dont on a besoin ici, c'est d'un temps illimité, c'est-à-dire de l'éternité. Mais comme ni l'humanité, ni *a fortiori* le poète individuel n'ont l'éternité à leur disposition, le ressort fondamental de la composition poétique restera, comme avant, l'idée artistique préconçue, comprise dans le sens le plus large, c'est-à-dire à la fois comme pensée précise, sentiment personnel ou social clairement exprimé et vague disposition de l'esprit. Dans ses efforts vers la réalisation artistique, cette idée subjective sera à son tour excitée et stimulée par la forme cherchée, et pourra quelquefois être poussée tout entière sur une voie qui était complètement imprévue au départ. C'est à dire simplement que la forme verbale n'est pas la réflexion passive d'une idée artistique préconçue mais un élément actif qui influence l'idée elle-même. Mais ce genre de rapport mutuel actif, où la forme influence le contenu et parfois le transforme de fond en comble, nous est connu dans tous les domaines de la vie sociale et même de la vie biologique. Ce n'est nullement là une raison pour rejeter le darwinisme et le marxisme et créer une école formaliste en biologie et en sociologie.

Victor Chklovsky, qui zigzague avec la plus grande aisance du formalisme verbal aux évaluations les plus subjectives, adopte en même temps l'attitude la plus intransigeante envers la définition et l'étude de l'art fondées sur le matérialisme historique. Dans un opuscule qu'il a publié à Berlin sous le titre *La Marche du Cavalier*, il formule dans l'espace de trois petites pages — la brièveté est le mérite principal, et en tout cas indiscutable, de Chklovsky — cinq arguments exhaustifs (ni quatre, ni six, mais cinq) contre la conception matérialiste de l'art. Nous passerons en revue ces arguments, car il est fort utile de voir et de montrer quelles vécilles sont présentées comme le dernier mot de la pensée scientifique (avec la plus grande variété de références scientifiques sur ces mêmes trois pages microscopiques).

« Si le milieu et les rapports de production influençaient l'art, écrit Chklovsky, est-ce que les thèmes artistiques ne seraient pas attachés au lieu où ils correspondent à ces rapports ? Or en fait, les thèmes n'ont ni feu ni lieu. » Bien, mais les papillons ? Selon Darwin, ils « correspondent » eux aussi à des rapports déterminés, et cependant, ils volent de place en place tout aussi bien que n'importe quel écrivain libre de ses mouvements.

Pourquoi le marxisme, et lui précisément, doit-il condamner les thèmes artistiques à l'esclavage, on a du mal à le comprendre. Le fait que les peuples les plus divers, et les diverses classes d'un même peuple, utilisent les mêmes thèmes montre simplement que l'imagination humaine est limitée et que l'homme, dans toutes ses créations, y compris la création artistique, tend à économiser ses forces. Chaque classe essaie d'utiliser, dans la plus grande mesure possible, l'héritage matériel et spirituel d'une autre classe. L'argument de Chklovsky pourrait être aisément transféré au domaine de la technique même de la production. Depuis les temps antiques, le véhicule a été basé sur un seul et même thème des essieux, des roues, un châssis. Le char du patricien romain, cependant, était aussi bien adapté à ses goûts et à ses besoins que le carrosse du comte Orlov, avec son confort intérieur, l'était au goût du favori de Catherine. Le chariot du paysan russe est adapté aux nécessités de son activité économique, à la force de son petit cheval et aux particularités des routes de campagne. L'automobile, qui est incontestablement un produit de la technique nouvelle, présente néanmoins le même « thème » : quatre roues montées sur deux essieux. Et pourtant, chaque fois que la nuit, sur une route de Russie, un cheval de paysan fait un écart, effrayé par les phares aveuglants d'une automobile, cet épisode reflète le conflit de deux cultures.

« Si le milieu s'exprimait dans le roman, la science européenne ne se casserait pas la tête pour savoir quand *les contes des Mille et Une Nuits* ont été composés, et où, en Egypte, en Inde ou en Perse. » Tel est le deuxième argument de Chklovsky. Dire que le milieu de l'homme, et de l'artiste entre autres, c'est-à-dire les conditions de sa vie et de son éducation trouvent leur expression dans son œuvre ne veut pas dire du tout que cette expression a un caractère géographique, ethnologique et statistique précis.

Qu'il soit difficile de décider si certains romans furent écrits en Egypte, en Inde ou en Perse n'a rien de surprenant, car ces pays ont beaucoup de conditions sociales communes. Mais le fait que la science européenne « se casse la tête » pour résoudre ces questions à partir des textes mêmes de ces romans témoigne justement que ceux-ci reflètent le milieu, fût-ce de manière très déformée. Personne ne peut sortir de soi-même. Les délires d'un fou eux-mêmes ne contiennent rien que le malade n'ait préalablement reçu du monde extérieur. Seul un psychiatre expérimenté, à l'esprit pénétrant, et informé du passé du malade, saura trouver dans le contenu du délire les débris déformés et altérés de la réalité. La création artistique n'est évidemment pas du délire. Mais elle est aussi une altération, une déformation, une transformation de la réalité selon les lois particulières de l'art. Si fantastique que l'art puisse être, il ne dispose d'aucun autre matériau que celui qui lui est fourni par le monde à trois dimensions où nous vivons et par le monde plus étroit de la société de classe. Même quand l'artiste crée le ciel ou l'enfer, ses fantasmagories transforment simplement l'expérience de sa propre vie, jusque et y compris la note impayée de sa logeuse.

« Si les caractéristiques de caste et de classe se reflétaient dans l'art, poursuit Chklovsky, comment se pourrait-il que les contes grands-russes sur le barine soient les mêmes que les contes sur le pope ? »

Au fond, il y a simplement là une paraphrase du premier argument. Pourquoi les histoires sur les nobles et sur les popes ne pourraient-elles pas être les mêmes, et en quoi cela contredit-il le marxisme ? Les appels écrits par des marxistes bien connus parlent souvent de propriétaires fonciers, de capitalistes, de prêtres, de généraux et d'autres exploités. Le propriétaire foncier se distingue incontestablement du capitaliste, mais dans certains cas, on peut les mettre dans le même sac. Pourquoi donc l'art populaire ne pourrait-il lui aussi, dans certains cas, mettre le barine et le pope dans le même sac, en tant que représentants de castes qui dominent et dépouillent le moujik ? Dans les caricatures de Moor et de Deny, le pope et le propriétaire foncier se retrouvent souvent côte à côte, sans aucun préjudice pour le marxisme.

« Si les caractéristiques ethnographiques se reflétaient dans l'art, insiste Chklovsky, le folklore de peuples différents ne serait pas échangeable, et les contes nés au sein de tel peuple ne seraient pas valables pour le voisin. »

De mieux en mieux ! Le marxisme ne prétend pas du tout que les traits ethnographiques ont un caractère indépendant ! Au contraire, il souligne l'importance tout à fait déterminante des conditions naturelles et économiques dans la formation du folklore. La similitude des conditions d'évolution des peuples pasteurs et agriculteurs, où la paysannerie est prépondérante, et la similitude des influences qu'ils exercent les uns sur les autres ne peuvent pas ne pas mener à un folklore similaire. En l'occurrence, du point de vue de la question qui nous intéresse, il est sans importance de savoir si les thèmes semblables sont nés indépendamment chez les différents peuples, comme reflet, réfracté par le même prisme de l'imagination paysanne, d'une expérience identique dans ses traits fondamentaux ou si au contraire, les semences des contes populaires ont été transportées par un vent pro-

pice de place en place, prenant racine là où le sol se montrait favorable. Dans la réalité, ces deux modes se sont probablement combinés.

Enfin — « le point de vue marxiste sur l'art est faux, cinquièmement, parce que... » — Chklovsky avance à titre d'argument distinct le thème concret de l'enlèvement qui, à travers la comédie grecque, est parvenu jusqu'à Ostrovsky. En d'autres termes, notre critique répète une fois de plus, sous une forme particulière, son premier argument (comme on le voit, même en ce qui concerne la logique formelle, tout ne va pas pour le mieux chez notre formaliste...). Oui, les thèmes émigrent de peuple à peuple, de classe à classe, et même d'auteur à auteur. Cela veut dire seulement que l'imagination humaine est économe. Une nouvelle classe ne recommence pas à créer toute la culture depuis le début, mais prend possession du passé, le trie, le retouche, le réarrange et continue à construire à partir de là. Sans cette utilisation de la « garde-robe » d'occasion du passé, il n'y aurait pas en général de mouvement en avant dans le processus historique. Si le thème du drame d'Ostrovsky lui est venu des Egyptiens en passant par la Grèce, le papier même sur lequel il a traité ce thème, il le doit au papyrus égyptien, puis au parchemin grec. Prenons une autre analogie, plus proche de nous : le fait que les méthodes critiques des sophistes grecs, qui furent les formalistes purs de leur époque, aient pénétré profondément la conscience de Chklovsky ne change rien au fait que Chklovsky lui-même est un produit très pittoresque d'un milieu social et d'une époque bien déterminés.

La destruction du marxisme en cinq points par Chklovsky nous rappelle beaucoup ces articles contre le darwinisme que publiait la *Revue Orthodoxe* au bon vieux temps. Si la théorie selon laquelle l'homme descend du singe était vraie, écrivait-il y a trente ou quarante ans le docte évêque d'Odessa Nikanor, nos grands-pères auraient eu les signes distinctifs d'une queue, ou bien se seraient rappelés cette caractéristique chez leurs grands-pères et grands-mères. Deuxièmement, comme chacun sait, les singes ne donnent naissance qu'à des singes... Cinquièmement, le darwinisme est faux parce qu'il contredit le formalisme... pardon, je veux dire les décisions formelles des assemblées de l'Eglise universelle. Le savant ecclésiastique avait cependant un avantage : il était franchement *passéiste* et il prenait ses arguments chez l'apôtre Paul et non dans la physique, la chimie ou les mathématiques, comme le fait, en passant, le futuriste Chklovsky.

Il est indiscutable que le besoin de l'art n'est pas créé par les conditions économiques. Mais ce n'est pas non plus l'économie qui engendre le besoin de s'alimenter. Au contraire, c'est le besoin de nourriture et de chaleur qui crée l'économie. Il est parfaitement exact qu'on ne peut en aucun cas se régler sur les seuls principes du marxisme pour juger, rejeter ou accepter une œuvre d'art. Une œuvre d'art doit, en premier lieu, être jugée selon ses propres lois, c'est-à-dire selon les lois de l'art. Mais seul le marxisme est capable d'*expliquer* pourquoi et comment, à telle période historique, est apparue telle tendance artistique, c'est-à-dire qui a exprimé le besoin de telles formes artistiques à l'exclusion des autres, et pourquoi.

Il serait puéril de penser que chaque classe, d'elle-même, peut créer complètement et pleinement son art propre, et en particulier, que le prolétariat est capable de créer un art nouveau au moyen de cercles artistiques fermés, séminaires, « proletkult » et autres... D'une manière générale, l'activité créatrice de l'homme historique est héréditaire. Toute nouvelle classe montante se hisse sur les épaules des précédentes. Mais cette succession est dialectique, c'est-à-dire qu'elle se découvre au moyen de répulsions et de ruptures internes. Les impulsions, sous la forme de nouveaux besoins artistiques, du besoin de nouvelles conceptions artistiques et littéraires, sont données par l'économie, par l'intermédiaire d'une nouvelle classe, et à un degré moindre, par la situation nouvelle d'une même classe lorsque sa richesse et

sa puissance culturelle augmentent. La création artistique est toujours un retournement complexe des formes anciennes sous l'influence de nouveaux stimulants, qui prennent naissance en dehors de l'art. C'est dans ce sens large que l'on peut parler de fonction de l'art, dire que l'art sert. Il n'est pas un élément désincarné se nourrissant de lui-même, mais une fonction de l'homme social, indissolublement liée à son milieu et à son mode de vie. Comme toujours lorsqu'on pousse un préjugé social jusqu'à l'absurde, la démarche de Chklovsky est en ce sens extrêmement caractéristique : il en est venu à l'idée que l'art est absolument indépendant du mode de vie social à une période de notre histoire russe où l'art a révélé avec plus d'évidence que jamais sa dépendance spirituelle et matérielle quotidienne à l'égard des classes, des sous-classes et des groupes de la société !

Le matérialisme ne nie pas l'importance de l'élément formel, que ce soit en logique, en jurisprudence ou en art. De même qu'un système juridique peut et doit être jugé d'après sa logique et sa cohérence internes, l'art peut et doit être jugé du point de vue de ses réalisations formelles, car en dehors d'elles il n'y a point d'art. Cependant, une théorie juridique qui tenterait d'établir que le droit est indépendant des conditions sociales serait viciée à la base. La force motrice, c'est dans l'économie, dans les contradictions de classes qu'on la trouve ; le droit donne seulement une forme et une expression intérieurement cohérentes à ces phénomènes, non dans leurs particularités individuelles mais dans leur généralité, dans ce qu'ils ont de reproductible et de durable. Aujourd'hui justement, nous pouvons voir avec une clarté qui est rare dans l'histoire comment se forme un droit nouveau : non pas par les méthodes d'une déduction logique qui se suffirait à elle-même, mais par une estimation empirique des besoins économiques de la nouvelle classe dominante et un ajustement empirique à ces besoins. La littérature, par ses méthodes et ses procédés, dont les racines plongent dans le plus lointain passé et qui représentent l'expérience accumulée dans l'art du verbe, donne une expression aux pensées, aux sentiments, aux états d'esprit, aux points de vue et aux espoirs de son époque et de sa classe. On ne peut sortir de là. Et point n'est besoin, semble-t-il, d'en sortir, du moins pour ceux qui ne sont pas au service d'une époque révolue et d'une classe qui a fait son temps.

Les méthodes de l'analyse formelle sont nécessaires, mais non suffisantes. On peut compter les allitérations dans les dictons populaires, classer les métaphores, dénombrer les voyelles et les consonnes dans une chanson de noce, tout cela enrichira indiscutablement, d'une façon ou d'une autre, notre connaissance du folklore ; mais si l'on ne connaît pas le système de rotation des cultures employé par le paysan et le cycle qui en résulte dans sa vie, si l'on ignore le rôle de l'araire, si l'on n'a pas saisi la signification du calendrier ecclésiastique pour le paysan, du moment où il se marie à celui où la paysanne accouche, on ne connaîtra de l'art populaire que la coquille extérieure, on n'en aura pas atteint le noyau. On peut établir le plan architectural de la cathédrale de Cologne en mesurant la base et la hauteur de ses arcs, en déterminant les trois dimensions de ses nefs, les dimensions et la disposition de ses colonnes, etc... Mais si l'on ne sait pas ce qu'était une ville médiévale, ce qu'était une corporation et ce qu'était l'Eglise catholique au Moyen Age, on ne comprendra jamais la cathédrale de Cologne. Tenter de libérer l'art de la vie, de le proclamer activité indépendante, c'est le priver d'âme et le faire mourir. Le besoin même d'une telle opération est un symptôme incontestable de décadence idéologique.

L'analogie que nous avons esquissée plus haut avec les objections théologiques contre le darwinisme peut paraître au lecteur superficielle et anecdotique. Dans un sens, c'est juste, bien sûr. Mais il y a là une connexion plus profonde. Pour un marxiste tant soit peu instruit, la théorie formaliste ne peut pas ne pas rappeler les

airs familiers d'une très vieille mélodie philosophique. Les juristes et les moralistes (citons au hasard l'Allemand Stammler et notre subjectiviste Mikhaïlovsky) essayaient de prouver que la morale et le droit ne pouvaient être déterminés par l'économie, pour la seule raison que la vie économique elle-même était impensable en dehors de normes juridiques et éthiques. Certes les formalistes du droit et de la morale n'allaient pas jusqu'à affirmer l'indépendance complète du droit et de l'éthique par rapport à l'économie ; ils reconnaissaient un certain rapport mutuel complexe entre « facteurs », mais pour eux ces « facteurs », tout en s'influencant l'un l'autre, conservaient leurs qualités de substances indépendantes, venues on ne sait d'où. L'affirmation d'une *totale* indépendance du « facteur » esthétique par rapport à l'influence des conditions sociales, à la manière de Chklovsky, est un exemple d'extravagance spécifique, elle aussi d'ailleurs déterminée par les conditions sociales : c'est la mégalomanie de l'esthétique, dans laquelle notre dure réalité est mise la tête en bas. Outre cette particularité, les constructions des formalistes ont la même espèce de méthodologie défectueuse que tout autre type d'idéalisme. Pour un matérialiste, la religion, le droit, la morale, l'art représentent des aspects distincts d'un processus de développement social unique dans son fondement. Bien qu'ils se différencient de leur base de production, deviennent complexes, renforcent et développent dans le détail leurs caractéristiques spéciales, la politique, la religion, le droit, l'éthique, l'esthétique restent néanmoins des fonctions de l'homme socialement lié et obéissant aux lois de son organisation sociale. L'idéaliste, lui, voit non pas un processus unique de développement historique produisant les organes et les fonctions qui lui sont nécessaires, mais un croisement, une combinaison ou une interaction de certains principes indépendants : les substances religieuse, politique, juridique, esthétique et éthique, qui trouvent leur origine et leur explication dans leur dénomination même. L'idéalisme dialectique de Hegel détrône à sa manière ces substances (qui sont pourtant des catégories éternelles) en les ramenant à une unité génétique. Bien que, chez Hegel, cette unité soit l'esprit absolu qui, au cours du processus de ses manifestations dialectiques, germe sous forme de divers « facteurs », le système de Hegel — grâce non pas à son idéalisme, mais à son caractère dialectique —, donne une idée de la réalité historique qui vaut celle qu'un gant retourné donne de la main humaine. Quant aux formalistes (le plus génial d'entre eux est Kant), ils ne s'occupent pas de la dynamique du développement, mais d'une coupe transversale de celui-ci, au jour et à l'heure de leur propre révélation philosophique. Ils y découvrent la complexité et la multiplicité de leur objet (et non du processus, car ils ne pensent pas en termes de processus). Cette complexité, ils l'analysent et la classifient. Ils donnent des noms aux éléments, qui sont immédiatement transformés en essences, en sous-absolus sans père ni mère : la religion, la politique, la morale, le droit, l'art... Il ne s'agit plus ici du gant retourné de l'histoire, mais de la peau arrachée aux doigts et desséchée jusqu'à l'abstraction complète ; la main de l'histoire devient alors le produit de l'« interaction » du pouce, de l'index, du médium et autres « facteurs ». Le « facteur » esthétique, c'est l'auriculaire, le plus petit mais non le moins aimable des doigts.

En biologie, le vitalisme est une variante de cette fétichisation des divers aspects du processus universel, sans compréhension de leur déterminisme interne. A la morale et à l'esthétique absolues et situées au-dessus du social, comme à la « force vitale » absolue et située au-dessus de la physique, il ne manque plus qu'une seule chose... un Créateur unique. La multiplicité de « facteurs » indépendants, sans commencement ni fin, n'est rien d'autre qu'un polythéisme camouflé. Et si l'idéalisme kantien représente historiquement la traduction du christianisme dans le langage de la philosophie rationaliste, toutes les variétés du formalisme idéaliste conduisent par contre, ouvertement ou secrètement, à Dieu comme cause de toutes les causes. Par comparaison avec l'oligarchie idéaliste d'une douzaine de sous-absolus, un Créa-

teur personnel et unique est déjà un élément d'ordre. C'est là que réside la connexion plus profonde entre les réfutations formalistes du marxisme et les réfutations théologiques du darwinisme.

L'école formaliste est un avorton disséqué de l'idéalisme, appliqué aux problèmes de l'art. Les formalistes montrent une religiosité qui mûrit très vite. Ils sont les disciples de Saint Jean : pour eux, « au commencement était le Verbe ». Mais pour nous, « au commencement était l'Action ». Le mot la suivit comme son ombre phonétique.

Chapitre VI

La culture prolétarienne et l'art prolétarien

Chaque classe dominante crée sa culture, et par conséquent son art. L'histoire a connu les cultures esclavagistes de l'antiquité classique et de l'Orient, la culture féodale de l'Europe médiévale, et la culture bourgeoise qui domine aujourd'hui le monde. De là, il semble aller de soi que le prolétariat doive aussi créer sa culture et son art.

Cependant, la question est loin d'être aussi simple qu'il y paraît à première vue. La société dans laquelle les possesseurs d'esclaves formaient la classe dirigeante a existé pendant de très nombreux siècles. Il en est de même pour le féodalisme. La culture bourgeoise, même si on ne la date que de sa première manifestation ouverte et tumultueuse, c'est-à-dire de l'époque de la Renaissance, existe depuis cinq siècles, mais n'a atteint son plein épanouissement qu'au XIX^e siècle, et plus précisément dans sa seconde moitié. L'histoire montre que la formation d'une culture nouvelle autour d'une classe dominante exige un temps considérable et n'atteint sa pleine réalisation que dans la période précédant la décadence politique de cette classe.

Le prolétariat aura-t-il assez de temps pour créer une culture « prolétarienne » ? Contrairement au régime des possesseurs d'esclaves, des féodaux et des bourgeois, le prolétariat considère sa dictature comme une brève période de transition. Quand nous voulons dénoncer les conceptions par trop optimistes sur le passage au socialisme, nous soulignons que la période de la révolution sociale, à l'échelle mondiale, ne durera pas des mois, mais des années et des dizaines d'années ; des dizaines d'années, mais pas des siècles et encore moins des millénaires. Le prolétariat peut-il, dans ce laps de temps, créer une nouvelle culture ? Les doutes sont d'autant plus légitimes que les années de révolution sociale seront des années d'une cruelle lutte de classes, où les destructions occuperont plus de place qu'une nouvelle activité constructive. En tout cas, l'énergie du prolétariat sera principalement dépensée à conquérir le pouvoir, à le garder, à le fortifier et à l'utiliser pour les plus urgents besoins de l'existence et de la lutte ultérieure. Or c'est pendant cette période révolutionnaire, qui enferme dans des limites si étroites la possibilité d'une édification culturelle planifiée, que le prolétariat atteindra sa tension la plus élevée et la manifestation la plus complète de son caractère de classe. Et inversement, plus le nouveau régime sera assuré contre les bouleversements militaires et politiques et plus les conditions de la création culturelle deviendront favorables, plus alors le prolétariat se dissoudra dans la communauté socialiste, se libérera de ses caractéristiques de classe, c'est-à-dire cessera d'être le prolétariat. En d'autres termes, pendant la période de dictature, il ne peut être question de la création d'une culture nouvelle, c'est-à-dire de l'édification historique la plus large ; en revanche, l'édification culturelle sera sans précédent dans l'histoire quand la poigne de fer de la dictature ne sera plus nécessaire, n'aura plus un caractère de classe. D'où il faut conclure généralement que non seulement il n'y a pas de culture prolétarienne, mais qu'il n'y en aura pas ; et à vrai dire, il n'y a pas de raison de le regretter : le prolétariat a pris le pouvoir précisément pour en finir à jamais avec la culture de classe et pour ouvrir la voie à une culture humaine. Nous semblons l'oublier trop fréquemment.

Les propos confus sur la culture prolétarienne, par analogie et antithèse avec la culture bourgeoise, se nourrissent d'une assimilation extrêmement peu critique entre les destinées historiques du prolétariat et celles de la bourgeoisie. La méthode

banale, purement libérale, des analogies historiques formelles, n'a rien de commun avec le marxisme. Il n'y a aucune analogie réelle entre le cycle historique de la bourgeoisie et celui de la classe ouvrière.

Le développement de la culture bourgeoise a commencé plusieurs siècles avant que la bourgeoisie, par une série de révolutions, ne prenne en mains le pouvoir d'Etat. Quand la bourgeoisie n'était encore que le Tiers-Etat, à moitié privé de droits, elle jouait déjà un grand rôle, et qui allait sans cesse croissant, dans tous les domaines du développement culturel. On peut s'en rendre compte de façon particulièrement nette dans l'évolution de l'architecture. Les églises gothiques ne furent pas construites soudainement, sous l'impulsion d'une inspiration religieuse. La construction de la cathédrale de Cologne, son architecture et sa sculpture, résument toute l'expérience architecturale de l'humanité depuis le temps des cavernes, et tous les éléments de cette expérience concourent à un style nouveau qui exprime la culture de son époque, c'est-à-dire en dernière analyse la structure et la technique sociales de cette époque. L'ancienne bourgeoisie des corporations et des guildes a été le véritable constructeur du gothique. En se développant et en prenant de la force, c'est-à-dire en s'enrichissant, la bourgeoisie dépassa consciemment et activement le gothique et commença à créer son propre style architectural, non plus pour les églises mais pour ses palais. S'appuyant sur les conquêtes du gothique, elle se tourna vers l'Antiquité, romaine notamment, utilisa l'architecture mauresque, soumit le tout aux conditions et aux besoins de la nouvelle vie urbaine, et créa ainsi la Renaissance (Italie, fin du premier quart du x^e siècle). Les spécialistes peuvent compter, et comptent effectivement, les éléments que la Renaissance doit à l'Antiquité et ceux qu'elle doit au gothique, pour voir de quel côté penche la balance. En tout cas, la Renaissance ne commence pas avant que la nouvelle classe sociale, déjà culturellement rassasiée, ne se sente assez forte pour sortir du joug de l'arc gothique, pour considérer le gothique et tout ce qui l'avait précédé comme un matériau, et pour soumettre les éléments techniques du passé à ses buts architecturaux. Cela est également valable pour les autres arts, avec cette différence qu'en raison de leur plus grande souplesse, c'est-à-dire du fait qu'ils dépendent moins des buts utilitaires et des matériaux, les arts « libre » ne révèlent pas la dialectique de la domination et de la succession des styles avec une force aussi convaincante.

Entre, d'une part, la Renaissance et la Réforme, qui avaient pour but de créer des conditions d'existence intellectuelle et politique plus favorables pour la bourgeoisie dans la société féodale, et d'autre part la Révolution, qui transféra le pouvoir à la bourgeoisie (en France), se sont écoulés trois à quatre siècles de croissance des forces matérielles et intellectuelles de la bourgeoisie. L'époque de la grande Révolution française et des guerres qu'elle fit naître abaissa temporairement le niveau matériel de la culture. Mais ensuite, le régime capitaliste s'affirma comme « naturel » et « éternel »...

Ainsi, le processus fondamental d'accumulation des éléments de la culture bourgeoise et de leur cristallisation en un style spécifique a été déterminé par les caractéristiques sociales de la bourgeoisie en tant que classe *possédante, exploiteuse* : non seulement elle s'est développée matériellement au sein de la société féodale, en se liant à celle-ci de mille manières et en attirant à elle les richesses, mais elle a aussi mis de son côté l'intelligentsia, en se créant des points d'appui culturels (écoles, universités, académies, journaux, revues) longtemps avant de prendre possession de l'Etat ouvertement, à la tête du Tiers. Il suffit de rappeler ici que la bourgeoisie allemande, avec son incomparable culture technique, philosophique, scientifique et artistique, a laissé le pouvoir entre les mains d'une caste féodale et bureaucratique jusqu'en 1918, et n'a décidé, ou plus exactement, ne s'est vu obligée, de

prendre directement le pouvoir que lorsque l'ossature matérielle de la culture allemande a commencé à tomber en poussière.

À cela, on peut répliquer : il a fallu des millénaires pour créer l'art de la société esclavagiste et seulement quelques siècles pour l'art bourgeois. Pourquoi donc ne suffirait-il pas de quelques dizaines d'années pour l'art prolétarien ? Les bases techniques de la vie ne sont plus du tout les mêmes à présent, et par suite, le rythme est également très différent. Cette objection, qui à première vue semble fort convaincante, passe en réalité à côté de la question.

Il est certain que dans le développement de la nouvelle société, il arrivera un moment où l'économie, l'édification culturelle, l'art seront dotés de la plus grande liberté de mouvement, pour avancer. Quant au rythme de ce mouvement, nous ne pouvons actuellement qu'y rêver. Dans une société qui aura rejeté l'âpre, l'abrutissante préoccupation du pain quotidien, où les restaurants communautaires prépareront au choix de chacun une nourriture bonne, saine et appétissante, où les blanchisseries communales laveront proprement du bon linge pour tous, où les enfants, tous les enfants, seront bien nourris, forts et gais, et absorberont les éléments fondamentaux de la science et de l'art comme ils absorbent l'albumine, l'air et la chaleur du soleil, où l'électricité et la radio ne seront plus les procédés primitifs qu'ils sont aujourd'hui, mais des sources inépuisables d'énergie concentrée répondant à la pression d'un bouton, où il n'y aura pas de « bouches inutiles », où l'égoïsme libéré de l'homme — une force immense ! — sera totalement dirigé vers la connaissance, la transformation et l'amélioration de l'univers, dans une telle société la dynamique du développement culturel sera sans aucune comparaison avec ce qu'on a connu dans le passé. Mais tout cela ne viendra qu'après une longue et difficile période de transition, qui est encore presque tout entière devant nous. Or, nous parlons précisément ici de cette période de transition.

Notre époque, l'époque *actuelle*, n'est-elle pas dynamique ? Elle l'est, et au plus haut point. Mais son dynamisme se concentre dans la politique. La guerre et la révolution sont dynamiques, mais pour la plus grande part au détriment de la technique et de la culture. Il est vrai que la guerre a produit une longue série d'inventions techniques. Mais la pauvreté générale qu'elle a causé a différé pour une longue période l'application pratique de ces inventions qui pouvaient révolutionner la vie quotidienne. Il en est ainsi pour la radio, l'aviation et de nombreuses inventions chimiques. D'autre part, la révolution crée les prémisses d'une nouvelle société. Mais elle le fait avec les méthodes de la vieille société, avec la lutte de classes, la violence, la destruction et l'annihilation. Si la révolution prolétarienne n'était pas venue, l'humanité aurait étouffé dans ses propres contradictions. La révolution sauve la société et la culture, mais au moyen de la chirurgie la plus cruelle. Toutes les forces actives sont concentrées dans la politique, dans la lutte révolutionnaire. Le reste est repoussé au second plan et tout ce qui gêne est impitoyablement piétiné. Ce processus a évidemment ses flux et ses reflux partiels : le communisme de guerre a fait place à la NEP qui, à son tour, passe par divers stades. Mais dans son essence, *la dictature du prolétariat n'est pas l'organisation économique et culturelle d'une nouvelle société, c'est un régime militaire révolutionnaire dont le but est de lutter pour l'instauration de cette société*. On ne doit pas l'oublier. L'historien de l'avenir placera probablement le point culminant de la vieille société au 2 août 1914, quand la puissance exacerbée de la culture bourgeoise plongea le monde dans le feu et le sang de la guerre impérialiste. Le commencement de la nouvelle histoire de l'humanité sera probablement daté du 7 novembre 1917. Et il est probable que les étapes fondamentales du développement de l'humanité seront divisées à peu près ainsi : l'« histoire » préhistorique de l'homme primitif ; l'histoire de l'antiquité, dont le développement s'appuyait sur l'esclavage ; le Moyen Age, fondé sur le servage ; le capita-

lisme, avec l'exploitation salariée et, enfin, la société socialiste avec le passage qui se fera, espérons-le, sans douleur, à une Commune où toute forme de pouvoir aura disparu. En tout cas, les vingt, trente ou cinquante années que prendra la révolution prolétarienne mondiale entreront dans l'histoire comme la transition la plus pénible d'un système à un autre et en aucune façon comme une époque indépendante de culture prolétarienne.

Dans les années de répit actuelles, des illusions peuvent naître à ce sujet dans notre république soviétique. Nous avons mis les questions culturelles à l'ordre du jour. En extrapolant nos préoccupations actuelles dans un avenir éloigné, nous pouvons en arriver à imaginer une culture prolétarienne. En fait, si importante et si vitale que puisse être notre édification culturelle, elle se place entièrement sous le signe de la révolution européenne et mondiale. Nous ne sommes toujours que des soldats en campagne. Nous avons pour l'instant une journée de repos, et il nous faut en profiter pour laver notre chemise, nous faire couper les cheveux et avant tout pour nettoyer et graisser le fusil. Toute notre activité économique et culturelle d'aujourd'hui n'est rien de plus qu'une certaine remise en ordre de notre paquetage, entre deux batailles, deux campagnes. Les combats décisifs sont encore devant nous et sans doute plus très éloignés. Les jours que nous vivons ne sont pas encore l'époque d'une culture nouvelle, tout au plus le seuil de cette époque. Nous devons en premier lieu prendre officiellement possession des éléments les plus importants de la vieille culture, de façon à pouvoir au moins ouvrir la voie à une culture nouvelle.

Cela devient particulièrement clair si l'on envisage le problème, comme on doit le faire, à son échelle internationale. Le prolétariat était et reste la classe non possédante. Par là même, la possibilité pour lui de s'initier aux éléments de la culture bourgeoise qui sont entrés pour toujours dans le patrimoine de l'humanité est extrêmement restreinte. Dans un certain sens, on peut dire, il est vrai, que le prolétariat, du moins le prolétariat européen, a eu lui aussi sa Réforme, surtout dans la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsque, sans attenter encore directement au pouvoir d'Etat, il réussit à obtenir des conditions juridiques plus favorables à son développement dans le régime bourgeois. Mais premièrement, pour sa période de « Réforme » (parlementarisme et réformes sociales), qui a coïncidé principalement avec la période de la II^e Internationale, l'histoire a accordé à la classe ouvrière à peu près autant de décennies que de siècles à la bourgeoisie. Deuxièmement, pendant cette période préparatoire, le prolétariat n'est nullement devenu une classe plus riche, il n'a rassemblé entre ses mains aucune puissance matérielle ; au contraire, du point de vue social et culturel, il s'est trouvé de plus en plus déshérité. La bourgeoisie arriva au pouvoir complètement armée de la culture de son temps. Le prolétariat, lui, ne vient au pouvoir que complètement armé d'un besoin aigu de conquérir la culture. Après s'être emparé du pouvoir, le prolétariat a pour première tâche de prendre en mains l'appareil de culture qui auparavant servait d'autres que lui — industries, écoles, éditions, presse, théâtres, etc... — et grâce à cet appareil, de s'ouvrir la voie de la culture.

En Russie, notre tâche est compliquée par la pauvreté de toute notre tradition culturelle et par les destructions matérielles dues aux événements des dix dernières années. Après la conquête du pouvoir et presque six années de lutte pour sa conservation et son renforcement, notre prolétariat est contraint d'employer toutes ses forces à créer les conditions matérielles d'existence les plus élémentaires et à s'initier lui-même littéralement à l'ABC de la culture. Si nous nous fixons pour tâche de liquider l'analphabétisme d'ici le dixième anniversaire du pouvoir soviétique, ce n'est pas sans raison.

Quelqu'un objectera peut-être que je donne à la notion de culture prolétarienne un sens trop large. S'il ne peut y avoir de culture prolétarienne totale, pleinement développée, la classe ouvrière pourrait cependant réussir à mettre son sceau sur la culture avant de se dissoudre dans la société communiste. Une objection de ce genre doit avant tout être notée comme déviation grave à l'égard de la position de la culture prolétarienne. Que le prolétariat, pendant l'époque de sa dictature, doive marquer la culture de son sceau, c'est indiscutable. Cependant, il y a encore très loin de là à une culture prolétarienne, si l'on entend par là un système développé et intérieurement cohérent de connaissance et de savoir-faire dans tous les domaines de la création matérielle et spirituelle. Le seul fait que, pour la première fois, des dizaines de millions d'hommes sachent lire et écrire et connaissent les quatre opérations constituera un événement culturel, et de la plus haute importance. La nouvelle culture, par essence, ne sera pas aristocratique, ne sera pas réservée à une minorité privilégiée, mais sera une culture de masse, universelle, populaire. La quantité se transformera là aussi en qualité : l'accroissement du caractère de masse de la culture élèvera son niveau et modifiera tous ses aspects. Ce processus ne se développera qu'au travers d'une série d'étapes historiques. Avec chaque succès dans cette voie, les liaisons internes qui font du prolétariat une classe se relâcheront, et par suite, le terrain pour une culture prolétarienne disparaîtra.

Mais les couches supérieures de la classe ouvrière ? Son avant-garde idéologique ? Ne peut-on dire que dans ce milieu, même s'il est étroit, on assiste dès maintenant au développement d'une culture prolétarienne ? N'avons-nous pas l'Académie socialiste ? les professeurs rouges ? Certains commettent la faute de poser la question de cette façon très abstraite.

On conçoit les choses comme s'il était possible de créer une culture prolétarienne par des méthodes de laboratoire. En fait, la trame essentielle de la culture est tissée par les rapports et les interactions qui existent entre l'intelligentsia de la classe et la classe elle-même. La culture bourgeoise — technique, politique, philosophique et artistique — a été élaborée dans l'interaction de la bourgeoisie et de ses inventeurs, dirigeants, penseurs et poètes. Le lecteur créait l'écrivain et l'écrivain le lecteur. Cela est valable à un degré infiniment plus grand pour le prolétariat parce que son économie, sa politique et sa culture ne peuvent se bâtir que sur l'initiative créatrice des masses. Pour l'avenir immédiat, cependant, la tâche principale de l'intelligentsia prolétarienne n'est pas dans l'abstraction d'une nouvelle culture — dont il manque encore la base —, mais dans le travail culturel le plus concret : aider de façon systématique, planifiée et bien sûr critique les masses arriérées à assimiler les éléments indispensables de la culture déjà existante. On ne peut créer une culture de classe derrière le dos de la classe. Or, pour édifier cette culture en coopération avec la classe, en étroite relation avec son essor historique général, il faut... bâtir le socialisme, au moins dans ses grandes lignes. Dans cette voie, les caractéristiques de classe de la société iront non pas en s'accroissant, mais au contraire en se réduisant peu à peu jusqu'à zéro, en proportion directe des succès de la révolution. La dictature du prolétariat est libératrice en ce sens qu'elle est un moyen provisoire — très provisoire — pour déblayer la voie et poser les fondations d'une société sans classes et d'une culture basée sur la solidarité.

Pour expliquer plus concrètement l'idée de « période d'édification culturelle » dans le développement de la classe ouvrière, considérons la succession historique non des classes, mais des générations. Dire qu'elles prennent la succession les une des autres — quand la société progresse, et non quand elle est décadente — signifie que chacune d'elles ajoute son dépôt à ce que la culture a accumulé jusque-là. Mais avant de pouvoir le faire, chaque génération nouvelle doit traverser une période d'apprentissage. Elle s'approprie la culture existante et la transforme à sa façon, la

rendant plus ou moins différente de celle de la génération précédente. Cette appropriation n'est pas encore créatrice, c'est-à-dire création de nouvelles valeurs culturelles, mais seulement une prémisse pour celle-ci. Dans une certaine mesure, ce qui vient d'être dit peut s'appliquer au destin des masses travailleuses qui s'élèvent au niveau de la création historique. Il faut seulement ajouter qu'avant de sortir du stade de l'apprentissage culturel, le prolétariat aura cessé d'être le prolétariat. Rappelons une fois de plus que la couche supérieure, bourgeoise, du Tiers-Etat fit son apprentissage sous le toit de la société féodale ; qu'encore dans le sein de celle-ci, elle avait dépassé, au point de vue culturel, les vieilles castes dirigeantes et qu'elle était devenue le moteur de la culture avant d'accéder au pouvoir. Il en va tout autrement du prolétariat en général, et du prolétariat russe en particulier : il a été forcé de prendre le pouvoir avant de s'être approprié les éléments fondamentaux de la culture bourgeoise ; il a été forcé de renverser la société bourgeoise par la violence révolutionnaire précisément parce que cette société lui barrait l'accès à la culture. La classe ouvrière s'efforce de transformer son appareil d'Etat en une puissante pompe pour apaiser la soif culturelle des masses. C'est une tâche d'une portée historique immense. Mais, si l'on ne veut pas employer les mots à la légère, ce n'est pas encore la création d'une culture prolétarienne propre. « Culture prolétarienne », « art prolétarien », etc..., dans trois cas sur dix à peu près, ces termes sont employés chez nous sans esprit critique pour désigner la culture et l'art de la prochaine société communiste ; dans deux cas sur dix, pour indiquer le fait que des groupes particuliers du prolétariat acquièrent certains éléments de la culture pré-prolétarienne ; et enfin dans cinq cas sur dix, c'est un fatras d'idées et de termes qui n'a ni queue ni tête.

Voici un exemple récent, pris entre cent autres, d'un emploi visiblement négligent, erroné et dangereux de l'expression « culture prolétarienne » : « La base économique et le système de superstructures qui lui correspond, écrit le camarade Sizov, forment la caractéristique culturelle d'une époque (féodale, bourgeoise, prolétarienne). » Ainsi l'époque culturelle prolétarienne est placée ici sur le même plan que l'époque bourgeoise. Or, ce qu'on appelle ici l'époque prolétarienne n'est que le court passage d'un système social et culturel à un autre, du capitalisme au socialisme. L'instauration du régime bourgeois a également été précédée par une époque de transition, mais contrairement à la révolution bourgeoise, qui s'est efforcée, non sans succès, de perpétuer la domination de la bourgeoisie, la révolution prolétarienne a pour but de liquider l'existence du prolétariat en tant que classe dans un délai aussi bref que possible. Ce délai dépend directement des succès de la révolution. N'est-il pas stupéfiant que l'on puisse l'oublier, et placer l'époque de la culture prolétarienne sur le même plan que celle de la culture féodale ou bourgeoise.

S'il en est ainsi, en résulte-t-il que nous n'ayons pas de science prolétarienne ? Ne pouvons-nous pas dire que la conception matérialiste de l'histoire et la critique marxiste de l'économie politique constituent des éléments scientifiques inestimables d'une culture prolétarienne ? N'y a-t-il pas là une contradiction ?

Bien sûr, la conception matérialiste de l'histoire et la théorie de la valeur ont une immense importance, aussi bien comme arme de classe du prolétariat que pour la science en général. Il y a plus de science véritable dans le seul *Manifeste du Parti communiste* que dans des bibliothèques entières remplies de compilations, spéculations et falsifications professorales sur la philosophie et l'histoire. Peut-on dire pour autant que le marxisme constitue un produit de la culture prolétarienne ? Et peut-on dire que déjà, nous utilisons effectivement le marxisme non seulement dans les luttes politiques, mais aussi dans les problèmes scientifiques généraux ?

Marx et Engels sont issus des rangs de la démocratie petite-bourgeoise, et c'est évidemment la culture de celle-ci qui les a formés, et non une culture prolétarienne.

S'il n'y avait pas eu la classe ouvrière, avec ses grèves, ses luttes, ses souffrances et ses révoltes, il n'y aurait pas eu non plus le communisme scientifique, parce qu'il n'y en aurait pas eu la nécessité historique. La théorie du communisme scientifique a été entièrement édiflée sur la base de la culture scientifique et politique bourgeoise, bien qu'elle ait déclaré à cette dernière une lutte non pour la vie, mais une lutte à mort. Sous les coups des contradictions capitalistes, la pensée universalisante de la démocratie bourgeoise s'est élevée, chez ses représentants les plus audacieux, les plus honnêtes et les plus clairvoyants, jusqu'à une géniale négation de soi-même, armée de tout l'arsenal critique de la science bourgeoise. Telle est l'origine du marxisme.

Le prolétariat a trouvé dans le marxisme sa méthode, mais pas du premier coup, et pas encore complètement à ce jour, loin de là. Aujourd'hui, cette méthode sert principalement, presque exclusivement, des buts politiques. Le développement méthodologique du matérialisme dialectique et sa large application à la connaissance sont encore entièrement du domaine de l'avenir. C'est seulement dans une société socialiste que le marxisme cessera d'être uniquement un instrument de lutte politique pour devenir une méthode de création scientifique, l'élément et l'instrument essentiels de la culture spirituelle.

Que toute science reflète plus ou moins les tendances de la classe dominante, c'est incontestable. Plus une science s'attache étroitement aux tâches pratiques de domination de la nature (la physique, la chimie, les sciences naturelles en général), plus grand est son apport humain, hors des considérations de classe. Plus une science est liée profondément au mécanisme social de l'exploitation (l'économie politique), ou plus elle généralise abstraitement l'expérience humaine (comme la psychologie, non dans son sens expérimental et physiologique, mais au sens dit « philosophique »), plus alors elle se subordonne à l'égoïsme de classe de la bourgeoisie, et moindre est l'importance de sa contribution à la somme générale de la connaissance humaine. Le domaine des sciences expérimentales connaît à son tour différents degrés d'intégrité et d'objectivité scientifique, en fonction de l'ampleur des généralisations qui sont faites. En règle générale, les tendances bourgeoises se développent le plus librement dans les hautes sphères de la philosophie méthodologique, de la « conception du monde ». C'est pourquoi il est nécessaire de nettoyer l'édifice de la science du bas jusqu'en haut, ou plus exactement, du haut jusqu'en bas, car il faut commencer par les étages supérieurs. Il serait toutefois naïf de penser que le prolétariat, avant d'appliquer à l'édification socialiste la science héritée de la bourgeoisie, doit la soumettre entièrement à une révision critique. Ce serait à peu près la même chose que de dire, avec les moralistes utopiques : avant de construire une société nouvelle, le prolétariat doit s'élever à la hauteur de la morale communiste. En fait, le prolétariat transformera radicalement la morale, aussi bien que la science, seulement après qu'il aura construit la société nouvelle, fût-ce à l'état d'ébauche. Ne tombons-nous pas là dans un cercle vicieux ? Comment construire une société nouvelle à l'aide de la vieille science et de la vieille morale ? Il faut ici un peu de dialectique, de cette même dialectique que nous répandons à profusion dans la poésie lyrique, l'administration, la soupe aux choux et la kacha. Pour commencer à travailler, l'avant-garde prolétarienne a absolument besoin de certains points d'appui, de certaines méthodes scientifiques susceptibles de libérer la conscience du joug idéologique de la bourgeoisie ; en partie elle les possède déjà, en partie elle doit encore les acquérir. Elle a déjà éprouvé sa méthode fondamentale dans de nombreuses batailles et dans les conditions les plus variées. Il y a encore très loin de là à une science prolétarienne. La classe révolutionnaire ne peut interrompre son combat parce que le parti n'a pas encore décidé s'il doit accepter ou non l'hypothèse des électrons et des ions, la théorie psychanalytique de Freud, la génétique, les nouvelles découvertes mathématiques de la relativité, etc. Certes, après avoir

conquis le pouvoir, le prolétariat aura des possibilités beaucoup plus grandes pour assimiler la science et la réviser. Mais là aussi, les choses sont plus aisément dites que faites. Il n'est pas question que le prolétariat ajourne l'édification du socialisme jusqu'à ce que ses nouveaux savants, dont beaucoup en sont encore à courir en culottes courtes, aient vérifié et épuré tous les instruments et toutes les voies de la connaissance. Rejetant ce qui est manifestement inutile, faux, réactionnaire, le prolétariat utilise dans les divers domaines de son œuvre d'édification les méthodes et les résultats de la science actuelle, en les prenant nécessairement avec le pourcentage d'éléments de classe, réactionnaires, qu'ils contiennent. Le résultat pratique se justifiera dans l'ensemble, parce que la pratique, soumise au contrôle des buts socialistes, opérera graduellement une vérification et une sélection de la théorie, de ses méthodes et de ses conclusions. Entre-temps auront grandi des savants éduqués dans les conditions nouvelles. De toute manière, le prolétariat devra amener son œuvre d'édification socialiste jusqu'à un niveau assez élevé, c'est-à-dire jusqu'à une satisfaction réelle des besoins matériels et culturels de la société, avant de pouvoir entreprendre le nettoyage général de la science, du haut jusqu'en bas. Je n'entends rien dire par là contre le travail de critique marxiste que de nombreux petits cercles et des séminaires s'efforcent de réaliser dans divers domaines. Ce travail est nécessaire et fructueux. Il doit être étendu et approfondi de toutes les manières. Nous devons conserver toutefois le sens marxiste de la mesure pour apprécier le poids spécifique qu'ont aujourd'hui ces expériences et ces tentatives par rapport à la dimension générale de notre travail historique.

Ce qui précède exclut-il la possibilité de voir surgir des rangs du prolétariat, alors qu'on est encore en période de dictature révolutionnaire, d'éminents savants, inventeurs, dramaturges et poètes ? Pas le moins du monde. Mais il serait extrêmement léger de donner le nom de culture prolétarienne aux réalisations même les plus valables de représentants individuels de la classe ouvrière. La notion de culture ne doit pas être changée en monnaie d'usage individuel et on ne peut pas définir les progrès de la culture d'une classe d'après les passeports prolétariens de tels ou tels inventeurs ou poètes. La culture est la somme organique de connaissance et de savoir-faire qui caractérise toute la société, ou tout au moins sa classe dirigeante. Elle embrasse et pénètre tous les domaines de la création humaine et les unifie en un système. Les réalisations individuelles se hissent au-dessus de ce niveau et l'élèvent graduellement.

Ce rapport organique existe-t-il entre notre poésie prolétarienne d'aujourd'hui et l'activité culturelle de la classe ouvrière dans son ensemble ? Il est bien évident que non. Individuellement ou par groupes, des ouvriers s'initient à l'art qui a été créé par l'intelligentsia bourgeoise et se servent de sa technique, pour le moment d'une manière assez éclectique. Est-ce dans le but de donner une expression, à leur monde intérieur propre, prolétarien ? Non, bien sûr, et loin de là. L'œuvre des poètes prolétariens manque de cette qualité organique qui ne peut provenir que d'une liaison intime entre l'art et le développement de la culture en général. Ce sont des œuvres littéraires de prolétaires doués ou talentueux, ce n'est pas de la littérature prolétarienne. En serait-ce, cependant, une des sources ?

Naturellement, dans le travail de la génération actuelle se trouvent nombre de germes, de racines, de sources ou quelque érudit futur, appliqué et diligent, remontera à partir des divers secteurs de la culture de l'avenir, tout comme les historiens actuels de l'art remontent du théâtre d'Ibsen aux mystères religieux, ou de l'impressionnisme et du cubisme aux peintures des moines. Dans l'économie de l'art comme dans celle de la nature, rien ne se perd et tout est lié. Mais en fait, concrètement, dans la vie, la production actuelle des poètes issus du prolétariat est encore loin de se développer sur le même plan que le processus qui prépare les

conditions de la future culture socialiste, c'est-à-dire le processus d'élévation des masses.

Le camarade Doubovskoï a beaucoup chagriné et semble-t-il dressé contre lui un groupe de poètes prolétariens par un article dans lequel, à côté d'idées à mon avis discutables, il a exprimé une série de vérités certes un peu amères, mais pour l'essentiel incontestables *. Le camarade Doubovskoï en arrive à cette conclusion que la poésie prolétarienne ne se trouve pas dans le groupe « Kouznitsa » (La Forge), mais dans les journaux muraux des usines, avec leurs auteurs anonymes. Il y a là une idée juste, bien qu'elle soit exprimée paradoxalement. On pourrait dire avec autant de raison que des Shakespeare et des Goethe prolétariens sont en ce moment en train de courir pieds nus vers quelque école primaire. Il est incontestable que l'art des poètes d'usine est beaucoup plus organiquement lié avec la vie, les préoccupations quotidiennes et les intérêts de la masse ouvrière. Mais ce n'est pas là une littérature prolétarienne. C'est seulement l'expression écrite du processus moléculaire d'élévation culturelle du prolétariat. Nous avons déjà expliqué plus haut que ce n'est pas la même chose. Les correspondants ouvriers des journaux, les poètes locaux, les critiques accomplissent un grand travail culturel, qui défriche le terrain et le prépare pour les futures semailles. Mais la moisson culturelle et artistique voulue sera — heureusement ! — socialiste, et non « prolétarienne ».

Le camarade Pletnev, dans un intéressant article ** sur « les voies de la poésie prolétarienne », émet l'idée que les œuvres des poètes prolétariens, indépendamment de leur valeur artistique, sont déjà importantes du fait de leur lien direct avec la vie de la classe. A partir d'exemples de poésie prolétarienne, le camarade Pletnev montre de façon assez convaincante les changements dans l'état d'esprit des poètes prolétariens, en rapport avec le développement général de la vie et des luttes du prolétariat. Par là même, le camarade Pletnev démontre que les productions de la poésie prolétarienne — pas toutes, mais beaucoup — sont d'importants documents de l'histoire de la culture. Cela ne veut pas dire que ce sont des documents artistiques. « Que ces poèmes soient faibles, de forme vieillie, pleins de fautes, je l'admets », écrit Pletnev, à propos d'un poète ouvrier qui s'est élevé des sentiments religieux à un esprit révolutionnaire militant, « mais ne marquent-ils pas la voie du progrès pour le poète prolétarien ? » Sans doute : même faibles, même incolores et même remplis de fautes, les vers peuvent marquer la voie du progrès politique d'un poète et d'une classe et avoir une immense signification comme symptôme culturel. Pourtant des poèmes faibles, et plus encore ceux qui trahissent l'ignorance du poète, ne sont pas de la poésie prolétarienne, parce que, tout simplement, ils ne sont pas de la poésie. Il est extrêmement intéressant de noter que, mettant en parallèle l'évolution politique des poètes ouvriers et le progrès révolutionnaire de la classe ouvrière, le camarade Pletnev constate très justement que depuis quelques années, et surtout depuis le début de la Nep, les écrivains se détachent de la classe ouvrière. Le camarade Pletnev explique la « crise de la poésie prolétarienne » — qui s'accompagne d'une tendance au formalisme et... au philistinisme — par l'insuffisance de formation politique des poètes et le peu d'attention que leur accorde le parti. Il en résulte, dit Pletnev, que les poètes « n'ont pas résisté à la colossale pression de l'idéologie bourgeoise : ils y ont cédé ou sont en train d'y céder ». Cette explication est nettement insuffisante. Quelle « colossale pression de l'idéologie bourgeoise » peut-il y avoir chez nous ? Il ne faut pas exagérer. Nous ne discuterons pas pour savoir si le parti aurait pu faire davantage en faveur de la poésie prolétarienne, ou non. Cela ne suffit pas à expliquer le manque de force de

* *Pravda*, 10 février 1923.

** *Le Clairon*, livre 8.

résistance de cette poésie, de même que ce manque de force n'est pas compensé par une violente gesticulation « de classe » (dans le style du manifeste de « Kouznitsa »). Le fond de la question, c'est que dans la période pré-révolutionnaire et dans la première période de la révolution, les poètes prolétariens considéraient la versification non comme un art qui a ses propres lois, mais comme un des moyens de se plaindre de leur triste sort ou d'exposer leurs sentiments révolutionnaires. Les poètes prolétariens n'ont abordé la poésie comme un art et un métier que dans ces dernières années, après que se fût relâchée la tension de la guerre civile. Il apparut du même coup que dans la sphère de l'art, le prolétariat n'avait pas encore créé de milieu culturel, alors que l'intelligentsia bourgeoise a le sien, bon ou mauvais. Le fait essentiel ici n'est pas que le parti ou ses dirigeants n'ont pas « suffisamment aidé », mais que les masses n'étaient pas artistiquement préparées ; or l'art, comme la science, exige une préparation. Notre prolétariat possède sa culture *politique* — dans une mesure suffisante pour assurer sa dictature —, mais il n'a pas de culture *artistique*. Tant que les poètes prolétariens marchaient dans les rangs des formations de combat communes, leurs vers, comme nous l'avons déjà dit, conservaient une valeur de documents révolutionnaires. Lorsqu'ils eurent à faire face aux questions de métier et d'art, ils commencèrent, volontairement ou non, à se chercher un nouveau milieu. Il n'y a donc pas simplement ici un manque d'attention, mais un conditionnement historique plus profond. Cela ne signifie nullement, cependant, que les poètes ouvriers qui sont entrés dans cette période de crise sont définitivement perdus pour le prolétariat. Nous espérons que quelques-uns d'entre eux au moins sortiront de cette crise fortifiés. Encore une fois, cela ne veut pas dire non plus que les groupes de poètes ouvriers d'aujourd'hui sont destinés à poser les fondements inébranlables d'une nouvelle et grande poésie. Rien de tel. Selon toute vraisemblance, ce sera l'apanage des générations futures, qui auront elles aussi à traverser leurs périodes de crise, car il y aura encore longtemps bien des déviations de groupes et de cercles, bien des hésitations et des erreurs idéologiques et culturelles, dont la cause profonde réside dans le manque de maturité culturelle de la classe ouvrière.

Le seul apprentissage de la technique littéraire est une étape indispensable, et qui exige du temps. La technique se remarque de la façon la plus accusée chez ceux qui ne la possèdent pas. On peut dire à juste titre de beaucoup de jeunes poètes prolétariens que ce ne sont pas eux qui dominent la technique, mais que c'est la technique qui les domine. Pour certains, les plus talentueux, ce n'est qu'une crise de croissance. Quant à ceux qui ne pourront se rendre maîtres de la technique, ils paraîtront toujours « artificiels », des imitateurs et même des minaudiers. Ce serait une énormité d'en conclure que les ouvriers n'ont pas besoin de la technique de l'art bourgeois. Cependant, beaucoup tombent dans cette erreur. « Donnez-nous, disent-ils, quelque chose qui soit nôtre, même mal fichu, mais que ce soit à nous. » Cela est faux et trompeur. De l'art mal fichu, ce n'est pas de l'art, et par conséquent les travailleurs n'en ont pas besoin. Le conformiste du « mal fichu », qui porte en lui, au fond, une bonne part de mépris pour les masses, est très important pour cette espèce particulière de politiciens qui nourrissent une méfiance organique dans la force de la classe ouvrière mais la flattent et la glorifient quand « tout va bien ». Derrière les démagogues, les innocents sincères répètent cette formule de simplification pseudo-prolétarienne. Ce n'est pas du marxisme, mais du populisme réactionnaire, à peine teinté d'idéologie « prolétarienne ». L'art destiné au prolétariat ne peut pas être un art de seconde qualité. Il faut apprendre, en dépit du fait que les « études » — qui se font nécessairement chez l'ennemi — comportent un certain danger. Il faut apprendre, et l'importance d'organisations telles que le *proletkult*, par exemple, doit se mesurer non pas à la vitesse avec laquelle elles créent une nouvelle

littérature, mais à la contribution qu'elles apportent à l'élévation du niveau littéraire de la classe ouvrière, à commencer par ses couches supérieures.

Des termes tels que « littérature prolétarienne » et « culture prolétarienne » sont dangereux en ce qu'ils compriment artificiellement l'avenir culturel dans le cadre étroit du présent, faussent les perspectives, violent les proportions, dénaturent les critères et cultivent de façon très dangereuse l'arrogance des petits cercles.

Si l'on rejette le terme « culture prolétarienne », que faire alors du... « proletkult » ? Convenons donc que « proletkult » signifie « activité culturelle du prolétariat », c'est-à-dire lutte acharnée pour élever le niveau culturel de la classe ouvrière. En vérité, l'importance du proletkult ne sera pas diminuée d'un iota par cette interprétation.

Dans leur déclaration de programme que nous avons déjà citée en passant, les écrivains prolétariens de « Kouznitsa » proclament que « le style, c'est la classe », et que par conséquent, les écrivains d'une autre origine sociale ne peuvent créer un style artistique correspondant à la nature du prolétariat. De là il semble aller de soi que le groupe « Kouznitsa », qui est prolétarien à la fois par sa composition et par sa tendance, est justement en train de créer l'art prolétarien.

« Le style c'est la classe. » Cependant, le style ne naît pas du tout en même temps que la classe. Une classe trouve son style par des chemins extrêmement complexes. Comme ce serait simple si un écrivain pouvait, simplement parce qu'il est un prolétaire fidèle à sa classe, s'installer au carrefour et déclarer : « je suis le style du prolétariat » !

« Le style c'est la classe », non seulement en art, mais avant tout en politique. Or la politique est le seul domaine où le prolétariat a effectivement créé son propre style. Comment ? Pas du tout par ce simple syllogisme : chaque classe a son style, le prolétariat est une classe, il charge donc tel groupe prolétarien de formuler son style politique. Non, la route fut beaucoup plus complexe. L'élaboration de la politique prolétarienne est passée par les grèves économiques, la lutte pour le droit de coalition, par les utopistes anglais et français, par la participation des ouvriers aux combats révolutionnaires sous la direction de la démocratie bourgeoise, par le *Manifeste du Parti communiste*, par la création de la social-démocratie, qui pourtant, dans le cours des événements, se soumit au « style » d'autres classes, par la scission de la social-démocratie et la séparation des communistes, par la lutte des communistes pour le front unique et par une série d'étapes qui sont encore à venir. Tout ce qu'il reste d'énergie au prolétariat après qu'il a fait face aux exigences élémentaires de la vie est allé et va à l'élaboration de ce « style » politique. Tandis que la montée historique de la bourgeoisie eut lieu avec une relative égalité dans tous les domaines de la vie sociale, la bourgeoisie s'enrichissant, s'organisant, se formant philosophiquement et esthétiquement, et accumulant les habitudes de domination, pour le prolétariat, en tant que classe économiquement déshéritée, tout le processus d'autodétermination prend un caractère politique révolutionnaire intensément unilatéral, trouvant sa plus haute expression dans le parti communiste.

Si l'on voulait comparer l'ascension artistique du prolétariat à son ascension politique, il faudrait dire que dans le domaine de l'art, nous nous trouvons actuellement à peu près à la période où les premiers mouvements, encore impuissants, des masses coïncidaient avec les efforts de l'intelligentsia et de quelques ouvriers pour construire des systèmes utopiques. Nous souhaitons de tout cœur aux poètes de « Kouznitsa » d'apporter leur part à la création de l'art de l'avenir, qui sera, sinon prolétarien, du moins socialiste. Mais au stade actuel, extrêmement primitif, de ce processus, ce serait une erreur impardonnable que d'accorder à « Kouznitsa » le monopole de l'expression du « style prolétarien ». L'activité de « Kouznitsa » par rapport au prolétariat se situe, dans le principe, sur le même plan que celle de « Lef »,

de « Kroug » et d'autres groupes qui s'efforcent de donner une expression artistique de la révolution. En toute honnêteté, nous ne savons pas laquelle de ces contributions se révélera la plus importante. Sur de nombreux poètes prolétariens, l'influence du futurisme, par exemple, est indiscutable. Le grand talent de Kazine est imprégné d'éléments de la technique futuriste. Biezymiinsky aurait été impossible sans Maïakovski, et Biezymiinsky est un espoir.

La déclaration de « Kouznitsa » peint la situation actuelle dans le domaine de l'art sous des traits extrêmement sombres et accusateurs : « La Nep, comme étape de la révolution, est apparue dans l'ambiance d'un art qui ressemble à des habiletés de gorilles. » « Pour tout cela, on dispense les moyens financiers... Il n'y a plus de Biélinisky. Au-dessus du désert de l'art, le crépuscule... Mais nous élevons notre voix et dressons le drapeau rouge... » etc... De l'art prolétarien, on parle en termes extrêmement emphatiques, voire grandiloquents, en partie comme art de l'avenir, et en partie comme art du présent : « La classe ouvrière, monolithique, crée un art uniquement à son image et à sa ressemblance. Sa langue particulière, aux sonorités diverses, haute en couleurs, riche d'images, favorise par sa simplicité, sa clarté, sa précision, la force d'un grand style. » S'il en est ainsi, d'où vient alors le désert de l'art, et pourquoi au-dessus de lui, justement, le crépuscule ? Cette contradiction évidente ne peut avoir qu'une explication : à l'art protégé par le gouvernement soviétique, qui est bien un désert envahi par le crépuscule, les auteurs de la déclaration opposent un art prolétarien « de grande envergure et de grand style », qui cependant, ne jouit pas de la considération nécessaire, parce qu'il n'y a « pas de Biélinisky », et qu'à la place des Biélinisky, il y a quelques « camarades publicistes issus de nos rangs et habitués à tout mener à la bride ». Au risque d'être moi-même quelque peu inclus dans l'Ordre de la Bride, je dois dire cependant que la déclaration de « Kouznitsa » est pénétrée bien moins d'un esprit messianique de classe que d'une arrogance de coterie. « Kouznitsa » parle de soi comme du porteur exclusif de l'art révolutionnaire, exactement dans les mêmes termes que les futuristes, les imaginistes, les « Frères Sérapion » et autres. Où est-il, camarades, cet « art de grande envergure, de grand style, cet art monumental ? » Où ? Quoi que l'on pense de l'œuvre de tel ou tel poète d'origine prolétarienne — et ce qu'il faut ici, bien sûr, c'est un travail de critique attentif, strictement individualisé —, il n'y a pas d'art prolétarien. Il ne faut pas jouer avec les grands mots. Il n'est pas vrai qu'il existe un style prolétarien et qui plus est de grande envergure, monumental. Où serait-il ? Dans quoi ? Les poètes prolétaires font leur apprentissage et, sans même recourir aux méthodes microscopiques de l'école formaliste, on peut, comme nous l'avons dit, définir l'influence exercée sur eux par d'autres écoles et avant tout par les futuristes. Ceci n'est pas un reproche, car il n'y a pas là de péché. Mais aucune déclaration ne parviendra à créer un style prolétarien monumental.

« Il n'y a pas de Biélinisky », se plaignent nos auteurs. S'il nous fallait apporter la preuve juridique que l'activité de « Kouznitsa » est pénétrée de l'état d'esprit qui règne dans le petit monde fermé, les petits cercles, les petites écoles de l'intelligentsia, nous la trouverions dans cette triste formule : « Il n'y a pas de Biélinisky. » Evidemment, on ne se réfère pas ici à Biélinisky en tant que personne, mais en tant que représentant de cette dynastie de critiques russes inspiratrice et guide de l'ancienne littérature. Nos amis de « Kouznitsa » ne se sont pas aperçus que cette dynastie avait cessé d'exister, précisément depuis que la masse prolétarienne est montée sur la scène politique. Par l'un de ses côtés, et le plus important, Plékhanov fut le Biélinisky marxiste, le dernier représentant de cette noble dynastie de publicistes. Par la littérature, les Biélinisky ouvraient des soupiraux à l'opinion publique de leur époque. Tel fut leur rôle historique. La critique littéraire remplaçait la politique et la préparait. Et ce qui, chez Biélinisky et les autres représentants de la critique radicale, n'était qu'allusions, a reçu à notre époque la chair et le sang d'Octobre, est

devenu la réalité soviétique. Si Biélinisky, Tchernychevsky, Dobrolioubov, Pissariév, Mikhaïlovski, Plékhanov furent, chacun à sa façon, les inspireurs publics de la littérature, et plus encore, les inspireurs littéraires de l'opinion publique naissante, est-ce que maintenant, toute notre opinion publique, par sa politique, sa presse, ses réunions, ses institutions, n'apparaît pas comme l'interprète suffisant de ses propres voies ? Toute notre vie sociale est placée sous un projecteur, le marxisme illumine toutes les étapes de notre lutte, chacune de nos institutions est soumise de toutes parts au feu roulant de la critique. Dans ces conditions, penser à Biélinisky avec des soupirs de regret, c'est révéler — hélas ! hélas ! — un esprit de renoncement propre aux petits cercles intellectuels, tout à fait dans le style (qui n'a rien de monumental) d'un quelconque populiste de gauche plein de piété, à la Ivanov-Razumnik. « Il n'y a pas de Biélinisky. » Mais enfin, Biélinisky était bien moins un critique littéraire qu'un guide de l'opinion à son époque. Et si Vissarion Biélinisky pouvait vivre de nos jours, il serait probablement — ne le cachons pas à « Kouznitsa » — membre... du Politburo. Et peut-être même mènerait-il les choses à bride abattue. Ne se plaignait-il pas en effet que lui, dont la nature était de hurler comme un chacal, devait faire entendre des notes mélodieuses ?

Ce n'est pas du tout par hasard que la poésie de petits cercles, dans ses efforts pour vaincre sa solitude, tombe dans le romantisme fade du « cosmisme ». L'idée en est à peu près celle-ci : il faut sentir le monde comme unité et soi-même comme une partie active de cette unité, avec la perspective, plus tard, de diriger non seulement la terre, mais tout le cosmos. Tout cela, bien sûr, est vraiment superbe et terriblement grand. Nous étions de simples habitants de Kursk ou de Kalouga, nous venons de conquérir toute la Russie, et nous marchons maintenant vers la révolution mondiale. Devrons-nous nous contenter des « limites planétaires » ? Posons immédiatement le cercle prolétarien sur le tonneau de l'univers. Quoi de plus simple ? On sait y faire, et on ne craint personne !

Le cosmisme semble, ou peut sembler, extrêmement audacieux, puissant, révolutionnaire, prolétarien. En fait, on trouve dans le cosmisme des éléments qui confinent à la désertion : on fuit les difficiles affaires terrestres — et qui sont particulièrement graves dans le domaine de l'art — pour se réfugier dans les sphères interstellaires. Par là même, le cosmisme montre une parenté tout à fait inattendue avec le mysticisme. En effet, vouloir introduire dans sa conception artistique du monde le royaume des étoiles, et pas seulement d'une manière contemplative, mais en quelque sorte active, c'est là, indépendamment même des connaissances que l'on peut avoir en astronomie, une tâche plutôt ardue — et en tout cas, dont l'urgence ne s'impose pas... Et l'on s'aperçoit finalement que si les poètes deviennent « cosmistes », ce n'est pas parce que la population de la Voie Lactée frappe impérieusement à leur porte et exige d'eux une réponse, mais parce que les problèmes terrestres, en se prêtant si difficilement à l'expression artistique, les incitent à essayer de sauter dans le monde de l'au-delà. Cependant, il ne suffit pas de s'intituler « cosmiste » pour saisir les étoiles au ciel. D'autant plus que l'univers est fait beaucoup plus de vide interstellaire que d'étoiles. Cette tendance douteuse qu'ils ont à combler les lacunes de leur conception du monde et de leur œuvre artistique par la matière subtile des espaces interstellaires risque fort de mener certains des « cosmistes » à la plus subtile des matières, l'Esprit Saint, en lequel reposent déjà suffisamment de défunts poètes.

Les nœuds coulants et les filets jetés sur les poètes prolétariens sont d'autant plus dangereux que ces poètes sont très jeunes, et que certains même sont à peine sortis de l'adolescence. Dans leur majorité, c'est la révolution victorieuse qui les a éveillés à la poésie. Ils y sont entrés en hommes non encore formés, portés par les ailes de la spontanéité, du tourbillon et de l'ouragan... En fin de compte, cette ivresse primi-

tive s'empara aussi d'écrivains tout à fait bourgeois, qui la payèrent ensuite d'une gueule de bois réactionnaire et mystique, et tout ce qu'on veut dans le même genre. Les véritables difficultés et les vraies épreuves commencèrent lorsque le rythme de la révolution se ralentit, que les objectifs devinrent plus nébuleux, et qu'il ne suffit plus de nager dans le courant, d'avalier l'eau et de faire des bulles, mais qu'il fallut faire preuve de circonspection, se retrancher et faire le bilan de la situation. C'est alors qu'apparut la tentation : en avant vers le cosmos ! Et la terre ? Comme pour les mystiques, elle peut être aussi, pour les « cosmistes », un simple tremplin.

Les poètes révolutionnaires de notre époque ont besoin d'être fortement trempés et, ici plus que nulle part ailleurs, la trempe morale est inséparable de la trempe intellectuelle. Ils ont besoin d'une conception du monde, et par conséquent d'une conception de l'art ferme, souple, nourrie de faits. Pour comprendre la période de temps dans laquelle nous vivons non pas seulement d'une manière journalistique, mais réellement, profondément, il faut connaître le passé de l'humanité, sa vie, son labeur, ses luttes, ses espoirs, ses défaites et ses succès. L'astronomie et la cosmogonie sont choses excellentes ! Mais avant tout, c'est l'histoire humaine qu'il faut connaître, et la vie contemporaine dans ses diverses lois et dans sa réalité originale et personnelle.

Il est curieux de constater que ceux qui fabriquent les formules abstraites de la poésie prolétarienne passent habituellement à côté d'un poète qui, plus que quiconque, a droit au titre de poète de la Russie révolutionnaire. La définition de ses tendances et de ses bases sociales n'exige pas de méthode critique compliquée : Démyan* est là tout entier, d'une seule pièce. Ce n'est pas un poète qui s'est rapproché de la révolution, qui s'est abaissé jusqu'à elle, qui l'a acceptée ; c'est un bolchevik dont l'arme est la poésie. Et c'est en cela que réside la force exceptionnelle de Demyan pour lui, la révolution n'est pas un matériau de création, c'est la plus haute instance, celle qui l'a lui-même placé à son poste. Son œuvre est un service social, non seulement « en fin de compte », comme on dit pour l'art en général, mais aussi subjectivement, dans la conscience du poète lui-même. Et cela dès les premiers jours de son service historique. Il s'est intégré au parti, a grandi avec lui, a passé par les différentes phases de son développement, a appris jour après jour à penser et à sentir avec la classe ouvrière, et à reproduire ce monde de pensées et de sentiments sous forme concentrée dans le langage des vers, tantôt avec la malice des fables, tantôt avec la mélancolie des chansons, la hardiesse des couplets satiriques, tantôt s'indignant, tantôt lançant de vibrants appels. Nul dilettantisme dans sa colère et dans sa haine. Il hait de la haine bien claire du parti le plus révolutionnaire du monde. Il y a chez lui des choses d'une grande force et d'une maîtrise achevée, il y en a aussi un bon nombre qui ne dépassent pas le niveau journalistique, quotidien, de second ordre. C'est que Demyan n'attend pas pour créer les rares occasions où Apollon appelle le poète au sacrifice divin, mais travaille chaque jour, selon les exigences des événements et... du Comité Central. Cependant, prise dans son ensemble, son œuvre constitue un phénomène absolument nouveau, unique en son genre. Et que les petits poètes des diverses écoles qui ne détestent point se gausser de Demyan — Voyez-moi ce feuilletoniste ! — fouillent donc dans leur mémoire pour trouver un autre poète qui, par ses vers, ait eu une influence aussi directe et aussi efficace sur les masses. Et quelles masses ? Des millions d'ouvriers, de paysans, de soldats rouges ! Et à quel moment ? A la plus grande de toutes les époques !

Demyan n'a pas cherché de formes nouvelles. Il emploie même ostensiblement les vieilles formes canonisées. Mais chez lui, elles connaissent une véritable résurrec-

* Le Parti Communiste Russe.

tion, en tant que mécanisme de transmission incomparable du monde d'idées bolchéviste. Demyan n'a pas créé et ne créera jamais d'école : c'est lui-même qui a été créé par une école que l'on appelle le P.C.R. ^{*}, pour les besoins d'une grande époque qui n'aura pas sa pareille. Si l'on écarte la notion métaphysique de culture prolétarienne pour envisager les choses du point de vue de ce que le prolétariat lit, de ce dont il a besoin, de ce qui le passionne et le pousse à l'action, de ce qui élève son niveau culturel et par là même prépare le terrain pour un art nouveau, l'œuvre de Demyan Biedny est réellement une littérature prolétarienne et populaire, c'est-à-dire une littérature vitalement nécessaire à un peuple qui s'éveille. Ce n'est peut-être pas de la poésie « authentique », mais c'est quelque chose de plus grand.

Un homme qui n'est pas parmi les derniers dans l'histoire, Ferdinand Lassalle, écrivait un jour, dans une lettre adressée à Marx et Engels à Londres : « Comme je renoncerais volontiers à écrire ce que je sais, pour réaliser seulement une partie de ce que je peux. » Dans cet esprit, Demyan pourrait dire de lui-même : « Je laisse volontiers à d'autres le soin d'écrire dans des formes nouvelles et plus complexes *sur* la révolution, pourvu que je puisse écrire moi-même dans les vieilles formes *pour* la révolution. »

* Démyan Biedny.

Chapitre VII

La politique du parti en art

Certains écrivains marxistes se sont mis à reprendre des méthodes de pogrom à l'égard des futuristes, des « Frères Sérapion », des Imaginistes, et en général de tous les compagnons de route, ensemble et individuellement. On ne sait pourquoi, il est devenu particulièrement à la mode de s'acharner sur Pilniak, et même les futuristes s'y exercent. Il est incontestable que, par certains côtés, Pilniak est irritant : trop de légèreté dans les grandes questions, trop d'affectation, trop de lyrisme artificiel... Mais Pilniak a remarquablement montré le côté provincial et paysan de la Révolution, le « train des mehotchniki »^{*}, et grâce à Pilniak, nous avons vu tout cela de façon incomparablement plus claire et plus tangible qu'avant lui. Et Vsévolod Ivanov ? Après *Partisan*, *le Train blindé*, *les Sables bleus*, malgré toutes leurs fautes de construction, leur style haché, et même leurs artifices, n'avons-nous pas mieux connu et mieux senti la Russie dans toute son immensité, son infinie variété ethnique, son état arriéré et sa puissance ? Cette connaissance directe, imagée, peut-elle vraiment être remplacée par les hyperboles des futuristes, ou le chant monotone des courroies de transmission, ou ces petits articles de journaux qui, jour après jour, combinent de diverses manières les même trois cents mots ? Supprimez en pensée Pilniak et Vsévolod Ivanov de notre vie quotidienne, et nous nous trouverons sensiblement appauvris... Les organisateurs de la croisade contre les compagnons de route — qu'ils mènent sans se soucier suffisamment des perspectives et des proportions — ont également choisi pour cible le camarade Voronsky, rédacteur de « *Krasnaïa Nov* »^{*} et directeur des éditions du Cercle, en qualité de confident et presque de complice. Nous pensons que le camarade Voronsky accomplit — sur l'ordre du Parti — un important travail littéraire, et culturel, et que, certes, il est plus facile de décréter dans un article — avec des gazouillis d'oiseau — la création de l'art communiste, que de travailler, avec tout le soin que cela exige, à sa préparation.

À propos de la « forme », nos critiques s'engagent sur le chemin autrefois ouvert par le recueil « *Raspad* », en 1908. Cependant, il faut comprendre et apprécier les changements de situations historiques, la nouvelle répartition des forces qui s'est produite depuis lors. À l'époque, nous étions un parti vaincu et réduit à la clandestinité. La révolution était en reflux, la contre-révolution de Stolypine et des anarcho-mystiques avançait sur toute la ligne. Dans le Parti lui-même, les intellectuels jouaient un rôle disproportionné à leur importance, et les groupes d'intellectuels qui appartenaient aux autres familles politiques s'influençaient les uns les autres. Dans de telles conditions et afin de protéger nos façons de voir et de penser, nous devons nous battre contre toutes les formes d'expression littéraire de la réaction.

Aujourd'hui, il en va tout autrement. La loi d'attraction qui joue en faveur de la classe dirigeante et qui, en dernière analyse, détermine le travail créateur des intel-

* Pendant la Révolution, de nombreux paysans voyageaient avec un sac (« mechok »), en wagons à bestiaux, achetant et revendant toutes sortes de marchandises, et principalement de la nourriture.

* « *Krasnaïa Nov* » (Friche rouge) — revue littéraire fondée en 1921 et qui a cessé de paraître au début de la guerre. A édité en 1923 le présent ouvrage de Trotsky. Fut dirigée dès le début par A. Voronsky, critique de talent connu pour ses portraits d'écrivains. Celui-ci fut écarté de la revue en 1927 pour « déviations idéologiques » et, en 1932, « *Krasnaïa Nov* » passait sous la coupe de l'Union des Écrivains nouvellement fondée par décret du Comité Central du Parti Communiste (N. d. T.).

lectuels, opère maintenant en notre faveur. En fonction de cela, il faut savoir élaborer une politique artistique.

Il n'est pas vrai que l'art révolutionnaire puisse être créé seulement par les ouvriers. Précisément parce que la révolution est ouvrière, elle libère — répétons-le — une faible quantité d'énergie de la classe ouvrière dans le domaine de l'art. Les plus grandes œuvres de la Révolution française, celles qui la reflètent directement ou non, ont été créées par des artistes allemands, anglais ou autres, non par des Français. La bourgeoisie française, occupée à faire la révolution, n'avait pas suffisamment de forces pour graver elle-même son empreinte. C'est encore plus vrai du prolétariat : sa culture artistique est bien plus faible que sa culture politique. Les intellectuels, outre tous les avantages que leur procure leur qualification, disposent de l'odieux privilège de garder une position politique passive, plus ou moins marquée de sympathie à l'égard d'Octobre. Il n'est pas surprenant qu'ils donnent de meilleures images de la Révolution — même si elles sont plus ou moins déformées — que le prolétariat, occupé à faire la révolution. Nous n'ignorons pas les limites, l'instabilité, les oscillations des compagnons de route. Si nous éliminions Pilniak et son *Année nue*, « les Frères Sérapion » avec Vsévolod Ivanov, Tikhonov et Polonskaya, si nous éliminions Maïakovski et Essenine, que nous resterait-il, hormis quelques traites impayées sur une future littérature prolétarienne ? Démyan Biedny — qui ne fait pas partie des compagnons de route — ne peut être mis de côté, nous l'espérons, il s'apparente même à la littérature prolétarienne dans le sens que définit le Manifeste de « Kouznitsa ». Oui, sans eux, que resterait-il ?

Cela veut-il dire que le Parti, contradictoirement à ses principes, prenne une position éclectique dans le domaine de l'art ? L'argument, qui voudrait être écrasant, est simplement enfantin. Le marxisme offre diverses possibilités : évaluer le développement de l'art nouveau, en suivre toutes les variations, encourager les courants progressistes au moyen de la critique ; on ne peut guère lui demander davantage. L'art doit se frayer sa propre route par lui-même. Ses méthodes ne sont pas celles du marxisme. Si le Parti dirige le prolétariat, il ne dirige pas le processus historique. Oui, il est des domaines où il dirige directement, impérieusement. Il en est d'autres où il contrôle et encourage, certains où il se borne à encourager, certains encore où il ne fait qu'orienter. L'art n'est pas un domaine où le Parti est appelé à commander. Il protège, stimule, ne dirige qu'indirectement. Il accorde sa confiance aux groupes qui aspirent sincèrement à se rapprocher de la Révolution et encourage ainsi leur production artistique. Il ne peut pas se placer sur les positions d'un cercle littéraire. Il ne le peut pas, et il ne le doit pas.

Le Parti défend les intérêts historiques de la classe ouvrière dans son ensemble. Il prépare le terrain, pas à pas, pour une culture nouvelle, un art nouveau. Il ne voit pas les compagnons de route en concurrents des écrivains ouvriers, mais en collaborateurs de la classe ouvrière pour un gigantesque travail de reconstruction. Il comprend le caractère épisodique des groupes littéraires dans une période de transition. Loin de les apprécier en fonction des certificats personnels de classe qu'excitent messieurs les gens de lettres, il s'inquiète de la place qu'occupent ou peuvent occuper ces groupes dans la mise sur pied d'une culture socialiste. Si, pour tel ou tel groupe, il n'est pas possible aujourd'hui de déterminer cette place, le Parti attendra, avec patience et attention. Cela n'empêche nullement les critiques, les lecteurs, d'accorder individuellement leur sympathie à tel ou tel groupe. Le Parti, parce qu'il défend, dans leur ensemble, les intérêts historiques de la classe ouvrière, se doit d'être objectif et prudent. Doublement : il n'accorde pas son *imprimatur* à « Kouznitsa » pour le seul fait que des ouvriers y écrivent ; il ne repousse *a priori* aucun groupe littéraire, même uniquement composé d'intellectuels, pour peu que celui-ci s'efforce de se rapprocher de la Révolution, en renforce une des attaches

(une attache est toujours un point faible) : avec la ville ou le village, entre les membres du Parti et les Sans-Parti, entre les intellectuels et les ouvriers.

Une telle politique signifie-t-elle qu'un des flancs du Parti, celui qui se tourne vers l'art, ne sera pas protégé ? L'affirmer serait grandement exagéré. Le Parti, prenant pour guides ses critères politiques, rejette, en art, les tendances nettement vénéneuses ou désagréables. Il est vrai que le front de l'art est moins protégé que celui de la politique. N'en va-t-il pas de même pour la science ? Que pensent de la théorie de la relativité les tenants d'une science purement prolétarienne ? Cette théorie est-elle compatible ou non avec le matérialisme ? La question a-t-elle été tranchée ? Où ? Quand ? Par qui ? Il est clair pour tous, même pour les profanes, que l'œuvre de Pavlov se situe sur le terrain du matérialisme. Que dire de la théorie psychanalytique de Freud ? Est-elle compatible avec le matérialisme, comme le pense le camarade Radek, comme je le pense moi-même, ou lui est-elle hostile ? On peut poser la même question à propos des nouvelles théories de la structure atomique, etc... Il serait merveilleux que se trouve un savant capable d'embrasser méthodologiquement toutes ces nouvelles généralisations, d'en établir les connexions avec la conception du monde du matérialisme dialectique. Il pourrait par là énoncer les critères réciproques des nouvelles théories et approfondir du même coup la méthode dialectique. Je crains que ce travail — je ne parle pas d'un article de journal ou de revue, mais d'une œuvre scientifique ou philosophique d'envergure, comme *l'Origine des Espèces* ou *le Capital* — ne voie le jour ni aujourd'hui ni demain. Ou plutôt, si un livre de cette sorte était écrit aujourd'hui, il est probable que les pages n'en seraient pas coupées avant que le prolétariat ne dépose les armes.

Le travail d'acclimatation de la culture, c'est-à-dire l'acquisition de l'ABC d'une culture pré-prolétarienne, ne suppose-t-il pas un choix, une critique, un critère de classe ? Certainement. Ce critère est politique, non abstraitement culturel. Tous deux coïncident dans le sens large où la Révolution prépare les conditions d'une nouvelle culture. Cela ne signifie pas que le mariage s'effectue à tout coup. Si la Révolution se voit obligée de détruire des ponts ou des monuments quand il le faut, elle n'hésitera pas à porter la main sur toute tendance de l'art qui, si grandes que soient ses réalisations formelles, menacerait d'introduire des ferments désagréables dans les milieux révolutionnaires ou de dresser les uns contre les autres les forces internes de la Révolution, prolétariat, paysannerie, intellectuels. Notre critère est ouvertement politique, impératif et sans nuances. D'où la nécessité de définir ses limites. Pour être plus précis encore, je dirais que, sous un régime de vigilance révolutionnaire, nous devons mener en ce qui regarde l'art une politique large et souple, étrangère à toutes les querelles des cercles littéraires.

Bien entendu, le Parti ne peut pas, fût-ce un seul jour, s'abandonner au principe libéral du *laissez faire, laissez passer**, même en art. La question est de savoir à quel moment il doit intervenir, dans quelle mesure et dans quel cas. Ce n'est pas une question aussi simple que le pensent les théoriciens de *Lef*, les champions de la littérature prolétarienne.

Les buts, les tâches et les méthodes de la classe ouvrière sont sans comparaison plus concrets, mieux définis et mieux élaborés sur le plan de la théorie, dans le domaine économique qu'en art. Pourtant, après avoir tenté de construire une économie centralisée, le Parti s'est vu contraint d'admettre l'existence de types économiques différents, voire concurrents. À côté des entreprises d'Etat, organisées en trusts, nous avons des entreprises de caractère local, d'autres qui sont mises en location, des concessions, des entreprises privées, des coopératives, des économies

* En français dans le texte.

paysannes individuelles, des koustari^{*}, des entreprises collectives, etc... La politique fondamentale de l'Etat est dirigée vers une économie socialiste centralisée. Cette tendance générale comporte, pour une période donnée, un soutien étendu à l'économie paysanne et aux koustaris. S'il en allait autrement, notre politique en vue d'une industrie socialiste sur une grande échelle deviendrait une abstraction sans vie.

La République soviétique allie ouvriers, paysans et intellectuels d'origine petite-bourgeoise sous la direction du Parti communiste. De cette combinaison sociale, grâce aux progrès de la technique et de la culture, doit sortir une société communiste. A travers une série d'étapes. La paysannerie et les intellectuels viendront au communisme par d'autres chemins que les ouvriers. Leurs voies particulières ne peuvent pas ne pas se refléter dans la littérature. Les intellectuels qui n'ont pas lié leur sort sans réserve à celui du prolétariat (non-communistes dans leur écrasante majorité) cherchent à s'appuyer sur les paysans en raison de l'absence, ou de l'extrême faiblesse, d'un point d'appui bourgeois. Ce processus est, pour le moment, plutôt symbolique et consiste à idéaliser *a posteriori* l'esprit révolutionnaire du moujik. Il caractérise tous les compagnons de route. Avec l'augmentation du nombre des établissements scolaires et de ceux qui, dans les campagnes, sauront lire, le lien qui existe entre l'art et la paysannerie peut devenir organique. La paysannerie produira ses propres intellectuels. Si le point de vue des paysans en économie, en politique ou en art est plus primitif, plus limité et plus égoïste que celui du prolétariat, il n'en est pas moins une donnée de fait. L'artiste fera œuvre historique progressiste quand, empruntant le point de vue des paysans ou mieux, le mariant à son propre point de vue, il sera pénétré de l'idée que l'union des ouvriers et des paysans est une nécessité vitale. A travers sa création, la coopération nécessaire entre le village et la ville sera renforcée. La marche des paysans vers le socialisme donnera à ses œuvres un contenu riche et profond, une forme variée dans ses couleurs, et nous avons toutes raisons de penser qu'il ajoutera de valables chapitres à l'histoire de l'art. En revanche, opposer le village, organique et séculièrement sacré, à la ville, c'est faire œuvre réactionnaire, hostile au prolétariat, incompatible avec le progrès, condamnée à pourrir. Même dans le domaine de la forme, un tel art ne peut aboutir qu'au rabâchage et à l'imitation.

Le poète Kliouov, les Imaginistes, « les Frères Sérapion », Pilniak, et même des futuristes comme Klebnikov, Kroutchenikh et Kamensky, ont un fonds moujik, organique, alors que d'autres ont plutôt un fonds bourgeois traduit dans la langue du moujik. Là où les rapports avec le prolétariat sont les moins ambigus de tous, c'est chez les futuristes. « Les Frères Sérapion », les Imaginistes, Pilniak laissent percer, ici et là, leur opposition au prolétariat, du moins encore très récemment. Ils reflètent, sous un aspect très fragmentaire, l'état d'esprit du village à l'époque de la réquisition forcée des grains. C'était l'époque où, cherchant un refuge contre la faim dans les villages, ils y engrangeaient leurs impressions. Leur bilan est plutôt ambigu. Il ne doit pas être considéré hors de la période qui s'est terminée avec la révolte de Kronstadt. Aujourd'hui, un changement considérable s'est produit dans la paysannerie. Il a lieu chez les intellectuels et il devrait se manifester chez les compagnons de route qui chantent le moujik. Il s'y est déjà montré, dans une certaine mesure. Sous l'influence de nouvelles secousses sociales, ces groupes n'en ont pas fini avec les luttes intérieures, les scissions, les ralliements. Il faut suivre tout cela avec soin et de façon critique. Le Parti qui, non sans raison nous l'espérons, prétend au rôle de direction spirituelle, ne peut passer à côté de telles questions et se contenter de bavardages.

* Artisans.

Un art prolétarien de grande envergure ne pourrait-il éclairer la marche des paysans vers le socialisme ? Bien sûr qu'il le « peut », tout comme une centrale électrique « peut » distribuer lumière et énergie à l'isba, à l'étable, au moulin. Il suffit d'avoir une telle centrale, et des câbles qui vont au village. Plus de danger, soit dit en passant, que dans ce cas l'agriculture se dresse contre l'industrie. Malheureusement, nous n'avons pas encore de tels câbles, et la centrale électrique brille par son absence. L'art prolétarien fait défaut. L'art d'inspiration prolétarienne (poètes ouvriers, et futuristes) est aussi peu prêt à répondre aux besoins de la ville et du village que, disons, l'industrie soviétique est prête à résoudre les problèmes de l'économie mondiale.

À supposer que nous laissons de côté la paysannerie (comment le pourrions-nous ?), il ne semble pas que pour le prolétariat, classe fondamentale de la société soviétique, les choses soient aussi simples qu'on le voit dans les pages de *Lef*. Les futuristes proposent de jeter par-dessus bord la vieille littérature individualiste, désuète dans sa forme, contredisant à la nature collectiviste du prolétariat (cet argument s'adresse à nous, pauvres que nous sommes !). Ils révèlent une compréhension très insuffisante de la dialectique des rapports entre l'individu et le collectif. Il n'existe pas de vérités abstraites, autrement dit, il y a individualisme et individualisme. Par individualisme, une partie des intellectuels d'avant la Révolution se jeta dans le mysticisme, une autre emprunta la voie chaotique du futurisme et, se donnant à la révolution — soit dit à son honneur —, se rapprocha du prolétariat. Quand ceux-ci transportent dans le prolétariat une amertume qui tient à leur individualisme, faut-il les absoudre de tant d'égoïsme, c'est-à-dire, d'un individualisme extrême ? Le malheur est que le prolétaire est dépourvu de cette qualité-là. Son individualité n'est ni suffisamment formée ni différenciée. Ce sera la conquête la plus précieuse du progrès culturel qui commence aujourd'hui que d'élever la personnalité, dans ses qualités objectives, dans sa conscience subjective. Il serait puéril de penser que les belles lettres bourgeoises soient aptes à jouer ce rôle, à faire brèche dans la solidarité de classe. Ce que Shakespeare, Goethe, Pouchkine, Dostoïevski donneront à l'ouvrier, c'est avant tout une image plus complexe de la personnalité, de ses passions et sentiments, une conscience plus approfondie de ses forces intérieures, une aperception plus nette de son subconscient, etc... En fin de compte, l'ouvrier y trouvera un enrichissement. Gorki, imbu de l'individualisme romantique du vagabond, a su nourrir l'esprit printanier de la révolution prolétarienne à la veille de 1905 parce qu'il a aidé à l'éveil de la personnalité dans une classe où la personnalité, une fois éveillée, cherche à se mettre en rapport avec d'autres personnalités éveillées. Le prolétariat a besoin d'une nourriture et d'une éducation artistiques. Il ne faut pas le prendre pour un morceau d'argile que les artistes, ceux du passé et ceux de l'avenir, peuvent modeler à leur propre ressemblance.

Le prolétariat, très sensible sur les plans spirituel et artistique, n'a pas reçu d'éducation esthétique. Il est peu probable que sa route parte du point où s'est arrêtée l'intelligentsia bourgeoise avant la catastrophe. De même que l'individu, à partir de l'embryon, refait l'histoire de l'espèce et, dans une certaine mesure, de tout le monde animal, la nouvelle classe, dont l'immense majorité émerge d'une existence quasi préhistorique, doit refaire pour elle-même toute l'histoire de la culture artistique. Elle ne peut pas commencer à édifier une nouvelle culture avant d'avoir absorbé et assimilé les éléments des anciennes cultures. Cela ne veut pas dire qu'elle va traverser pas à pas, systématiquement, toute l'histoire passée de l'art. A la différence de l'individu biologique, une classe sociale absorbe et assimile de façon plus libre et plus consciente. Elle ne peut toutefois aller de l'avant sans considérer les points de repères les plus importants du passé.

La base sociale du vieil art ayant été détruite de façon plus décisive que jamais auparavant, son aile gauche, afin que l'art continue, cherche un appui dans le prolétariat, du moins dans les couches sociales qui gravitent autour du prolétariat. Celui-ci, à son tour, tirant profit de sa position de classe dirigeante, aspire à l'art, cherche à établir des contacts avec lui, prépare ainsi les bases à une formidable croissance artistique. En ce sens, il est vrai que les journaux muraux d'usine constituent les prémices nécessaires, encore que très lointaines, de la littérature de demain. Naturellement, personne ne dira : renonçons à tout le reste, en attendant que le prolétariat, à partir de ces journaux muraux, ait atteint la maîtrise artistique. Le prolétariat, lui aussi, a besoin d'une continuité dans la tradition artistique. Il la réalise aujourd'hui, plus indirectement que directement, à travers les artistes bourgeois qui gravitent autour de lui, ou qui cherchent refuge sous son aile. Il en tolère une partie, il en soutient une autre, il adopte ceux-ci et assimile complètement ceux-là. La politique du Parti en art dépend précisément de la complexité de ce processus, de ses mille liens internes. Il est impossible de la ramener à une formule, quelque chose d'aussi bref que le bec d'un moineau. Il n'est pas non plus indispensable de l'y ramener.

Chapitre VIII

Art révolutionnaire et art socialiste

Quand on parle d'art révolutionnaire, on pense à deux sortes de phénomènes artistiques : les œuvres dont les thèmes reflètent la révolution, et celles qui sans être reliées à la révolution par le thème, en sont profondément imbuées, colorées par la nouvelle conscience qui surgit de la révolution. Ce sont des phénomènes qui, de toute évidence, relèvent ou pourraient relever de conceptions entièrement différentes. Alexis Tolstoï, dans son roman *le Chemin des Tourments*, décrit la période de la guerre et de la révolution. Il appartient à la vieille école de Yasnaya-Polyana ³⁰ avec moins d'envergure, un point de vue plus étroit. A propos des événements les plus grands, elle sert seulement à rappeler, cruellement, que Yasnaya-Polyana a été et n'est plus. En revanche, quand le jeune poète Tikhonov parle d'une petite épicerie — il semble être intimidé d'écrire sur la révolution —, il perçoit et décrit l'inertie, l'immobilité, avec une fraîcheur et une véhémence passionnée que seul un poète de la nouvelle époque peut exprimer.

Ainsi, l'art révolutionnaire et des œuvres sur la révolution, s'ils ne sont pas une seule et même chose, ont des points de contact. Les artistes créés par la révolution ne peuvent pas ne pas vouloir écrire sur la révolution. D'autre part, l'art qui aura vraiment quelque chose à dire sur la révolution, devra rejeter sans pitié le point de vue du vieux Tolstoï, son esprit de grand seigneur et son amitié pour le moujik.

Il n'existe pas encore d'art révolutionnaire. Il existe des éléments de cet art, des signes, des tentatives vers lui. Avant tout, il y a l'homme révolutionnaire, en train de former la nouvelle génération à son image et qui a de plus en plus besoin de cet art. Combien de temps faudra-t-il pour que cet art se manifeste de façon décisive ? Il est difficile même de le deviner, il s'agit d'un processus impondérable, et nous en sommes réduits à limiter nos supputations, même quand il s'agit de déterminer les échéances de processus sociaux matériels. Pourquoi la première grande vague de cet art ne viendrait-elle pas bientôt, l'art de la jeune génération née dans la révolution et que la révolution a portée avec elle ?

L'art de la révolution, qui reflète ouvertement toutes les contradictions d'une période de transition, ne doit pas être confondu avec l'art socialiste, dont la base manque encore. Il ne faut cependant pas oublier que l'art socialiste sortira de ce qui se fait durant cette période de transition.

En insistant sur une telle distinction, nous ne montrons aucun amour pour les schémas. Ce n'est pas pour rien qu'Engels caractérisa la révolution socialiste comme le saut du règne de la nécessité au règne de la liberté. La révolution n'est pas encore le « règne de la liberté ». Au contraire, elle développe au plus haut degré les traits de la « nécessité ». Le socialisme abolira les antagonismes de classe en même temps que les classes, mais la révolution porte la lutte de classe à son summum. Pendant la révolution, la littérature qui affermit les ouvriers dans leur lutte contre les exploités est nécessaire et progressiste. La littérature révolutionnaire ne peut pas ne pas être imbuée d'un esprit de haine sociale, qui, à l'époque de la dictature prolétarienne, est un facteur créateur aux mains de l'Histoire. Dans le socialisme, la solidarité constituera la base de la société. Toute la littérature, tout l'art, seront accordés sur d'autres tons. Toutes les émotions que nous, révolutionnaires d'aujourd'hui, hésitons à appeler par leurs noms, tant elles ont été vulgari-

³⁰ C'est-à-dire de Tolstoï, dont Yasnaya-Polyana était le domaine.

sées et avilies, l'amitié désintéressée, l'amour du prochain, la sympathie, résonneront en accords puissants dans la poésie socialiste.

Un excès de ces sentiments désintéressés ne risque-t-il pas de faire dégénérer l'homme en un animal sentimental, passif, grégaire, comme les nietzschéens le craignent ? Pas du tout. La puissante force de l'émulation qui, dans la société bourgeoise, revêt les caractères de la concurrence de marché, ne disparaîtra pas dans la société socialiste. Pour utiliser le langage de la psychanalyse, elle sera sublimée, c'est-à-dire plus élevée et plus féconde. Elle se placera sur le plan de la lutte pour des opinions, des projets, des goûts. Dans la mesure où les luttes politiques seront éliminées — dans une société où il n'y aura pas de classes il ne saurait y avoir de telles luttes — les passions libérées seront canalisées vers la technique et la construction, également vers l'art qui, naturellement, deviendra plus ouvert, plus mûr, plus trempé, forme la plus élevée de l'édification de la vie dans tous les domaines, et pas seulement dans celui du « beau », ou en tant qu'accessoire.

Toutes les sphères de la vie, comme la culture du sol, la planification des habitations, la construction des théâtres, les méthodes d'éducation, la solution des problèmes scientifiques, la création de nouveaux styles intéresseront chacun et tous. Les hommes se diviseront en « partis » sur la question d'un nouveau canal géant, ou la répartition d'oasis dans le Sahara (une telle question se posera aussi), sur la régularisation du climat, sur un nouveau théâtre, sur une hypothèse chimique, sur des écoles concurrentes en musique, sur le meilleur système de sports. De tels regroupements ne seront empoisonnés par aucun égoïsme de classe ou de caste. Tous seront également intéressés aux réalisations de la collectivité. La lutte aura un caractère purement idéologique. Elle n'aura rien à voir avec la course aux profits, la vulgarité, la trahison et la corruption, tout ce qui forme l'âme de la « concurrence » dans la société divisée en classes. La lutte n'en sera pas pour cela moins excitante, moins dramatique et moins passionnée. Et, comme dans la société socialiste, tous les problèmes de la vie quotidienne, autrefois résolus spontanément et automatiquement, aussi bien que les problèmes confiés à la tutelle de castes sacerdotales, deviendront le patrimoine général, on peut dire avec certitude que les passions et les intérêts collectifs, la concurrence individuelle, auront le champ le plus vaste et les occasions de s'exercer les plus illimitées. L'art ne souffrira pas d'un manque de ces décharges d'énergie nerveuse sociale, de ces impulsions psychiques collectives qui produisent de nouvelles tendances artistiques et des mutations de style. Les écoles esthétiques se grouperont autour de leurs « partis », c'est-à-dire d'associations de tempéraments, de goûts, d'orientations spirituelles. Dans une lutte aussi désintéressée et aussi intense, sur une base culturelle s'élevant constamment, la personnalité grandira dans tous les sens et affinera sa propriété fondamentale inestimable, celle de ne jamais se satisfaire du résultat obtenu. En vérité, nous n'avons aucune raison de craindre que, dans la société socialiste, la personnalité s'endorme ou connaisse la prostration.

Pouvons-nous désigner l'art de la révolution à l'aide d'un vieux nom ? Le camarade Ossinsky l'appelle quelque part réaliste. Ce qu'il met là-dessous est vrai et significatif, mais il faudrait être d'accord sur une définition afin d'éviter un malentendu.

Le réalisme le plus accompli en art coïncide, dans notre histoire, avec « l'âge d'or » de la littérature, c'est-à-dire avec le classicisme d'une littérature pour la noblesse.

La période des thèmes tendancieux, au temps où une œuvre était jugée en premier lieu sur les intentions sociales de l'auteur, coïncide avec la période où l'intelligentsia, s'éveillant, cherchait un passage vers l'activité sociale et tentait de se lier au « peuple » dans sa lutte contre le vieux régime.

L'école décadente et le symbolisme qui naquirent en opposition au « réalisme » régnant, correspondent à la période où l'intelligentsia, séparée du peuple, idolâtrant ses propres expériences et se soumettant en fait à la bourgeoisie, entend ne pas se dissoudre psychologiquement et esthétiquement dans la bourgeoisie. A cette fin, le symbolisme invoqua l'aide du Ciel.

Le futurisme d'avant la guerre fut une tentative pour se libérer sur un plan individualiste de la prostration du Symbolisme, et pour trouver un point d'appui personnel dans les réalisations impersonnelles de la culture matérielle.

Telle est *grosso modo* la logique de la succession des grandes périodes dans la littérature russe. Chacune de ces tendances contenait une conception du monde social ou du groupe qui imprima sa marque sur les thèmes, les contenus, le choix des milieux, les caractères des personnages, etc... L'idée de contenu ne se rapporte pas au sujet, au sens formel du terme, mais à la conception sociale. Une époque, une classe et leurs sentiments trouvent leur expression aussi bien dans le lyrisme sans thème que dans un roman social.

Ensuite, se pose la question de la forme. Dans certaines limites, elle se développe conformément à ses propres lois, comme toute autre technique. Chaque nouvelle école littéraire, quand elle est réellement une école et non une greffe arbitraire, procède de tout le développement antérieur, de la technique déjà existante, des mots et des couleurs, et s'éloigne des rives connues pour de nouveaux voyages et de nouvelles conquêtes.

Dans ce cas, également, l'évolution est dialectique : la tendance artistique nouvelle nie la précédente. Pourquoi ? Evidemment, certains sentiments et certaines pensées se sentent à l'étroit dans le cadre des vieilles méthodes. En même temps, les inspirations nouvelles trouvent dans l'art ancien déjà cristallisé quelques éléments qui, par un développement ultérieur, sont susceptibles de leur donner l'expression nécessaire ; le drapeau de la révolte est levé contre le « vieux » dans son ensemble, au nom de certains éléments susceptibles d'être développés. Chaque école littéraire est potentiellement contenue dans le passé et chacune se développe par une rupture hostile avec le passé. Le rapport réciproque entre la forme et le contenu (celui-ci, loin d'être simplement un « thème », apparaissant comme un complexe vivant de sentiments et d'idées qui cherchent leur expression) est déterminé par la nouvelle forme, découverte, proclamée et développée sous la pression d'une nécessité intérieure, d'une demande psychologique collective qui, comme toute la psychologie humaine, a des racines sociales.

D'où la dualité de toute tendance littéraire ; elle ajoute quelque chose à la technique de l'art, élevant (ou abaissant) le niveau général du métier artistique ; d'autre part, sous sa forme historique concrète, elle exprime des exigences définies qui, en dernière analyse, sont des exigences de classe. Exigences de classe signifie également exigences individuelles : au travers de l'individu s'exprime sa classe. Cela signifie aussi exigences nationales : l'esprit d'une nation étant déterminé par la classe qui la dirige et se subordonne la littérature.

Prenons le Symbolisme. Que faut-il entendre par là ? L'art de transformer symboliquement la réalité, en tant que méthode formelle de création artistique ? Ou bien tendance particulière, représentée par Blok, Sologoub et d'autres ? Le Symbolisme russe n'a pas inventé les symboles. Il n'a fait que les greffer plus intimement sur l'organisme de la langue russe moderne. En ce sens, l'art de demain, quelles que soient ses voies futures, ne voudra pas renoncer à l'héritage formel du Symbolisme. Le Symbolisme russe réel, en certaines années déterminées, s'est servi du symbole pour des buts bien déterminés. Lesquels ? L'école décadente qui précéda le Symbolisme cherchait une solution à tous les problèmes artistiques dans le flacon des ex-

périences de la personnalité : sexe, mort, etc... ou plutôt sexe et mort, etc... Elle ne pouvait que s'épuiser en très peu de temps. De là s'ensuivit, non sans une impulsion sociale, la nécessité de trouver une sanction plus adéquate aux exigences, sentiments et humeurs, afin de les enrichir et de les hausser à un plan supérieur. Le Symbolisme qui fit de l'image, outre une méthode artistique, un symbole de foi, fut pour l'intelligentsia le pont artistique qui conduisait au mysticisme. En ce sens, nullement formel et abstrait mais concrètement social, le Symbolisme ne fut pas seulement une méthode de technique artistique, il exprimait la fuite devant la réalité par la construction d'un au-delà, la complaisance dans la rêverie toute-puissante, la contemplation et la passivité. En Blok, nous trouvons un Joukovsky modernisé. Les vieux recueils et pamphlets marxistes (de 1908 et des années suivantes) quelque élémentaires qu'aient pu être certaines de leurs généralisations (elles tendaient à mettre tout dans le même sac) donnèrent sur le « déclin littéraire » un diagnostic et un pronostic incomparablement plus significatifs et plus justes que ne le fit par exemple le camarade Tchouzhak qui s'est penché sur le problème de la forme plus tôt et plus attentivement que beaucoup d'autres marxistes, mais qui, sous l'influence des écoles artistiques contemporaines, a vu en elles les étapes de l'accumulation d'une culture prolétarienne, non celles d'un éloignement croissant de l'intelligentsia par rapport aux masses.

Que recouvre le terme « réalisme » ? A différentes époques, le réalisme a donné une expression aux sentiments et aux besoins de différents groupes sociaux, avec des moyens nettement différents. Chacune des écoles réalistes requiert une définition littéraire et sociale distincte, une estimation littéraire et formelle distincte. Qu'ont-elles en commun ? Un certain attrait non négligeable pour tout ce qui concerne le monde, la vie telle qu'elle est. Loin de fuir la réalité, elles l'acceptent, dans sa stabilité concrète ou dans sa capacité de transformation. Elles s'efforcent de peindre la vie telle qu'elle est ou d'en faire le sommet de la création artistique, soit pour la justifier ou la condamner, soit pour la photographier, la généraliser ou la symboliser. C'est toujours la vie dans nos trois dimensions, en tant que matière suffisante, d'une valeur inestimable.

Dans ce sens philosophique large, non dans celui d'une école littéraire, on peut dire avec certitude que l'art nouveau sera réaliste. La révolution ne peut coexister avec le mysticisme. Si ce que Pilniak, les Imaginistes et quelques autres appellent leur romantisme est, on peut le craindre, une poussée timide de mysticisme sous un nouveau nom, la révolution ne tolérera pas longtemps ce romantisme. Le dire, ce n'est pas se montrer doctrinaire, c'est juger sainement. De nos jours, on ne peut avoir « à côté » de soi un mysticisme portatif, quelque chose comme un petit chien, qu'on choie. Notre époque tranche comme une hache. La vie amère, tempétueuse, bouleversée jusqu'au tréfonds, dit « Il me faut un artiste capable d'un seul amour. De quelque façon que tu t'empares de moi, quels que soient les outils et les instruments que tu emploies, je m'abandonne à toi, à ton tempérament, à ton génie. Mais tu dois me comprendre comme je suis, me prendre comme je deviendrai, et il ne doit y avoir rien d'autre pour toi, que moi. »

C'est là un monisme réaliste, dans le sens d'une conception du monde, non dans celui de l'arsenal traditionnel des écoles littéraires. Au contraire, l'artiste nouveau aura besoin de toutes les méthodes et de tous les procédés mis en œuvre dans le passé, quelques autres en plus, pour saisir la vie nouvelle. Et cela ne constituera pas de l'éclectisme artistique, l'unité de l'art étant donnée par une perception active du monde.

Dans les années 1918 et 1919, il n'était pas rare de rencontrer au front une division militaire, cavalerie en tête, avec, à l'arrière, des chariots transportant des acteurs, des actrices, des décors et autres accessoires. En général, la place de l'art est dans

le train du développement historique. Par suite de rapides changements sur nos fronts, les chariots avec les acteurs et les décors se trouvèrent fréquemment dans une position précaire, ne sachant où aller. Souvent, ils tombèrent aux mains des Blancs. C'est dans une situation non moins difficile que se trouve l'art qui, dans son ensemble, est surpris par un changement brusque sur le front de l'histoire.

Le théâtre est dans une position particulièrement difficile, il ne sait absolument pas où donner de la tête. Il est très remarquable que, forme d'art peut-être la plus conservatrice, il possède les théoriciens les plus radicaux. Chacun sait que le groupe le plus révolutionnaire dans l'Union des Républiques soviétiques est la classe des critiques théâtraux. Au premier signe d'une révolution à l'ouest ou à l'est, il serait bon de les organiser en un bataillon militaire spécial de « Levtretsi » (critiques théâtraux de gauche). Quand nos théâtres présentent *la Fille de Madame Angot*, *la Mort de Tatelkine*, *Turandot*, nos vénérables Levtretsi se montrent patients. Quand il s'agit de donner le drame de Martinet, ils se rebellent avant même que Meyerhold ait joué *La Nuit* ³¹. La pièce est patriotique ! Martinet est un pacifiste ! Et l'un des critiques déclara même : « Pour nous, c'est du *passé* et par conséquent sans intérêt. » Derrière ce gauchisme se cache un philistinisme dépourvu du moindre grain d'esprit révolutionnaire. Si nous devons reprendre les choses du point de vue politique, nous dirions que Martinet était un révolutionnaire et un internationaliste à une époque où nombre de nos représentants actuels de l'extrême-gauche ne soupçonnaient encore rien de la révolution. Le drame de Martinet appartient au passé ? Qu'est-ce que cela veut dire ? La révolution en France aurait-elle déjà eu lieu ? Serait-elle déjà victorieuse ? Devons-nous considérer une révolution en France comme un drame historique indépendant, ou seulement comme une répétition ennuyeuse de la révolution russe ? Ce gauchisme recouvre, en plus de bien d'autres choses, l'étroitesse nationale la plus vulgaire. Il n'y a pas de doute que la pièce de Martinet a des longueurs et qu'elle est plus un drame livresque qu'une œuvre théâtrale (l'auteur lui-même n'espérait guère qu'elle soit portée à la scène). Ces défauts seraient restés à l'arrière-plan si le théâtre avait considéré cette pièce dans son aspect concret, historique, national, c'est-à-dire comme le drame du prolétariat français à une étape déterminée de sa grande marche, et non d'un monde assis sur son arrière-train. Transposer l'action, qui se déroule dans un milieu historique déterminé, dans un autre abstraitement construit, signifie se détacher de la révolution, de cette révolution réelle, véritable, qui se développe obstinément et passe d'un pays à un autre. Et qui apparaît, par suite, à certains pseudo-révolutionnaires comme la répétition ennuyeuse de ce qui a été vécu.

Je ne sais si la scène a besoin aujourd'hui de la bio-mécanique, si celle-ci est au premier rang de la nécessité historique. Mais je n'ai pas le moindre doute, s'il est permis d'employer une expression aussi subjective, sur le besoin qu'a le théâtre russe d'un répertoire nouveau, traitant de la vie révolutionnaire et, sur le besoin, en premier lieu, d'une comédie soviétique. Nous devrions avoir notre propre *Mineur*, notre propre *Malheur d'avoir trop d'esprit* et notre propre *Revizor* ³². Non une nouvelle mise en scène de ces trois vieilles comédies, non leur retouche parodique pour répondre aux exigences soviétiques, bien que ce soit une nécessité vitale dans quatre-vingt-quinze cas sur cent. Non, nous avons besoin simplement d'une satire des mœurs soviétiques, qui suscite le rire et l'indignation. J'emploie à dessein les termes des vieux manuels littéraires et ne crains nullement d'être accusé de marcher à reculons. La nouvelle classe, la nouvelle vie, les vices nouveaux et la stupidité nou-

³¹ Drame du poète français communiste Marcel Martinet, ancien membre du groupe de « *la Vie ouvrière* ». Cf. la critique détaillée de cette œuvre donnée par Trotsky en 1922.

³² *Le Mineur* de Fonvizine (1742-1792), *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïédov (1793-1829), *Le Revizor* de Gogol (1809-1852).

velle exigent qu'on lève le voile ; quand cela aura lieu, nous aurons un nouvel art dramatique, car il est impossible de montrer la stupidité nouvelle sans de nouvelles méthodes. Combien de nouveaux *Mineurs* attendent en tremblant d'être représentés sur la scène ? Que de soucis viennent d'avoir trop d'esprit ou de prétendre avoir trop d'esprit, et comme il serait bon qu'un nouveau *Revizor* se promène à travers nos campagnes soviétiques. N'invoquez pas la censure théâtrale, cela ne serait pas vrai. Certes, si votre comédie tentait de dire : « Voyez où nous avons été amenés, retournons au doux vieux nid de la noblesse », la censure interdirait une telle comédie, et agirait comme il convient. Mais si votre comédie dit : « Nous sommes maintenant en train de construire une vie nouvelle, et voici la cochonnerie, la vulgarité, la servilité ancienne et nouvelle, qu'il faut nettoyer », la censure alors n'interviendra pas. Si elle intervenait, ce serait une stupidité contre laquelle nous nous dresserions tous.

Dans les rares occasions où, devant le rideau levé, je devais cacher poliment mes bâillements pour n'offenser personne, j'ai été fortement impressionné par le fait que l'auditoire saisissait avec beaucoup de vivacité toute allusion, même la plus insignifiante, à la vie actuelle. On s'en aperçoit aux opérettes ranimées par le Théâtre d'Art et qui sont coquettement munies d'épines, grandes et petites (il n'y a pas de roses sans épines !). Il me vient à l'idée que, si nous ne sommes pas encore mûrs pour la comédie, nous devrions au moins monter une revue sociale.

Évidemment, sans doute, cela va sans dire, à l'avenir le théâtre sortira de ses quatre murs et descendra dans la vie des masses, lesquelles seront entièrement soumises au rythme de la bio-mécanique, etc... Ceci est, après tout, du « futurisme », exactement la musique d'un futur très lointain. Entre le passé dont se nourrit le théâtre, et le très lointain futur, il y a le présent dans lequel nous vivons. Entre le *passéisme* et le futurisme, il serait bon de donner sur les planches une chance au « présentisme ». Votons pour une telle tendance. Avec une bonne comédie soviétique, le théâtre serait ranimé pendant quelques années et peut-être aurions-nous alors la tragédie, qui n'est pas pour rien considérée comme l'expression la plus élevée de l'art littéraire.

Notre époque athée peut-elle créer un art monumental, demandent certains mystiques, prêts à accepter la révolution à condition qu'elle leur garantisse l'au-delà ? La tragédie est la forme monumentale de l'art littéraire. L'Antiquité classique établit la tragédie sur la mythologie. Toute la tragédie antique est imprégnée d'une foi profonde dans la destinée, qui donnait un sens à la vie. L'art monumental du Moyen Age, à son tour, est lié à la mythologie chrétienne, qui donne un sens, non seulement aux cathédrales et aux mystères, mais à tous les rapports humains. L'art monumental n'a été possible à cette époque que par l'unité du sentiment religieux de la vie et une active participation à celui-ci. Si on élimine la foi (nous ne parlons pas du vague bourdonnement mystique qui se produit dans l'âme de l'intelligentsia moderne, mais de la religion réelle avec Dieu, la loi céleste et la hiérarchie ecclésiastique), la vie se trouve dépouillée et il n'y a plus de place pour les conflits suprêmes du héros et de la destinée, du péché et de la rédemption. Le mystique bien connu Stépoune cherche à aborder l'art de ce point de vue dans son article sur *la Tragédie et l'Époque actuelle*. Dans un certain sens, il part des besoins de l'art lui-même, promet un nouvel art monumental, montre la perspective d'une renaissance de la tragédie et, en conclusion, demande au nom de l'art que nous nous soumettions aux puissances célestes ! Il y a une logique insinuante dans la construction de Stépoune. En fait, l'auteur n'a cure de la tragédie ; qu'importent les lois de la tragédie en face de la législation céleste ! Il veut saisir notre époque par le petit doigt de l'esthétique tragique pour s'emparer de toute la main. C'est une méthode purement jésuitique. D'un point de vue dialectique, le raisonnement de Stépoune est forma-

liste et superficiel. Il ignore simplement les fondements matériels historiques sur lesquels naquirent le drame antique et l'art gothique, et à partir desquels surgira un art nouveau.

La foi dans le destin inévitable révélait les étroites limites dans lesquelles l'homme antique à la pensée lucide, mais à la technique pauvre, se trouvait confiné. Il ne pouvait oser entreprendre la conquête de la nature sur l'échelle où nous pouvons le faire aujourd'hui, et la nature était suspendue au-dessus de lui comme le fatum. La limitation et la rigidité des moyens techniques, la voix du sang, la maladie, la mort, tout ce qui limite l'homme et le ramène dans ses limites, c'est le fatum. Le tragique exprimait une contradiction entre le monde de la conscience en éveil et la limitation stagnante des moyens. La mythologie ne créa pas la tragédie, elle l'exprima seulement dans le langage symbolique propre à l'enfance de l'humanité.

Au Moyen Age, la conception spirituelle de la rédemption et, en général, tout le système de comptabilité à partie double — l'une céleste et l'autre terrestre — qui découlait de l'âme double de la religion et, en particulier, du christianisme historique, c'est-à-dire du véritable christianisme, ne créèrent pas les contradictions de la vie. Elles les reflétaient et les résolvaient en apparence. La société moyenâgeuse surmonta ses contradictions croissantes en tirant une lettre de change sur le fils de Dieu : les classes dirigeantes la signèrent, la hiérarchie ecclésiastique la fit endosser à la bourgeoisie, et les masses opprimées se préparaient à l'escompter dans l'au-delà.

La société bourgeoise atomisa les rapports humains, leur conférant une souplesse et une mobilité sans précédent. L'unité primitive de la conscience, qui constituait l'assise d'un art religieux monumental, disparut en même temps que les relations économiques primitives. Par la Réforme, la religion acquit un caractère individualiste. Les symboles artistiques religieux, leur cordon ombilical coupé d'avec le ciel, s'effondrèrent et cherchèrent un point d'appui dans le mysticisme vague de la conscience individuelle.

Dans les tragédies de Shakespeare, qui seraient impensables sans la Réforme, le destin antique et les passions moyenâgeuses sont expulsées par les passions humaines individuelles, l'amour, la jalousie, la soif de vengeance, l'avidité et le conflit de conscience. Dans chacun des drames de Shakespeare, la passion individuelle est portée à un tel degré de tension qu'elle dépasse l'homme, se suspend au-dessus de sa personne et devient une sorte de destin : la jalousie d'Othello, l'ambition de Macbeth, l'avarice de Shylock, l'amour de Roméo et Juliette, l'arrogance de Coriolan, la perplexité intellectuelle d'Hamlet. La tragédie de Shakespeare est individualiste et, en ce sens, n'a pas signification générale d'*Œdipe-Roi*, où s'exprime la conscience de tout un peuple. Comparé à Eschyle, Shakespeare représente pourtant un gigantesque pas en avant, non un pas en arrière. L'art de Shakespeare est plus humain. En tout cas, nous n'accepterons plus une tragédie dans laquelle Dieu ordonne et l'homme obéit. Personne, du reste, n'écrira plus une telle tragédie.

Ayant atomisé les rapports humains, la société bourgeoise, pendant son ascension, s'était fixé un grand but : la libération de la personnalité. Il en naquit les drames de Shakespeare et le *Faust* de Goethe. L'homme se considérait comme le centre de l'univers et, par suite, de l'art. Ce thème a suffi pendant des siècles. Toute la littérature moderne n'a été rien d'autre qu'une élaboration de ce thème, mais le but initial — la libération et la qualification de la personnalité — s'évanouit dans le domaine d'une nouvelle mythologie sans âme quand se révéla l'insuffisance de la société réelle en butte à ses contradictions insupportables.

Le conflit entre ce qui est personnel et ce qui se trouve au delà du personnel, peut se dérouler sur une base religieuse. Il peut se dérouler aussi sur la base d'une pas-

sion humaine qui dépasse l'homme : avant tout, l'élément social. Aussi longtemps que l'homme ne sera pas maître de son organisation sociale, celle-ci restera suspendue au-dessus de lui comme le fatum. Que l'enveloppe religieuse soit présente ou non est secondaire, dépend du degré d'abandon de l'homme. La lutte de Babeuf pour le communisme dans une société qui n'était pas mûre pour celui-ci, c'est la lutte d'un héros antique contre le destin. Le destin de Babeuf possède toutes les caractéristiques d'une vraie tragédie, tout comme le sort des Gracques, dont Babeuf s'appropriera le nom.

La tragédie des passions personnelles exclusives est trop insipide pour notre temps. Pourquoi ? Parce que nous vivons dans une époque de passions sociales. La tragédie de notre époque se manifeste dans le conflit entre l'individu et la collectivité, ou dans le conflit entre deux collectivités hostiles au sein d'une même personnalité. Notre temps est à nouveau celui des grandes fins. C'est ce qui le caractérise. La grandeur de cette époque réside dans l'effort de l'homme pour se libérer des nuées mystiques ou idéologiques afin de construire et la société et lui-même conformément à un plan élaboré par lui. C'est évidemment un débat plus grandiose que le jeu d'enfant des Anciens, qui convenait à leur époque infantile, ou que les délires des moines moyenâgeux, ou que l'arrogance individualiste qui détache l'individu de la collectivité, l'épuise rapidement jusqu'au plus profond et le précipite dans l'abîme du pessimisme, à moins qu'il ne le mette à quatre pattes devant le bœuf Apis, récemment restauré.

La tragédie est une expression élevée de la littérature parce qu'elle implique la ténacité héroïque des efforts, la détermination des buts, des conflits et des passions. En ce sens, Stepoune avait raison de qualifier d'insignifiant notre art « de la veille », c'est-à-dire, pour utiliser son expression, l'art d'avant la guerre et la révolution.

La société bourgeoise, l'individualisme, la Réforme, le drame shakespearien, la Grande Révolution n'ont laissé aucune place au sens tragique de buts qui seraient fixés de l'extérieur ; un grand but doit répondre à la conscience d'un peuple ou de la classe dirigeante, pour faire jaillir l'héroïsme, créer le terrain où naissent les grands sentiments qui animent la tragédie. La guerre tzariste, dont les buts étaient étrangers à notre conscience, donna seulement naissance à des vers de pacotille, à une poésie individualiste suintante, incapable de s'élever à l'objectivité et au grand art.

Les écoles décadente et symboliste, avec toutes leurs ramifications, étaient, du point de vue de l'ascension historique de l'art en tant que forme sociale, des griffonnages, des exercices, de vagues accords d'instruments. La « veille » était, en art, une période sans but. Qui possédait un but avait autre chose à faire que s'occuper d'art. Aujourd'hui, on peut parvenir à de grands buts au moyen de l'art. Il est difficile de prévoir si l'art révolutionnaire aura le temps de produire une « grande » tragédie révolutionnaire. Pourtant, l'art socialiste rénovra la tragédie, sans Dieu bien sûr.

L'art nouveau sera un art athée. Il redonnera vie à la comédie, car l'homme nouveau voudra rire. Il insufflera une vie nouvelle au roman. Il accordera tous les droits au lyrisme, parce que l'homme nouveau aimera mieux et plus fortement que les Anciens, et portera ses pensées sur la naissance et la mort. L'art nouveau fera revivre toutes les formes qui ont surgi au cours du développement de l'esprit créateur. La désintégration et le déclin de ces formes n'ont pas une signification absolue, elles ne sont pas absolument incompatibles avec l'esprit des temps nouveaux. Il suffit que le poète de la nouvelle époque soit accordé de façon nouvelle aux pensées de l'humanité, à ses sentiments.

Ces dernières années, c'est l'architecture qui a le plus souffert, et pas seulement en Russie ; les vieux bâtiments sont peu à peu tombés en ruine et on n'en a pas cons-

truit de nouveaux. Il existe une crise du logement dans le monde entier. Quand les hommes, après la guerre, ont recommencé à travailler, ils se sont tournés en premier lieu vers les besoins quotidiens essentiels, ensuite vers la remise sur pied des moyens de production et des maisons d'habitation. Finalement, les destructions de la guerre et des révolutions serviront l'architecture, de la même manière que l'incendie de 1812 contribua à embellir Moscou. En Russie, s'il y avait moins de matériel culturel à détruire que dans d'autres pays, les destructions y ont été plus grandes et la reconstruction progresse incomparablement plus mal. Il n'est pas surprenant que nous ayons négligé l'architecture, le plus monumental des arts.

Aujourd'hui, nous commençons peu à peu à rempierrer les rues, à rétablir les canalisations, à terminer les maisons restées inachevées, cependant, nous ne faisons que commencer. Les bâtiments de l'Exposition Agricole de Moscou de 1923, nous les avons construits en bois. Nous devons encore attendre avant de construire sur une grande échelle. Les auteurs de projets gigantesques, comme Tatline, auront le temps de réfléchir, de corriger ou de réviser radicalement ces projets. Nous ne pensons naturellement pas que nous continuerons à réparer des vieilles rues et des maisons pendant encore des dizaines d'années. Comme pour le reste, il faut d'abord réparer, puis se préparer lentement, accumuler ses forces, avant que vienne une période de développement rapide. Aussitôt que les besoins les plus urgents de la vie seront couverts, et qu'on pourra envisager un excédent, l'Etat soviétique mettra à l'ordre du jour la question des constructions géantes dans lesquelles l'esprit de notre époque trouvera son incarnation. Tatline a certainement raison d'écarter de son projet les styles nationaux, la sculpture allégorique, les pièces de stuc, les ornements et les parures, et de tenter d'utiliser correctement ses matériaux. C'est ainsi qu'ont été construits depuis toujours les machines, les ponts et les marchés couverts. Il faudrait encore prouver que Tatline a raison en ce qui concerne ses propres inventions : le cube tournant, la pyramide et le cylindre, tous en verre. Les circonstances lui donneront le temps de figurer les arguments en leur faveur.

Maupassant haïssait la tour Eiffel, personne n'est forcé de l'imiter. Il est vrai que la tour Eiffel donne une impression contradictoire ; on est attiré par la simplicité de sa forme et, en même temps, repoussé par l'inutilité de la chose. Quelle contradiction : utiliser de façon extrêmement rationnelle la matière en vue de faire une tour aussi haute, qui sert à quoi ? Ce n'est pas une construction mais un jeu de construction. Aujourd'hui, on le sait, la tour Eiffel sert de station de radio. Cela lui donne un sens et la rend esthétiquement plus harmonieuse. Si elle avait été construite dès le début en vue de cette fin, elle aurait probablement eu des formes plus rationnelles encore et, par suite, une beauté artistique plus grande.

De même, nous ne pouvons approuver les arguments par lesquels on justifie l'esthétique de Tatline. Il veut construire, en verre, des salles de réunions pour le Conseil mondial des Commissaires du Peuple, pour l'Internationale Communiste, etc. Les poutres de soutien, les piliers qui supportent le cylindre et la pyramide de verre — ils ne servent qu'à cela — sont si mastocs et si lourds qu'on dirait un échafaudage oublié. On ne comprend pas pourquoi ils sont là. Si l'on nous dit qu'ils doivent soutenir le cylindre tournant dans lequel auront lieu les réunions, on peut répondre que des réunions ne doivent pas nécessairement se tenir dans un cylindre, et que le cylindre ne doit pas nécessairement tourner. Je me rappelle avoir vu, dans mon enfance, une église enfermée dans une bouteille de bière : mon imagination en fut tout excitée, sans que je me sois demandé à quoi cela servait. Tatline suit la voie opposée. La bouteille de verre pour le Conseil mondial des Commissaires du Peuple, c'est dans un temple en spirale de béton armé qu'il veut l'enfermer. Pour le moment, je ne peux m'empêcher de demander : pourquoi ? Va pour le cylindre et sa

rotation si la construction en était simple et légère, si les mécanismes servant à faire tourner n'écrasaient pas toute la construction.

De même, nous ne pouvons approuver les arguments par lesquels on nous explique l'importance artistique, la plastique de la sculpture de Jacob Lipschitz. La sculpture doit perdre son indépendance fictive, une indépendance qui la fait végéter dans les arrière-cours de la vie ou les cimetières des musées. Elle doit montrer ses liens avec l'architecture, les célébrer au sein d'une synthèse plus élevée. En ce sens large, la sculpture doit trouver une application utilitaire. Très bien. Comment appliquer ces idées à la plastique de Lipschitz ? La photographie nous montre deux plans qui se coupent, schématisant un homme assis qui tient un instrument dans les mains. On nous dit que si ce n'est pas utilitaire, c'est « fonctionnel ». Dans quel sens ? Pour juger la fonctionnalité, on doit connaître la fonction. Si l'on réfléchit à la non-fonctionnalité, ou à l'utilité éventuelle de ces plans qui se coupent, de ces formes anguleuses et saillantes, la sculpture finirait par se transformer en portemanteau. Si le sculpteur s'était donné pour tâche de faire un portemanteau il aurait probablement trouvé une forme mieux appropriée. Non, nous ne pouvons recommander de mouler dans le plâtre un tel râteau.

Il reste une hypothèse : la plastique de Lipschitz, tout comme l'art verbal de Kroutchenikh, ne sont que de simples exercices techniques, des gammes au regard de la musique et de la sculpture de l'avenir. Dans ce cas, il ne faut pas présenter le solfège comme de la musique. Laissons-les dans l'atelier, n'en montrons pas les photographies.

Il n'est pas douteux qu'à l'avenir, et surtout dans un avenir lointain, des tâches monumentales telles que la planification nouvelle de cités-jardins, de maisons modèles, de voies ferrées, de ports, intéresseront outre les architectes et les ingénieurs les larges masses populaires. Au lieu de l'entassement à la manière des fourmis, des quartiers et des rues, pierre à pierre, de génération en génération, l'architecte, compas en main, bâtira des cités-villages en s'inspirant seulement de la carte. Ses plans seront mis en discussion, il se formera de vrais regroupements populaires pour et contre, des partis technico-architecturaux avec leur agitation, leurs passions, leurs meetings et leurs votes. L'architecture palpitera à nouveau au souffle des sentiments et des humeurs des masses, sur un plan plus élevé, et l'humanité, éduquée plus « plastiquement », s'habitue à considérer le monde comme une argile docile propre à être modelée en formes toujours plus belles. Le mur qui sépare l'art de l'industrie sera abattu. Au lieu d'être ornemental, le grand style de l'avenir sera plastique. Sur ce point, les futuristes ont raison. Il ne faut pas parler pour autant de liquidation de l'art, de son élimination par la technique.

Considérons un canif. L'art et la technique peuvent s'y combiner de deux façons : ou bien on décore le canif, en peignant sur son manche un prix de beauté ou la tour Eiffel, ou bien l'art aide la technique à trouver une forme « idéale » de canif, une forme qui corresponde mieux à sa matière, à son objet. Il serait faux de penser qu'on puisse y parvenir par des moyens purement techniques ; l'objet et la matière sont susceptibles d'un nombre incalculable de variations. Pour faire un canif « idéal », il faut connaître les propriétés de la matière, et des méthodes pour la travailler, il faut aussi de l'imagination et du goût. Dans la ligne d'évolution de la culture industrielle, nous pensons que l'imagination artistique se préoccupera d'élaborer la forme idéale d'un objet en tant que tel, non de son ornementation, cette prime artistique qu'on lui ajoute. Si cela vaut pour un canif, cela sera plus vrai encore pour le vêtement, l'ameublement, le théâtre et la ville. Ceci ne veut pas dire qu'on n'aura plus besoin de l'œuvre d'art, même dans l'avenir le plus lointain. Cela veut dire que l'art doit coopérer étroitement avec toutes les branches de la technique.

Faut-il penser que l'industrie absorbera l'art, ou que l'art élèvera l'industrie sur son Olympe ? La réponse sera différente, selon qu'on aborde la question du côté de l'industrie ou du côté de l'art. Dans le résultat objectif, pas de différence. L'une et l'autre supposent une expansion gigantesque de l'industrie et une élévation gigantesque de sa qualité artistique. Par industrie, nous entendons ici naturellement toute l'activité productive de l'homme : agriculture mécanisée et électrifiée y comprise.

Le mur qui sépare l'art de l'industrie, et aussi celui qui sépare l'art de la nature s'effondreront. Pas dans le sens où Jean-Jacques Rousseau disait que l'art se rapprochera de plus en plus de la nature, mais dans ce sens que la nature sera amenée plus près de l'art. L'emplacement actuel des montagnes, des rivières, des champs et des prés, des steppes, des forêts et des côtes ne peut être considéré comme définitif. L'homme a déjà opéré certains changements non dénués d'importance sur la carte de la nature ; simples exercices d'écolier par comparaison avec ce qui viendra. La foi pouvait seulement promettre de déplacer des montagnes, la technique qui n'admet rien « par foi » les abattra et les déplacera réellement. Jusqu'à présent, elle ne l'a fait que pour des buts commerciaux ou industriels (mines et tunnels), à l'avenir elle le fera sur une échelle incomparablement plus grande, conformément à des plans productifs et artistiques étendus. L'homme dressera un nouvel inventaire des montagnes et des rivières. Il amendera sérieusement et plus d'une fois la nature. Il remodelera, éventuellement, la terre, à son goût. Nous n'avons aucune raison de craindre que son goût sera pauvre.

Le poète Kliouev, polémiquant avec Maïakovski, déclare avec malice qu'il « *ne convient pas au poète de se préoccuper de grues* » et que « *dans le creuset du cœur, non dans aucun autre est fondu l'or pourpre de la vie* ». Ivanov-Razumnik, un populiste qui fut socialiste-révolutionnaire de gauche, et ceci dit tout, est venu mettre son grain de sel dans la discussion. La poésie du marteau et de la machine, déclare Ivanov-Razumnik, visant Maïakovski, sera passagère. Parlez nous de « la terre originelle », « éternelle poésie de l'univers ». D'un côté, une source éternelle de poésie, de l'autre, l'éphémère. L'idéaliste semi-mystique, fade et prudent, Razumnik, préfère naturellement l'éternel à l'éphémère. Cette opposition de la terre à la machine est sans objet ; à la campagne arriérée on ne peut opposer le moulin ou la plantation ou l'entreprise socialiste. La poésie de la terre n'est pas éternelle mais changeante ; et l'homme n'a commencé à chanter qu'après avoir placé entre lui et la terre des outils et des instruments, ces machines élémentaires. Sans la faucille, la faux et la charrue, il n'y aurait pas eu de poète paysan. Cela veut-il dire que la terre avec faucille a le privilège de l'éternité sur la terre avec charrue électrique ? L'homme nouveau, qui commence seulement à naître, n'opposera pas, comme Kliouev et Razumnik, les outils en os ou en arêtes de poisson à la grue ou au marteau-pilon. L'homme socialiste maîtrisera la nature entière, y compris ses faisans et ses esturgeons, au moyen de la machine. Il désignera les lieux où les montagnes doivent être abattues, changera le cours des rivières et emprisonnera les océans. Les idéalistes nigards peuvent dire que tout cela finira par manquer d'agrément, c'est pourquoi ce sont des nigards. Pensent-ils que tout le globe terrestre sera tiré au cordeau, que les forêts seront transformées en parcs et en jardins ? Il restera des fourrés et des forêts, des faisans et des tigres, là où l'homme leur dira de rester. Et l'homme s'y prendra de telle façon que le tigre ne remarquera même pas la présence de la machine, qu'il continuera à vivre comme il a vécu. La machine ne s'opposera pas à la terre. Elle est un instrument de l'homme moderne dans tous les domaines de la vie. Si la ville d'aujourd'hui est « temporaire », elle ne se dissoudra pas dans le vieux village. Au contraire, le village s'élèvera au niveau de la ville. Et ce sera là notre tâche principale. La ville est « temporaire », mais elle indique l'avenir et montre la

route. Le village actuel relève entièrement du passé ; son esthétique est archaïque comme si on l'avait tirée d'un musée d'art populaire.

De la période des guerres civiles, l'humanité sortira appauvrie par suite de terribles destructions, sans parler des tremblements de terre comme celui qui vient d'avoir lieu au Japon. L'effort pour vaincre la pauvreté, la faim, le besoin sous toutes ses formes, c'est-à-dire pour domestiquer la nature, sera notre préoccupation dominante pendant des dizaines et des dizaines d'années. Dans la première étape de toute jeune société socialiste, on se passionne pour les bons côtés de l'américanisme. La jouissance passive de la nature n'est plus de saison dans l'art. La technique inspirera plus puissamment la création artistique. Et, plus tard, l'opposition entre la technique et l'art se résoudra dans une synthèse plus élevée.

Les rêves actuels de quelques enthousiastes, visant à communiquer une qualité dramatique et une harmonie rythmique à l'existence humaine s'accordent bien et de manière cohérente avec cette perspective. Maître de son économie, l'homme bouleversera la stagnante vie quotidienne. La besogne fastidieuse de nourrir et d'élever les enfants sera ôtée à la famille par l'initiative sociale. La femme émergera enfin de son semi-esclavage. A côté de la technique, la pédagogie formera psychologiquement de nouvelles générations et régira l'opinion publique. Des expériences d'éducation sociale, dans une émulation de méthodes, se développeront dans un élan aujourd'hui inconcevable. Le mode de vie communiste ne croîtra pas aveuglément, à la façon des récifs de corail dans la mer. Il sera édifié consciemment. Il sera contrôlé par la pensée critique. Il sera dirigé et rectifié. L'homme, qui saura déplacer les rivières et les montagnes, qui apprendra à construire des palais du peuple sur les hauteurs du mont Blanc ou au fond de l'Atlantique, donnera à son existence la richesse, la couleur, la tension dramatique, le dynamisme le plus élevé. A peine une croûte commencera-t-elle à se former à la surface de l'existence humaine, qu'elle éclatera sous la pression de nouvelles inventions et réalisations. Non, la vie de l'avenir ne sera pas monotone.

Enfin, l'homme commencera sérieusement à harmoniser son propre être. Il visera à obtenir une précision, un discernement, une économie plus grands, et par suite, de la beauté dans les mouvements de son propre corps, au travail, dans la marche, au jeu. Il voudra maîtriser les processus semi-conscients et inconscients de son propre organisme : la respiration, la circulation du sang, la digestion, la reproduction. Et, dans les limites inévitables, il cherchera à les subordonner au contrôle de la raison et de la volonté. L'homo sapiens, maintenant figé, se traitera lui-même comme objet des méthodes les plus complexes de la sélection artificielle et des exercices psychophysiques.

Ces perspectives découlent de toute l'évolution de l'homme. Il a commencé par chasser les ténèbres de la production et de l'idéologie, par briser, au moyen de la technologie, la routine barbare de son travail, et par triompher de la religion au moyen de la science. Il a expulsé l'inconscient de la politique en renversant les monarchies auxquelles il a substitué les démocraties et parlementarismes rationalistes, puis la dictature sans ambiguïté des soviets. Au moyen de l'organisation socialiste, il élimine la spontanéité aveugle, élémentaire des rapports économiques. Ce qui permet de reconstruire sur de tout autres bases la traditionnelle vie de famille. Finalement, si la nature de l'homme se trouve tapie dans les recoins les plus obscurs de l'inconscient, ne va-t-il pas de soi que, dans ce sens, doivent se diriger les plus grands efforts de la pensée qui cherche et qui crée ? Le genre humain, qui a cessé de ramper devant Dieu, le Tsar et le Capital, devrait-il capituler devant les lois obscures de l'hérédité et de la sélection sexuelle aveugle ? L'homme devenu libre cherchera à atteindre un meilleur équilibre dans le fonctionnement de ses organes et un développement plus harmonieux de ses tissus ; il tiendra ainsi la peur de la

mort dans les limites d'une réaction rationnelle de l'organisme devant le danger. Il n'y a pas de doute, en effet, que le manque d'harmonie anatomique et physiologique, l'extrême disproportion dans le développement de ses organes ou l'utilisation de ses tissus, donnent à son instinct de vie cette crainte morbide, hystérique, de la mort, laquelle crainte nourrit à son tour les humiliantes et stupides fantaisies sur l'au-delà. L'homme s'efforcera de commander à ses propres sentiments, d'élever ses instincts à la hauteur du conscient et de les rendre transparents, de diriger sa volonté dans les ténèbres de l'inconscient. Par là, il se haussera à un niveau plus élevé et créera un type biologique et social supérieur, un surhomme, si vous voulez.

Il est tout aussi difficile de prédire quelles seront les limites de la maîtrise de soi susceptible d'être ainsi atteinte que de prévoir jusqu'où pourra se développer la maîtrise technique de l'homme sur la nature. L'esprit de construction sociale et l'auto-éducation psycho-physique deviendront les aspects jumeaux d'un seul processus. Tous les arts — la littérature, le théâtre, la peinture, la sculpture, la musique et l'architecture — donneront à ce processus une forme sublime. Plus exactement, la forme que revêtira le processus d'édification culturelle et d'auto-éducation de l'homme communiste développera au plus haut point les éléments vivants de l'art contemporain. L'homme deviendra incomparablement plus fort, plus sage et plus subtil. Son corps deviendra plus harmonieux, ses mouvements mieux rythmés, sa voix plus mélodieuse. Les formes de son existence acquerront une qualité puissamment dramatique. L'homme moyen atteindra la taille d'un Aristote, d'un Goethe, d'un Marx. Et, au-dessus de ces hauteurs, s'élèveront de nouveaux sommets.

Les textes suivants, relatifs au suicide d'Essénine à celui de Maïakovski, figuraient dans quelques éditions de Littérature et Révolution du vivant de Trotsky. Nous y avons joint un texte écrit après la mort de Lounatcharsky.

EN MÉMOIRE DE SERGE ESSÉNINE

(Pravda, 19 janvier 1926)

Nous avons perdu Essénine, cet admirable poète, si frais, si vrai. Et quelle fin tragique ! Il est parti de lui-même, disant adieu de son sang à un ami inconnu, peut-être à nous tous. Ses dernières lignes sont étonnantes de tendresse et de douceur ; il a quitté la vie sans crier à l'outrage, sans affecter de protestation, sans claquer la porte, mais la fermant doucement d'une main d'où le sang coulait. Par ce geste, l'image poétique et humaine d'Essénine jaillit dans une inoubliable lumière d'adieu.

Essénine a composé les mordants « Chants d'un *hooligan* », et aux insolents refrains des bouges de Moscou il a donné cette inimitable mélodie essénienne à lui. Bien souvent, il se targuait d'un geste vulgaire, d'un mot cru et trivial. Mais là-dessous palpait la tendresse toute particulière d'une âme sans défense et sans protection. Par cette grossièreté semi-feinte, Essénine cherchait à se protéger contre la rude époque où il était né — mais il ne réussit pas à le faire. « Je n'en peux plus ». déclara le 27 décembre * le poète vaincu par la vie — et il le dit sans défi ni récrimination...

Il convient d'insister sur cette grossièreté semi-feinte, car Essénine n'avait pas simplement choisi sa forme d'expression : les conditions de notre époque, si peu tendre, si peu douce, l'en avaient imprégné. Se couvrant du masque de l'insolence — et payant à ce masque un tribut considérable et, par suite, nullement occasionnel — il semble bien qu'Essénine ne se soit jamais senti de ce monde. Ceci n'est dit ni pour le louer, car c'est justement en raison de cette incompatibilité que nous avons perdu Essénine, ni pour le lui reprocher : qui songerait à blâmer le grand poète lyrique que nous n'avons pas su garder à nous ?

Après temps que le nôtre, peut-être un des plus âpres dans l'histoire de cette humanité dite civilisée. Le révolutionnaire, né pour ces quelques dizaines d'années, est possédé d'un patriotisme furieux pour cette époque, qui est sa patrie dans le temps. Essénine n'était pas un révolutionnaire.

L'auteur de Pougatchev et des Ballades des vingt-six était un lyrique intérieur. Notre époque, elle, n'est pas lyrique. C'est la raison essentielle pour laquelle Serge Essénine, de lui-même et si tôt, s'en est allé loin de nous et de son temps.

Les racines d'Essénine sont profondément populaires, et, comme tout en lui, son fonds « peuple » n'est pas artificiel. La preuve en est non dans ses poèmes sur l'émeute populaire, mais à nouveau dans son lyrisme :

Tranquille, dans le buisson de genévriers, auprès du ravin,

L'automne, cavale alezane, secoue sa crinière.

Cette image de l'automne et tant d'autres ont étonné tout d'abord comme des audaces gratuites. Le poète nous a forcés à sentir les racines paysannes de ses images et à les laisser pénétrer profondément en nous. Feth ne se serait pas exprimé ainsi, Tiouchev encore moins. Le fond paysan — bien que transformé et affiné par son

* 27 décembre 1925. Date du suicide d'Essénine

talent créateur — était solidement ancré en lui. C'est la puissance même de ce fond paysan qui a provoqué la faiblesse propre d'Essénine : il avait été arraché avec sa racine au passé, mais cette racine n'avait pu prendre dans les temps nouveaux.

La ville ne l'avait pas fortifié, elle l'avait, au contraire, ébranlé et blessé. Ses voyages à l'étranger, en Europe et de l'autre côté de l'Océan, n'avaient pu le « redresser ». Il avait assimilé bien plus profondément Téhéran que New York, et le lyrisme tout intérieur de l'enfant de Riazan trouva en Perse bien plus d'affinités que dans les capitales cultivées d'Europe et d'Amérique.

Essénine n'était pas hostile à la Révolution et elle ne lui fut même jamais étrangère ; au contraire, il tendait constamment vers elle, écrivant dès 1918 :

O mère, ma patrie, je suis bolchevik !
il écrivait encore quelques années plus tard :
Et maintenant, sur la terre soviétique,
Je suis le plus ardent compagnon de route.

La Révolution a violemment pénétré dans la structure de ses vers et dans ses images qui, d'abord confuses, s'épurèrent. Dans l'écroulement du passé, Essénine ne perdit rien, ne regretta rien.

Etranger à la Révolution ? Certes pas, mais elle et lui n'étaient pas de même nature. Essénine était un être intérieur, tendre, lyrique — la Révolution, elle, est publique, épique, pleine de désastres. Aussi bien est-ce un désastre qui brisa la courte vie du poète.

On a dit que chaque être porte en lui le ressort de sa destinée, déroulé jusqu'au bout par la vie. En l'occurrence, il n'y a là qu'une part de vérité. Le ressort créateur d'Essénine, en se déroulant, s'est heurté aux angles durs de l'époque — et s'est brisé.

On trouve chez Essénine beaucoup de strophes précieuses imprégnées de son temps. Toute son œuvre en est marquée. Et pourtant Essénine « n'était pas de ce monde ». Il n'est pas le poète de la Révolution.

Je prends tout — tout, comme cela est, je l'accepte,
Je suis prêt à suivre les chemins déjà battus,
Je donnerai toute mon âme à Octobre et à Mai,
Mais seule ma lyre bien-aimée, je ne la céderai pas !

Son ressort lyrique n'aurait pu se dérouler jusqu'au bout que dans des conditions où la vie aurait été harmonieuse, heureuse, pleine de chants, dans une époque où ne régnerait pas en maître le dur combat, mais l'amitié, l'amour, la tendresse. Ce temps viendra. Dans le nôtre, il y aura encore beaucoup d'implacables et salutaires combats des hommes contre des hommes. Ensuite, viendront d'autres temps que préparent les luttes actuelles. Alors l'individu pourra s'épanouir en fleurs véritables, comme s'épanouira la poésie. La révolution, avant tout, conquerra de haute lutte pour chaque individu le droit non seulement au pain mais à la poésie. En son heure dernière, à qui Essénine écrivit-il sa lettre de sang ? Peut-être appelait-il de loin un ami qui n'est pas encore né, l'homme d'un futur que d'aucuns préparent par leurs luttes et Essénine par ses chants ? Le poète est mort parce qu'il n'était pas de la même nature que la Révolution. Mais au nom de l'avenir, la Révolution l'adoptera à jamais.

Dès les premières années de son œuvre poétique, Essénine, comprenant l'incapacité de se défendre qui était en lui, tendait vers la mort. Dans un de ses derniers chants, il dit adieu aux fleurs :

Eh bien, mes aimées, eh bien !

*Je vous ai vues, j'ai vu la terre,
Et votre frisson funèbre
Je le prendrai comme une caresse nouvelle.*

C'est seulement maintenant, après le 27 décembre, que nous tous, ceux qui l'ont peu connu et ceux qui ne le connaissaient pas, pouvons comprendre totalement la sincérité intérieure de sa poésie, dont presque chaque vers était écrit avec le sang d'une veine blessée. Notre amertume en est d'autant plus âpre. Sans sortir de son domaine intérieur, Essénine trouvait, dans le pressentiment de sa fin prochaine, une mélancolique et émouvante consolation :

*Écoutant une chanson dans le silence,
Mon aimée, avec un autre aimé,
Se souviendra peut-être de moi
Comme d'une fleur unique.*

Dans notre conscience, une pensée adoucit la douleur aiguë encore toute fraîche : ce grand, cet authentique poète a, à sa manière, reflété son époque et l'a enrichie de ses chants, disant de façon neuve l'amour, le ciel bleu tombé dans la rivière, la lune qui comme un agneau paît dans le ciel, et la fleur *unique* — lui-même.

Que, dans ce souvenir au poète, il n'y ait rien qui nous abatte ou nous fasse perdre courage. Le ressort de notre époque est bien plus fort que celui de chacun de nous. La spirale de l'histoire se déroulera jusqu'au bout. Ne nous y opposons pas, mais aidons-y avec les efforts conscients de la pensée et de la volonté. Préparons l'avenir. Conquérons, pour chacun et pour chacune, le droit au pain et le droit au chant.

Le poète est mort, vive la poésie ! Sans défense, un enfant des hommes a roulé dans l'abîme ! Mais, vive la vie créatrice où, jusqu'au dernier moment, Serge Essénine a entrelacé les fils précieux de sa poésie !

(Pradva, 19 janvier 1926)

LE SUICIDE DE MAÏAKOVSKI

(*Bulletin de l'opposition, mai 1930*)

Déjà Blok avait reconnu en Maïakovski un « énorme talent ». On peut dire sans exagération qu'il y avait en Maïakovski les reflets du génie. Ce n'était cependant pas un talent harmonieux. Où aurait-on pu trouver une harmonie artistique dans cette décennie de catastrophes, à la limite non cicatrisée de deux époques ? Dans la création de Maïakovski, les cimes vont de pair avec les abîmes, des manifestations de génie étonnent à côté de strophes banales, parfois même d'une vulgarité criante.

Maïakovski voulut sincèrement être un révolutionnaire, avant même que d'être un poète. En réalité, il était avant tout un poète, un artiste, qui s'éloigna du vieux monde sans rompre avec lui ; c'est seulement après la Révolution qu'il chercha et, dans une certaine mesure, trouva en elle un soutien. Il ne se confondit pas avec elle jusqu'au bout, parce qu'il n'était pas venu à elle dans la dure période des années de préparation clandestine. Plus généralement Maïakovski n'était pas seulement le « chantre », mais également la victime d'une époque critique qui, tout en préparant les éléments d'une nouvelle culture avec une puissance jusque-là inconnue, va plus lentement qu'il ne le faudrait, pour assurer l'évolution harmonieuse d'un poète, d'une génération de poètes se donnant à la révolution. Il faut voir là l'absence d'harmonie intérieure qui se manifestait dans le style de l'auteur, l'insuffisante discipline de son verbe et la démesure de ses images : la chaude lave du pathétique et l'incapacité de se lier à l'époque, à la classe, la plaisanterie de mauvais goût par laquelle le poète semble vouloir se protéger contre toute atteinte du monde extérieur. Parfois on pensait à de l'hypocrisie artistique et aussi psychologique. Non ! Les lettres écrites avant sa mort rendent le même son : que signifie la formule lapidaire « l'incident est clos » par laquelle le poète tire un trait final ?

Ce qu'étaient le lyrisme et l'ironie pour le romantique attardé Henri Heine — l'ironie *contre* le lyrisme mais en même temps pour sa défense —, le pathétique et la vulgarité le sont pour le « futuriste » attardé Maïakovski : la vulgarité contre le pathétique mais, en même temps, pour sa défense.

L'avis officiel, mis au point par le « Secrétariat »* dans un langage de protocole juridique, s'empresse d'informer que ce suicide « n'a aucun rapport avec les activités sociales et littéraires du poète ». Ce qui revient à dire que la mort volontaire de Maïakovski n'a aucun rapport avec sa vie, ou bien que sa vie n'avait rien de commun avec sa création révolutionnaire et poétique ; c'est transformer sa mort en un fait divers fortuit. Ce n'est ni vrai ni nécessaire ni... intelligent ! « La barque de l'amour s'est brisée sur la vie courante », écrit Maïakovski dans ses derniers vers. Cela veut dire que ses « activités sociales et littéraires » *avaient cessé de l'élever suffisamment au-dessus des tracasseries de la vie quotidienne* pour le mettre à l'abri des coups insupportables qui le frappaient. Comment écrire alors : « n'a aucun rapport » ?

L'idéologie officielle actuelle au sujet de la « littérature prolétarienne » — nous retrouvons dans le domaine littéraire ce que nous voyons dans le domaine économique — est fondée sur une totale incompréhension des rythmes et des délais de la maturation culturelle. La lutte pour la « culture prolétarienne » — quelque chose comme la « collectivisation totale » de toutes les conquêtes de l'humanité dans le cadre du plan quinquennal — avait, dans les débuts de la Révolution d'Octobre, un caractère d'idéalisme utopique ; et c'est précisément pourquoi elle rencontra

* Il s'agit du Secrétariat général du Parti, c'est-à-dire par Staline.

l'opposition de Lénine et de l'auteur de ces lignes. Ces dernières années, elle est devenue tout simplement un système de commandement — et de destruction — bureaucratique de l'art. Ont été proclamés classiques de la littérature pseudo-prolétarienne les ratés de la littérature bourgeoise du genre de Serafimovitch, Gladkov et consorts.

Une souple nullité comme Averbach a été baptisée le Belinsky... de la littérature « prolétarienne » (!). La haute direction des belles lettres se trouve entre les mains de Molotov, vivante négation de tout esprit créateur dans la nature humaine. Qui pis est, l'adjoint de Molotov est Goussev, artiste en de nombreux domaines sauf en art. Ce choix est tout à l'image de la dégénérescence bureaucratique des sphères officielles de la révolution. Molotov et Goussev ont étendu sur les belles-lettres une littérature défigurée, pornographique, de courtisans « révolutionnaires », œuvre d'un collectif anonyme.

Les meilleurs représentants de la jeunesse prolétarienne, dont la vocation est de préparer les bases d'une nouvelle littérature et d'une nouvelle culture, ont été livrés aux ordres de gens qui ont converti en critère de la réalité leur propre absence de culture.

Oui, Maïakovski est le plus viril et le plus courageux de tous ceux qui, appartenant à la dernière génération de la vieille littérature russe et n'ayant pas encore été reconnus par elle, ont cherché à se créer des liens avec la Révolution. Oui, il tissa des liens infiniment plus complexes que tous les autres écrivains. Un déchirement profond demeurait en lui. Aux contradictions que comporte la révolution, toujours plus pénibles pour l'art à la recherche de formes achevées, est venu s'ajouter, ces dernières années, le sentiment du déclin où l'ont réduite les épigones. Prêt à servir son « époque » par les plus humbles travaux quotidiens, Maïakovski ne pouvait pas ne pas se détourner d'une routine pseudo-révolutionnaire. Il était incapable d'en avoir pleine conscience sur le plan théorique et, par suite, de trouver la voie pour la surmonter. Il dit justement de lui-même qu'il « n'est pas à louer ». Longtemps et vigoureusement, il refusa d'entrer dans le kolkhoze administratif de la prétendue littérature « prolétarienne » d'Averbach. Il tenta de fonder, sous le drapeau de *Lef*, l'ordre des ardents croisés de la révolution prolétarienne : servir celle-ci en toute conscience et non sous la menace. *Lef* n'avait évidemment pas la force d'imposer son rythme aux 150 000 000 : la dynamique des flux et reflux de la révolution était trop lourde, trop profonde. Au mois de janvier de cette année, Maïakovski, vaincu par la logique de la situation, fit un grand effort sur lui-même pour adhérer finalement à l'Association soviétique des poètes prolétariens (VAPP), deux à trois mois avant de se tuer. Cette adhésion ne lui apporta rien, lui retira, au contraire, quelque chose. Quand il liquida ses comptes tant sur le plan personnel que public et coula sa « barque », les représentants de la littérature bureaucratique, « ceux qui sont à louer » s'écrièrent : « inconcevable, incompréhensible », montrant par là qu'ils n'avaient pas plus compris le grand poète Maïakovski que les contradictions de l'époque.

Édifiée à la suite de pogromes contre des foyers littéraires authentiquement révolutionnaires et vivants, l'Association des poètes prolétariens (VAPP), soumise à la contrainte bureaucratique et livrée idéologiquement à l'abandon, n'a apparemment pas assuré l'unité morale : au départ du plus grand poète de la Russie soviétique, on ne trouve à répondre avec un embarras officieux que cela « n'a aucun rapport... » C'est peu, vraiment peu, pour qui veut édifier une nouvelle culture dans les plus brefs délais.

Maïakovski n'est pas devenu, il ne pouvait pas devenir, le fondateur de la littérature prolétarienne pour la même raison que le socialisme ne peut être édifié dans un

seul pays. Dans les combats de la période de transition, il était le plus courageux combattant du verbe, et il est devenu l'un des plus indiscutables précurseurs de la littérature que se donnera la nouvelle société.

(Bulletin de l'Opposition, mai 1930)

ANATOLE VASSILIEVITCH LOUNATCHARSKY

(1^{er} janvier 1933)

Les événements politiques de ces dix dernières années nous ont divisés et placés dans des camps différents, au point que je n'ai pu suivre le sort de Lounatcharsky que par la lecture des journaux. Il fut cependant un temps où des liens politiques étroits nous unirent et où nos rapports personnels, sans aller jusqu'à l'intimité, avaient pris un caractère très amical.

Lounatcharsky avait quatre à cinq ans de moins que Lénine, et à peu près autant de plus que moi. Cette différence d'âge n'avait guère d'importance en elle-même, mais elle indiquait notre appartenance à des générations révolutionnaires différentes. Lounatcharsky entra dans la vie politique alors qu'il était lycéen, à Kiev. Il était encore, à ce moment, sous l'influence des derniers roulements de tonnerre de la lutte terroriste menée par les « populistes » contre le tzarisme ; pour mes plus proches contemporains, la lutte des « populistes » relevait déjà de la légende.

À l'école, Lounatcharsky étonnait par la variété de ses talents. Il écrivait des vers, bien sûr, saisissait facilement les idées philosophiques, faisait d'admirables conférences aux soirées d'étudiants ; c'était un orateur hors pair et il ne manquait pas une couleur à sa palette d'écrivain. A l'âge de vingt ans, il était capable de faire des conférences sur Nietzsche, de se battre sur l'impératif catégorique, de défendre la théorie de la valeur de Marx, de discuter des mérites comparés de Sophocle et de Shakespeare.

Ses dons exceptionnels se combinaient organiquement en lui avec le dilettantisme gaspilleur de l'intelligentsia aristocratique, celle qui trouva jadis son expression journalistique la plus élevée en la personne d'Alexandre Herzen.

Lounatcharsky fut lié à la Révolution et au socialisme pendant quarante ans, c'est-à-dire pendant toute la durée de sa vie consciente. Il passa par les prisons, la déportation, l'émigration et resta un marxiste inébranlable. Au cours de ces longues années, des milliers et des milliers de ses anciens compagnons, issus du même cercle de l'intelligentsia nobiliaire et bourgeoise passèrent dans le camp du nationalisme ukrainien, du libéralisme bourgeois ou de la réaction monarchiste. Les idées révolutionnaires n'étaient pas pour Lounatcharsky un engouement de jeunesse : elles l'avaient pénétré jusqu'au tréfonds des nerfs et des vaisseaux sanguins. C'est la première chose qu'il faut dire sur sa tombe toute fraîche.

Il serait cependant inexact de se représenter Lounatcharsky comme un homme d'une volonté opiniâtre et d'une forte trempe, comme un combattant dont les regards ne dévient pas. Sa fermeté était très élastique — trop, même, au regard de beaucoup d'entre nous. Le dilettantisme n'était pas seulement chez lui une donnée intellectuelle, elle était aussi un trait de caractère. Orateur ou écrivain, il se laissait facilement aller aux digressions. Il arrivait bien souvent qu'une image artistique l'entraînât loin du développement de son idée fondamentale. Dans son activité politique, il aimait aussi jeter des coups d'œil à droite et à gauche. Il était beaucoup trop perméable à toutes les nouveautés philosophiques et politiques de toute sorte pour ne pas s'y laisser prendre et jouer avec elles.

Il est hors de doute que le côté dilettante de sa nature affaiblissait en lui la voix de la critique. La plupart du temps ses discours étaient improvisés et, comme toujours en tel cas, n'étaient exempts ni de longueurs ni de banalités. Il écrivait ou dictait avec une extraordinaire facilité et ne corrigeait presque pas. Il manquait de concentration d'esprit et de capacité à se censurer pour créer des valeurs moins discutables : il avait pourtant assez de connaissances et de talent pour cela.

Si loin qu'il se laissât entraîner dans les digressions, Lounatcharsky revenait constamment à sa pensée fondamentale, dans chacun de ses articles ou de ses discours, dans l'ensemble de son activité politique. Ses fluctuations, parfois inattendues, avaient une amplitude limitée : elles ne dépassaient jamais la frontière de la Révolution et du Socialisme.

En 1904, près d'un an après la scission de la social-démocratie russe entre bolcheviks et menchéviks, Lounatcharsky, passant de la déportation à l'émigration, se rangea du côté des bolcheviks. Lénine, ayant rompu avec ses maîtres (Plekhanov, Axelrod, Vera Zassoulitch) et avec ses plus proches compagnons de pensée (Martov, Potressov) se trouvait en ces jours-là très isolé. Il avait absolument besoin d'un collaborateur pour le travail extérieur, auquel il n'aimait ni se savait se plier. Lounatcharsky tomba, pour lui, véritablement comme un don du ciel. A peine descendu du wagon, il se fit une place dans la vie bruyante de l'émigration russe en Suisse, en France et dans toute l'Europe : il faisait des exposés, portait la contradiction, polémiquait dans la presse, dirigeait des cercles, plaisantait, lançait des pointes, chantait d'une voix fausse, captivant jeunes et vieux par sa formation si variée et par sa facilité si charmante dans les relations personnelles.

La douceur de son caractère accommodant fut un des traits marquants de la personnalité morale de cet homme. Il était étranger aussi bien à la vanité mesquine qu'au souci plus profond de défendre face aux ennemis et aux amis ce qu'il avait reconnu être la vérité. Toute sa vie, Lounatcharsky céda à l'influence de personnes ayant souvent moins de connaissances et de talents que lui, mais d'une plus grande fermeté. Il vint au bolchevisme par l'entremise de son ami et aîné, Bogdanov. Jeune savant en physiologie, médecin, philosophe, économiste, Bogdanov (de son véritable nom Malinovsky) donna par avance l'assurance à Lénine que son cadet, Lounatcharsky, à son arrivée à l'étranger suivrait infailliblement son exemple et se joindrait aux bolcheviks. La prédiction se confirma totalement. Le même Bogdanov, après l'écrasement de la Révolution de 1905, détacha Lounatcharsky du bolchevisme pour l'amener à un petit groupe ultra-intransigeant, qui combinait une incompréhension sectaire de la contre-révolution victorieuse au prêche abstrait d'une « culture prolétarienne » préparée par des méthodes de laboratoire.

Durant les noires années de réaction (1908-1912), quand de larges couches de l'intelligentsia tombaient, comme frappées par une épidémie, dans le mysticisme, Lounatcharsky, avec Gorki à qui le liait une étroite amitié, paya son tribut à la recherche mystique. Sans rompre avec le marxisme, il se mit à présenter l'idéal socialiste comme une nouvelle forme de religion et s'occupa sérieusement de rechercher un nouveau rituel. Sarcastique, Plekhanov le baptisa « Saint-Anatole » et ce surnom lui resta longtemps. Lénine fouettait non moins impitoyablement son compagnon passé et futur. Quoique s'adoucissant peu à peu, la lutte dura jusqu'en 1917, quand Lounatcharsky, non sans résistance et non sans une forte pression de l'extérieur, cette fois de ma part, se joignit de nouveau aux bolcheviks. Ce fut alors une période d'agitation sans répit, qui devint la période culminante de sa vie politique. Même alors, il fit pas mal de bonds dus à son tempérament impulsif. Ainsi, il s'en fallut de peu qu'il ne rompît avec le Parti au moment le plus critique, en novembre 1917, quand parvint de Moscou la rumeur que l'artillerie bolchevique avait détruit l'église Saint-Basile. Le connaisseur, l'esthète, ne pouvait pardonner un tel vandalisme. Par bonheur, Lounatcharsky, comme nous savons, était impulsif, mais de caractère conciliant... et, en outre, l'Eglise Saint-Basile n'avait nullement souffert dans les journées de l'insurrection à Moscou.

En qualité de Commissaire du peuple à l'Instruction publique, Lounatcharsky fut irremplaçable dans les rapports avec les anciens milieux universitaires et, en général, avec le corps enseignant qui s'attendaient de la part des « usurpateurs igno-

rants » à la liquidation complète des sciences et des arts. Avec enthousiasme et sans peine, il démontra à tout ce monde fermé que les bolcheviks, non seulement respectaient la culture, mais ne se faisaient pas faute de la connaître. Plus d'un universitaire, en ces jours, admira bouche bée, ce vandale qui lisait une demi-douzaine de langues modernes et deux langues anciennes et qui, en passant, inopinément, dévoilait une érudition si universelle qu'elle aurait pu suffire à une bonne dizaine de professeurs. Ce n'est pas un des moindres mérites de Lounatcharsky que d'avoir obtenu le ralliement de l'intelligentsia diplômée et patentée au régime soviétique. Comme organisateur de l'Instruction publique, il se montra désespérément faible. Après quelques tentatives malheureuses, où une fantaisie de dilettante se mariait à l'inaptitude administrative, Lounatcharsky cessa de prétendre à toute direction pratique. Le Comité Central lui fournit des aides qui, sous le couvert de l'autorité personnelle du Commissaire du peuple, tenaient fermement les guides en main.

Cela donna d'autant plus la possibilité à Lounatcharsky de consacrer ses loisirs à l'art. Le ministre de la Révolution était non seulement un connaisseur et un amateur de théâtre, mais aussi un dramaturge fécond. Ses pièces découvrent toute l'étendue de ses connaissances et de ses préoccupations, une facilité surprenante de pénétrer dans l'histoire et la civilisation de divers pays et de diverses époques, une capacité exceptionnelle de combiner sa propre imagination aux idées des autres. Guère plus. Elles ne portent pas le sceau d'un véritable génie créateur.

En 1923, Lounatcharsky fit paraître un petit volume, *Silhouettes*, consacré aux dirigeants les plus caractéristiques de la Révolution. Le livre ne venait pas du tout à son heure : il suffit de dire que le nom de Staline ne s'y trouve même pas. Dès l'année suivante, *Silhouettes* fut retiré de la circulation et Lounatcharsky lui-même se sentit en disgrâce. Là, non plus, sa souplesse ne lui fit pas défaut. Il s'adapta très rapidement au bouleversement qui s'était produit dans la composition de la direction ; en tout cas, il se soumit complètement aux nouveaux maîtres de la situation. Néanmoins, il resta jusqu'au bout une figure étrangère dans leurs rangs. Lounatcharsky connaissait trop le passé de la révolution et du Parti, avait trop de préoccupations diverses, était enfin trop instruit, pour ne pas avoir une place à part au sein de la bureaucratie. Privé de son poste de Commissaire du peuple où, du reste, il avait réussi jusqu'au bout à remplir sa mission historique, Lounatcharsky resta presque sans tâche jusqu'à sa nomination comme ambassadeur en Espagne. Il n'eut même pas le temps d'occuper son nouveau poste : la mort l'atteignit à Menton.

L'ami, comme l'honnête adversaire, ne refuseront pas de s'incliner devant son ombre.

1^{er} janvier 1933

DEUXIÈME PARTIE

Divers textes de Léon Trotsky relatifs à l'art, à la littérature à des écrivains.

LÉON TOLSTOÏ

1908

L'article ci-dessous a paru pour la première fois en allemand dans la Neue Zeit (15 septembre 1908), à l'occasion du 80^e anniversaire de la naissance de Tolstoï.

Tolstoï fête son 80^e anniversaire, et il nous apparaît aujourd'hui tel un vieux rocher couvert de mousse, homme d'une époque périmée.

Chose étrange ! Non seulement Karl Marx, mais même — pour prendre un exemple tiré d'un domaine familier à Tolstoï — Henri Heine semblent vivre encore aujourd'hui parmi nous. Déjà, le torrent infranchissable du temps nous sépare actuellement de notre grand contemporain d'Iasnaïa Poliana. *Tolstoï était âgé de 33 ans lorsque le servage fut supprimé en Russie. Il avait grandi et s'était développé comme le descendant de « dix générations que le travail n'a pas matées », dans l'atmosphère de la vieille noblesse rurale russe, avec son cachet grand-seigneurial, au milieu des champs hérités de père en fils, dans la vaste maison féodale, à l'ombre paisible des belles allées de tilleuls.* Les traditions de la noblesse rurale, son caractère romantique, sa poésie, tout le style de sa vie enfin, Tolstoï se l'était assimilé à tel point qu'il devint partie intégrante, organique, de sa personnalité. Aristocrate il était au moment de l'éveil de sa conscience, aristocrate jusqu'au bout des ongles il est resté aujourd'hui, aux sources les plus profondes de son travail créateur, malgré toute l'évolution ultérieure de son esprit.

Tolstoï aristocrate

Dans le château seigneurial des princes Volkonsky, qui passa ensuite à la famille des Tolstoï, le poète de *La Guerre et la Paix* habite une chambre très simplement meublée. Au mur est suspendue une scie et, dans le coin, posées contre le mur, il y a une faux et une hache de charpentier. A l'étage supérieur, tels des gardiens figés des vieilles traditions, sont suspendus les portraits de toute une série de générations d'ancêtres. Quel symbole ! Dans l'âme du maître de la maison, nous trouvons également ces deux étages superposés, dans l'ordre inverse. Tandis que, dans les régions supérieures de la conscience, la philosophie de la simplicité et de la fusion avec le peuple a bâti son nid, d'en bas, là où plongent les racines des sentiments, des passions et de la volonté, nous saluent toute une longue galerie d'ancêtres féodaux.

Dans la colère du repentir, Tolstoï s'est détourné de l'art menteur et vain, qui pratique un culte idolâtre avec les sympathies artificiellement développées des classes dominantes et cultive leurs préjugés de caste à l'aide du mensonge de la fausse bonté. Que voyons-nous ensuite ? Dans son dernier grand ouvrage, *Résurrection*, c'est précisément le propriétaire foncier russe, riche d'argent et d'ancêtres, qu'il place au centre de son attention artistique, l'entourant soigneusement du tissu doré des relations, habitudes et souvenirs aristocratiques, comme s'il n'existait rien de beau et d'important sur la terre en dehors de ce monde « vain » et « menteur ».

Du domaine seigneurial, un chemin droit et court conduit à la maison du paysan. Ce chemin, Tolstoï, le poète, l'a souvent parcouru avec amour, avant que Tolstoï, le moraliste, en ait fait le chemin du salut. Même après la suppression du servage, il considère le paysan comme lui appartenant, comme une partie intégrante de son

entourage extérieur et de son être intime. Derrière son « amour incontestable pour le véritable peuple travailleur », on voit apparaître tout aussi incontestablement son ancêtre féodal collectif, mais transfiguré par son génie artistique.

Le propriétaire foncier et le paysan, tels sont, en fin de compte, les seuls types que Tolstoï a accueillis dans le sanctuaire de son travail créateur. Jamais, ni avant ni après sa crise, il ne s'est libéré ni n'a essayé de se libérer du mépris vraiment féodal pour tous les personnages qui s'interposent entre le propriétaire foncier et le paysan ou occupent une place quelconque en dehors de ces deux pôles sacrés du vieil ordre de choses : l'intendant allemand, le marchand, le précepteur français, le médecin, l'« intellectuel », et enfin l'ouvrier d'usine, avec sa montre et sa chaîne. Il n'éprouve jamais le besoin d'étudier ces types, de regarder dans le fond de leur âme, de les interroger sur leurs croyances, et ils passent devant ses yeux d'artiste comme des personnages sans aucune importance et la plupart du temps comiques. Quand il lui arrive de représenter des révolutionnaires des années 70 ou 80, comme dans *Résurrection*, il se contente de varier dans le nouveau milieu ses vieux types de nobles et de paysans, ou nous donne des esquisses superficielles et comiques. Son Novodvorof peut tout autant prétendre représenter le type du révolutionnaire russe que le Riccaut de la Marlinière, de Lessing, celui de l'officier français.

L'hostilité de Tolstoï à la vie nouvelle

Au début des années 60, lorsque la Russie fut submergée sous le flot des nouvelles idées et, ce qui est encore plus important, des nouvelles conditions sociales, Tolstoï avait déjà, nous l'avons vu, un tiers de siècle derrière lui. Au point de vue psychologique et moral, il était donc complètement formé. Il n'est pas nécessaire de dire ici que Tolstoï n'a jamais été un défenseur du servage comme l'était son ami intime, Fet (Chenchine) l'aristocrate et le fin lyrique dans l'âme duquel l'amour de la nature savait voisiner avec l'adoration du fouet. Ce qui est sûr, c'est que Tolstoï éprouvait une haine profonde pour les conditions nouvelles qui étaient sur le point de se substituer aux anciennes. « Personnellement, écrivait-il en 1861, je ne constate autour de moi aucun adoucissement des mœurs et je n'estime pas nécessaire de croire sur parole ceux qui disent le contraire. Il ne m'apparaît pas, par exemple, que les rapports entre les fabricants et les ouvriers soient plus humains que les rapports entre les nobles et les serfs. »

Le trouble et le chaos partout et dans tout, la décadence de la vieille noblesse, celle de la paysannerie, la confusion générale, les cendres et la poussière de la destruction, la confusion et le vacarme de la vie citadine, le cabaret et la cigarette au village, la chanson triviale de l'ouvrier de fabrique à la place du noble chant populaire, tout cela l'écoeurait à la fois en tant qu'aristocrate et en tant qu'artiste. C'est pourquoi il se détourna moralement de ce processus formidable et lui refusa une fois pour toutes son approbation d'artiste. Il n'avait pas besoin de se poser en défenseur du servage, pour être de toute son âme partisan du retour à ces conditions sociales dans lesquelles il voyait la sage simplicité et trouvait la perfection artistique. Là, la vie se reproduit de génération en génération, de siècle en siècle, dans une constante immuabilité et règne toute-puissante la sainte nécessité. Tous les actes de la vie y sont déterminés par le soleil, la pluie, le vent, la croissance de l'herbe. Dans cet ordre de choses, il n'y a pas place pour la raison ou la volonté personnelle et par conséquent non plus pour la responsabilité personnelle. Tout y est réglé, justifié, sanctifié d'avance. Sans aucune responsabilité ni volonté propres, l'homme y vit simplement dans l'obéissance, dit le poète remarquable de *La Puissance de la Terre*, Glieb Ouspenski, et c'est précisément cette obéissance constante, transformée en efforts constants, qui constitue toute la vie, laquelle ne mène, en apparence, à aucun résultat, mais qui contient cependant en elle-même son résultat... Et — ô miracle ! — cette dépendance servile, sans réflexions et sans choix, sans erreurs et, par

conséquent sans remords, c'est précisément ce qui crée la « facilité » morale de l'existence sous la dure tutelle de l'« épi de seigle ». Micoula Sélianinovitch, le héros paysan de la vieille légende populaire, dit de lui-même : « La mère Terre m'aime. »

C'est là le mythe religieux du « narodnitchestvo » russe, du « populiste », qui domina pendant de longues décennies l'âme de l'« intelligentsia » russe. Tout à fait adversaire de ces tendances radicales, Tolstoï resta toujours fidèle à lui-même, et au sein de la « narodnitchestvo », il représenta l'aile aristocratique, conservatrice. Pour pouvoir peindre en artiste la vie russe, telle qu'il la connaissait, la comprenait et l'aimait, Tolstoï devait donc se réfugier dans le passé, tout au début du XIX^e siècle. *La Guerre et la Paix* (1867-1869) est en ce sens son meilleur ouvrage, resté inégalé.

Ce caractère de masse, impersonnel, de la vie et sa sainte irresponsabilité, Tolstoï les incarna dans la personne de Karataïev, le type le moins compréhensible pour le lecteur européen et, en tout cas, celui qui lui paraît le plus étranger. La vie de Karataïev, ainsi qu'il s'en rendait compte lui-même, n'avait aucun sens en tant que vie individuelle. Elle n'en avait qu'en tant que partie d'un tout, qu'il ressentait toujours comme tel. Les inclinations, les amitiés, l'amour, tels que Pierre les comprenait, Karataïev les ignorait totalement, mais il aimait et vivait dans l'amour de tout ce qu'il rencontrait dans la vie et en particulier des hommes... Pierre (le comte Bezoukhoï) sentait que Karataïev, malgré toute sa tendresse amicale pour lui, n'aurait pas été affligé une seule minute s'il avait dû se séparer de lui. C'est le stade où l'esprit, pour employer le langage de Hegel, n'a pas encore acquis la nature intime et où il apparaît par conséquent uniquement comme spiritualité naturelle. Malgré le caractère épisodique de ses apparitions, Karataïev constitue le pivot philosophique, sinon artistique, de tout le livre. Koutouzof, dont Tolstoï fait un héros national, c'est Karataïev, dans le rôle d'un général en chef. Contrairement à Napoléon, il n'a ni plans, ni ambition propres. Dans sa tactique semi-consciente, et par conséquent salvatrice, il ne se laisse pas diriger par la raison, mais par quelque chose qui est au-dessus de la raison, le sourd instinct des conditions physiques et des inspirations de l'esprit populaire. Le tsar Alexandre dans ses meilleurs moments, de même que le dernier de ses soldats, obéissent indistinctement et de la même façon à l'influence profonde de la terre. C'est dans cette unité morale que réside précisément tout le pathétique de l'ouvrage.

Tolstoï, peintre de la vieille Russie

Comme cette vieille Russie est misérable au fond, avec sa noblesse si rudement traitée par l'histoire, sans fier passé de caste, sans croisades, sans amour chevaleresque et sans tournois et même sans expéditions de brigandage romantiques sur les grands chemins ! Connue elle est pauvre en beauté intérieure, comme est profondément dégradée l'existence moutonnaire et semi-animale de ses masses paysannes !

Mais quels miracles de transformation ne crée pas le génie ! De la matière brute de cette vie grise sans couleur, il tire à la lumière du jour toute sa beauté cachée. Avec un calme olympien, un véritable amour homérique pour les enfants de son esprit, il consacre à tous et à tout son attention : le général en chef, les serviteurs du domaine seigneurial, le cheval du simple soldat, la petite fille du comte, le moujik, le tsar, le pou dans la chemise du soldat, le vieux franc-maçon, aucun d'eux n'a de privilège devant lui et chacun reçoit sa part. Pas à pas, trait par trait, il brosse un immense tableau, dont toutes les parties sont liées ensemble par un lien intérieur, indissoluble. Tolstoï crée, sans se hâter, comme la vie elle-même qu'il déroule devant nous. Sept fois, il remanie entièrement son livre ! Ce qui étonne le plus dans ce travail de création titanesque, c'est peut-être le fait que l'artiste ne se permet pas à lui-même, et ne permet pas au lecteur, d'accorder sa sympathie à tel ou tel de ses

personnages. Jamais, il ne nous montre ses héros, comme le fait Tourguéniev, qu'il n'aime d'ailleurs pas, dans un éclairage de feu de Bengale ou à l'éclair de magnésium, jamais il ne recherche pour eux de pose avantageuse. Il ne cache rien et ne passe rien sous silence. L'inquiet chercheur de vérité, Pierre, il nous le montre à la fin de l'ouvrage sous l'aspect d'un père de famille tranquille et satisfait. La petite Natacha Rostov, si touchante dans sa délicatesse de cœur presque enfantine, il la transforme, avec une absence de pitié complète, en une petite femme bornée, les mains pleines de langes sales. Mais c'est précisément cette attention passionnée pour toutes les parties isolées qui crée le pathétique puissant de l'ensemble. On peut dire de cet ouvrage qu'il est tout pénétré de panthéisme esthétique, qui ne connaît ni beauté, ni laideur, ni grandeur, ni petitesse, parce que seule, pour lui la vie, en général, est grande et belle, dans l'éternelle succession de ses manifestations diverses. C'est la véritable esthétique rurale, impitoyablement conservatrice, d'après sa nature, et qui rapproche l'œuvre épique de Tolstoï du *Pentateuque* et de *l'Illiade*.

Deux tentatives faites ultérieurement par Tolstoï en vue de placer ses types psychologiques préférés dans le cadre du pas et notamment à l'époque de Pierre I^{er} et à celle des décabristes, échouèrent, par suite de l'hostilité du poète à l'égard des influences étrangères qui donnent à ces deux époques un caractère net. Même là où Tolstoï se rapproche davantage de notre époque, comme dans *Anna Karénine* (1873), il reste entièrement étranger au trouble introduit dans la société, et, impitoyablement fidèle à son conservatisme artistique, il restreint l'ampleur de son vol et ne distingue de la masse de la vie russe que les oasis féodales restées intactes, avec leur vieux château seigneurial, les portraits des ancêtres et les belles allées de tilleuls à l'ombre desquels se déroule, de génération en génération, le cycle éternel de la naissance, de la vie et de la mort.

Tolstoï décrit la vie morale de ses héros tout comme leur mode d'existence : tranquillement, sans hâte, sans précipiter le cours intérieur de leurs sentiments, de leurs pensées et de leurs conversations. Il ne se hâte jamais et n'arrive jamais trop tard. Il tient dans ses mains les fils auxquels est attaché le sort d'un grand nombre de personnages, et il n'en perd des yeux aucun. Tel un maître vigilant et infatigable, il tient dans sa tête une comptabilité complète de toutes les parties de ses biens immenses. On dirait qu'il se contente uniquement d'observer et que c'est la nature qui fait tout le travail. Il jette la semence dans le sol, et attend, tel un sage cultivateur, que par un processus naturel, la tige et l'épi aient poussé hors de terre. On pourrait presque dire qu'il est un Karataïev de génie, avec sa résignation muette devant les lois de la nature. Il ne mettra jamais la main sur le bourgeon pour en déployer violemment les feuilles. Il attend jusqu'à ce qu'il les déploie lui-même, sous l'action de la chaleur du soleil. Car il hait profondément l'esthétique des grandes villes, qui, par une convoitise qui se dévore elle-même, violente et martyrise la nature, en ne lui demandant que des extraits et des essences et en cherchant sur la palette, d'un doigt convulsif, des couleurs que ne contient pas le spectre solaire.

La langue de Tolstoï est comme son génie lui-même, calme, posée, concise, quoique sans excès, musculeuse, parfois même lourde et rude, mais toujours simple et d'un effet incomparable. Elle se distingue à la fois du style lyrique, comique, brillant et conscient de sa beauté, de Tourguéniev, comme du style ronflant, précipité et raboteux de Dostoïevsky.

Dans l'un de ses romans, le citadin Dostoïevsky, ce génie au cœur incurablement blessé, le poète voluptueux de la cruauté et de pitié, s'oppose lui-même, de façon très profonde et très frappante, comme l'artiste des « nouvelles familiales russes », au coin Tolstoï, le poète des réformes périmées d'un passé noble « *Si j'étais un romancier russe et que j'eusse du talent*, dit-il par la bouche d'un de ses personnages, *je choisirais toujours mes héros dans la noblesse russe, car ce n'est que dans ce mi-*

lieu cultivé que l'on trouve tout au moins l'apparence extérieure d'une belle discipline et de nobles motifs... Je parle tout à fait sérieusement quoique je ne sois pas moi-même un noble, comme vous le savez... Car, croyez-moi, c'est dans ces milieux que l'on rencontre tout ce qui existe chez nous de beauté, tout au moins tout ce qui est, en quelque sorte, beauté achevée, complète. Je ne dis pas cela parce que je suis absolument convaincu de la perfection et de la justification de cette beauté, mais parce qu'elle nous a déjà donné, par exemple, des formes fixes d'honneur et de devoir, que l'on ne trouve nulle part en Russie, en dehors de la noblesse... La voie dans laquelle ce romancier devrait s'engager, poursuit Dostoïevsky, qui pense incontestablement à Tolstoï, tout en ne le nommant pas, serait tout à fait nette ; il ne pourrait choisir que le genre historique, car il n'existe plus à notre époque de belles et nobles silhouettes, et celles qui subsistent encore de nos jours ont, d'après l'opinion actuelle, déjà perdu leur ancienne beauté. »

La crise morale de Tolstoï

En même temps que disparaissaient les « belles silhouettes » du passé, non seulement disparaissait l'objet immédiat de la création artistique, mais les bases mêmes du fatalisme moral de Tolstoï et de son panthéisme esthétique commençaient à osciller le saint « karataïévisme » de l'âme de Tolstoï tombait en ruine. Tout ce qui avait constitué jusqu'alors une partie intégrante d'un tout complet et indissoluble se transforma en un fragment isolé et par conséquent en une question. La raison devint absurdité. Et, comme toujours, juste au moment où la vie perdait son ancien sens, Tolstoï s'interrogea sur le sens de la vie en général. C'est alors (dans la seconde moitié des années 70) que commence la grande crise morale, non pas dans la vie d'un Tolstoï adolescent, mais d'un Tolstoï âgé de cinquante ans ! Il revient à Dieu, accepte l'enseignement du Christ, rejette la division du travail, la civilisation, l'Etat et prône le travail agricole, la simplicité et le principe de la « non-existence du mal »*.

Plus profonde était la crise intérieure — on sait que, d'après son propre aveu, le poète cinquantenaire porta longtemps en lui l'idée du suicide — et plus il doit sembler étonnant que Tolstoï revint, en fin de compte, à son point de départ. Le travail agricole, n'est-ce pas là la base sur laquelle se déroulé l'épopée de *La Guerre et la Paix* ? Le retour à la simplicité, au principe de la fusion intime avec l'âme populaire, n'est-ce pas en cela que consiste toute la force de Koutouzov ? Le principe de la non-résistance au mal, n'est-ce pas lui qui est à la base de résignation fataliste de Karataïev ? S'il en est ainsi, en quoi consiste donc la crise de Tolstoï ? En ceci, que ce qui était resté jusque-là secret et caché sous la terre apparaît désormais au grand jour et passe dans le domaine de la conscience. La spiritualité naturelle ayant disparu avec la « nature », dans laquelle elle s'était incorporée, l'esprit s'efforce maintenant d'acquérir la nature intime. L'harmonie automatique, contre laquelle s'est révolté l'automatisme de la vie elle-même, il fallait la défendre et la conserver à l'aide de la force consciente de l'Idée. Dans sa lutte pour sa propre conservation morale et esthétique, l'artiste appelle à son secours le moraliste.

Lequel de ces deux Tolstoï — le poète ou le moraliste — a acquis la plus grande popularité en Europe ? Cette question n'est pas facile à trancher. Ce qui est incontestable, en tout cas, c'est que le sourire de condescendance bienveillante du public bourgeois sur la sainte simplicité du vieillard de Iasnaïa Poliana cache un sentiment de satisfaction morale particulière. Voilà un poète célèbre, un millionnaire, l'un des « nôtres », bien plus, un aristocrate, qui, pour des motifs d'ordre moral, porte une blouse et des souliers de paille tressée et scie du bois ! On y voit en quelque sorte un acte par lequel le poète prend sur lui les péchés de toute une classe,

* Plutôt : « non-résistance au mal ».

de toute une culture. Naturellement, cela n'empêche nullement le philistin de regarder Tolstoï du haut de sa grandeur et même d'exprimer quelques doutes concernant l'intégrité de ses facultés intellectuelles. C'est ainsi, par exemple, qu'un homme qui n'est pas un inconnu, Max Nordau, un de ces messieurs qui revêtent la philosophie du bon vieux Smile, assaisonnée d'un peu de cynisme, dans l'habit d'arlequin d'un feuilleton du dimanche, a fait, à l'aide de son Lombroso de poché, cette découverte remarquable que Léon Tolstoï porte en lui tous les stigmates de la dégénérescence. Car, pour ces mendiants, la folie commence là où cesse le profit.

La philosophie sociale de Tolstoï

Quelle que soit la façon dont ses admirateurs bourgeois le jugent, avec suspicion, avec ironie, ou avec bienveillance, il n'en reste pas moins pour eux une énigme psychologique. Si l'on fait exception du petit nombre de ses disciples — l'un d'eux, Menchikov, joue maintenant le rôle d'un Hammerstein russe ! — il faut constater que Tolstoï le moraliste, au cours des trente dernières années de sa vie, est toujours resté complètement isolé. C'est vraiment la situation tragique d'un prophète qui parle seul dans le désert... Tout à fait sous l'influence de ses sympathies rurales conservatrices, Tolstoï défend infatigablement et victorieusement son monde moral contre les dangers qui le menacent de tous les côtés. Une fois pour toutes, il trace une démarcation profonde entre lui et toutes les variétés du libéralisme bourgeois, et rejette en premier lieu la croyance, générale à notre époque, dans le progrès. *Certes, s'écrie-t-il, l'éclairage électrique, le téléphone, les expositions, les concerts, les théâtres, les boîtes de cigares et d'allumettes, les bretelles et les moteurs, tout cela est admirable ! Mais qu'ils soient maudits dans toute l'éternité, non seulement eux, mais encore les chemins de fer et les cotonnades, dans le monde entier, s'il est nécessaire, pour leur fabrication, que les quatre-vingt-dix neuf centièmes de l'Humanité vivent dans l'esclavage et meurent par milliers dans les fabriques !*

La division du travail nous enrichit et embellit notre vie. Mais elle mutilé l'âme vivante de l'homme. A bas la division du travail !

L'Art ! L'art véritable doit grouper tous les hommes dans l'amour de Dieu et non pas les diviser. Votre art n'est destiné, au contraire, qu'à un petit nombre d'initiés. Il divisé les hommes, et c'est pourquoi le mensonge est en lui. Et Tolstoï rejette virilement l'art « menteur » : Shakespeare, Goethe lui-même, Wagner, Boecklin.

Il rejette loin de lui tout souci d'enrichissement et revêt des habits de paysan, ce qui symbolise pour lui son renoncement à la culture. Que se cache-t-il derrière ce symbole ? Qu'oppose-t-il au « mensonge », c'est-à-dire au processus historique ?

Nous pouvons résumer dans les principales thèses suivantes la philosophie sociale de Tolstoï :

1° Ce ne sont pas des lois sociologiques d'une nécessité d'airain qui déterminent l'esclavage des hommes, mais les règlements juridiques établis arbitrairement par eux.

2° L'esclavage moderne est la conséquence de trois règlements juridiques, qui concernent la terre, les impôts et la propriété.

3° Non seulement le gouvernement russe, mais tout gouvernement, quel qu'il soit, est une institution ayant pour but de mettre impunément les crimes les plus effroyables, à l'aide du pouvoir d'Etat.

4° *La véritable amélioration sociale sera obtenue uniquement par le perfectionnement moral et religieux des individus.*

5° Pour se débarrasser des gouvernements, il n'est pas nécessaire de les combattre par des moyens extérieurs, il suffit de ne pas y participer et de ne pas les soutenir. Notamment, il ne faut pas :

- a) accepter les obligations d'un soldat, d'un général, d'un ministre, d'un staroste, d'un député ;
- b) fournir volontairement au gouvernement des impôts directs ou indirects ;
- c) utiliser les institutions gouvernementales ou solliciter une aide financière quelconque du gouvernement ;
- d) faire protéger sa propriété privée par une mesure quelconque du pouvoir d'Etat.

Si nous écartons de ce schéma le point concernant la nécessité du perfectionnement moral et religieux des individus, qui, selon toute apparence, occupe une place à part, nous obtenons un programme anarchiste assez complet. En premier lieu, nous avons une conception purement mécanique de la société comme étant le produit d'une mauvaise réglementation juridique. Ensuite, la négation formelle de l'Etat et de la politique, en général, enfin, comme méthode de lutte, la grève générale et le boycottage, la révolte des bras croisés.

Si nous excluons la thèse morale et religieuse, nous excluons en fait le seul nerf qui relie tout cet édifice rationaliste avec son créateur, c'est-à-dire l'âme de Tolstoï. Pour lui, conformément à toutes les conditions de son développement et de sa situation propres, le devoir ne consiste pas à substituer l'anarchie « communiste » au régime capitaliste, mais à « défendre » le régime de la communauté villageoise contre toute influence « extérieure » perturbatrice. Dans son « narodnitschestvo » comme dans son « anarchisme », Tolstoï représente le principe rural conservateur. De même que la franc-maçonnerie primitive, qui se proposait de rétablir et de renforcer par des moyens idéologiques la vieille morale corporative de l'aide mutuelle, tombée en ruine sous les coups du développement économique, de même Tolstoï voudrait ressusciter par la force de l'idée morale et religieuse le mode de vie primitif basé sur les conditions de l'économie naturelle. C'est ainsi qu'il devient un anarchiste conservateur, car ce qui lui importe avant tout, c'est que l'Etat ne porte pas atteinte, avec les verges de son militarisme et les scorpions de son fisc, à la communauté salvatrice de Karataïev. La lutte universelle entre les deux mondes antagonistes : le monde bourgeois et le monde socialiste, de l'issue de la celle dépend le sort de l'humanité elle-même, n'existe pas pour Tolstoï. Le socialisme est toujours resté pour lui une simple variété l'intéressant peu, du libéralisme. A ses yeux, Marx et Bastiat sont les représentants d'un seul et même « principe mensonger » : de la culture capitaliste, de l'ouvrier sans terre, de la contrainte de l'Etat. L'humanité, une fois engagée dans une fausse voie, peu importe qu'elle aille plus ou moins loin dans cette voie. Le salut ne peut venir que d'un retour complet en arrière.

Tolstoï ne trouve pas de termes assez méprisants pour flétrir la science, qui déclare que si nous continuons à vivre encore longtemps d'une façon pécheresse, d'après les lois du progrès historique, sociologique et autre, notre vie finira par s'améliorer considérablement.

« Le mal, dit Tolstoï, doit être immédiatement exterminé, et pour cela il suffit de le reconnaître comme mal. » Tous les sentiments moraux, qui lient historiquement les hommes les uns aux autres, ainsi que toutes les fictions religieuses et morales auxquelles ces liaisons ont donné naissance, deviennent, chez Tolstoï, les commandements les plus abstraits de l'amour, de l'extase et de la non-résistance au mal, et comme ces commandements sont dépouillés par lui de tout contenu historique et par conséquent, de tout contenu, quel qu'il soit, ils lui paraissent appropriés à tous les temps et à tous les peuples.

Tolstoï ne reconnaît pas l'histoire. C'est la base de toute sa pensée. C'est là-dessus que repose la liberté métaphysique de sa négation, comme aussi l'inefficacité pratique de son prêche. Le seul genre de vie qu'il accepte, le mode de vie primitif des cosaques cultivateurs des vastes steppes de l'Oural, s'est écoulé précisément en dehors de l'histoire. Il s'est reproduit sans aucune transformation, comme la vie des essaims d'abeilles ou des fourmilières. Ce que les hommes appellent l'histoire lui apparaît comme le produit de la folie, de l'erreur, de la cruauté, qui défigurent l'âme véritable de l'humanité. Avec une logique impitoyable, en même temps qu'il rejette l'histoire, il en rejette également toutes les conséquences. Il hait les journaux comme les documents de l'époque actuelle. Toutes les vagues de l'océan mondial, il pense les arrêter en leur opposant sa vieille poitrine.

Cette incompréhension totale dont fait preuve Tolstoï à l'égard de l'histoire explique son impuissance enfantine dans le domaine des questions sociales. Sa philosophie est une véritable peinture chinoise. Les idées des époques les plus différentes ne sont pas classées par lui selon la perspective historique, mais apparaissent toutes à la même distance du spectateur. Il s'élève contre la guerre à l'aide d'arguments tirés de la logique pure, et pour leur donner plus de force, il cite en même temps Epictète et Molinari, Lao-Tseu et Frédéric II, le prophète Isaïe et le feuilletoniste Hardouin, l'oracle des boutiquiers de Paris. Les écrivains, les philosophes et les prophètes ne représentent pas à ses yeux des époques déterminées, mais les catégories éternelles de la morale. Confucius est placé par lui sur le même rang que Harnack, et Schopenhauer se voit accolé non seulement à Jésus-Christ, mais même à Moïse.

Dans cette lutte isolée et tragique contre la dialectique de l'histoire à laquelle il ne sait opposer que son oui-oui, non-non, Tolstoï tombe à chaque instant dans les contradictions les plus insolubles. Et il en tire cette conclusion, tout à fait digne de son entêtement génial. « La contradiction fondamentale qui existe entre la situation des hommes et leur activité morale est le signe le plus sûr de la vérité. »

La revanche de l'histoire

Mais cet orgueil idéaliste porte en lui-même son châtement. Il serait, en effet, difficile de nommer un écrivain qui ait été, contre sa volonté, aussi cruellement exploité par l'histoire que Tolstoï.

Lui, le moraliste mystique, l'ennemi de la politique et de la Révolution, il nourrit pendant de longues années la conscience révolutionnaire en sommeil de nombreux groupes du sectarisme populaire. Lui, qui renie toute la culture capitaliste, il rencontre un accueil bienveillant dans la bourgeoisie européenne et américaine, qui trouve dans son prêche à la fois l'expression de son humanitarisme vide et une défense contre la philosophie de la Révolution.

Lui, l'anarchiste conservateur, l'ennemi mortel du libéralisme, se voit transformé, à l'occasion du 80^e anniversaire de sa naissance, en un drapeau et un instrument d'une manifestation politique bruyante et tendancieuse du libéralisme russe.

L'histoire a triomphé de lui, mais elle ne l'a pas brisé. Aujourd'hui encore, arrivé au terme de sa vie, il a conservé, dans toute sa fraîcheur, sa capacité d'indignation morale.

Dans la nuit de la plus misérable et de la plus criminelle réaction, qui se propose d'assombrir pour toujours le soleil de notre pays sous le réseau serré de ses cordes de potence, dans l'atmosphère irrespirable de la lâcheté écoeurante de l'opinion publique officielle, ce dernier apôtre de la charité chrétienne, en qui revit le prophète de la colère de l'Ancien Testament, jette son cri obstiné : « Je ne puis pas me taire. » Comme une malédiction au visage de ceux qui pendent comme de ceux qui se taisent devant les pendaisons.

Et, s'il ne sympathise pas avec nos buts révolutionnaires, nous savons que c'est parce que l'histoire lui a refusé toute compréhension de ses voies.

Nous ne le condamnerons pas pour cela. Et nous admirerons toujours en lui non seulement le génie, qui vivra aussi longtemps que l'art lui-même, mais aussi le courage moral indomptable qui ne lui permit pas de rester au sein de *son* Eglise hypocrite, de sa Société et de *son* Etat, et qui le condamna à rester isolé parmi ses innombrables admirateurs.

(1908)

DEUXIÈME PARTIE :

Divers textes de Léon Trotsky relatifs à l'art, à la littérature, à des écrivains.

Un nouveau grand écrivain

JEAN MALAQUAIS

Les Javanais, roman. Ed. Denoël, Paris, 1939.

(*Coyoacan, 7 août 1939*)

Il est bon que sur terre il y ait non seulement la politique, mais aussi l'art. Il est bon que l'art soit inépuisable dans ses virtualités, comme la vie elle-même. Dans un certain sens, l'art est plus riche que la vie, car il peut agrandir ou réduire, peindre de couleurs vives ou, au contraire, se limiter au fusain, il peut présenter un seul et même objet de différents côtés et l'éclairer de manière variable. Napoléon était unique. Ses représentations en art sont multiples.

La forteresse Pierre et Paul et les autres prisons tsaristes m'ont rendu le roman français tellement proche, que par la suite, durant plus de trois décennies, j'ai suivi, plus ou moins bien, les nouveautés remarquables de la littérature française. Même pendant les années de guerre civile, dans le wagon de mon train militaire, je lisais un roman français récent. Après mon exil à Constantinople, je rassemblai une petite bibliothèque d'ouvrages français contemporains, qui brûla avec tous mes livres en mars 1931. Cependant ces toutes dernières années, s'il n'a pas disparu complètement, mon intérêt pour le roman a faibli. Trop d'événements importants ont passé au-dessus de notre terre, en partie aussi au-dessus de ma tête. La fiction romanesque s'est mise à me paraître fade, presque triviale. J'ai lu avec intérêt les premiers tomes de l'épopée de Jules Romains. Les derniers, consacrés principalement à la guerre, m'ont paru un pâle reportage. La guerre, visiblement, ne trouve pas en général de place dans l'art. Le plus souvent, la peinture des batailles est simplement niaise. Mais ce n'est pas le seul aspect du problème. De même qu'une cuisine trop épicée blase le palais, un amoncellement de catastrophes historiques émousse l'intérêt pour la littérature. Cependant, j'ai eu à nouveau l'occasion ces jours-ci de répéter : il est bon que l'art existe sur terre.

Un auteur que je ne connaissais pas, Jean Malaquais, m'a envoyé son livre, qui porte un titre énigmatique : *les Javanais*. Le roman est dédié à André Gide, ce qui me mit un peu sur mes gardes. Gide est trop loin de nous, ainsi que l'époque à laquelle s'accordaient ses recherches lentes et confortables. Même ses œuvres récentes se lisent - bien qu'avec intérêt plutôt comme des documents humains sur un passé définitivement révolu. Cependant, dès les premières pages il m'apparut que Malaquais ne subissait en rien l'influence de Gide. L'auteur est dans tous les domaines indépendant ; c'est ce qui fait sa force, force particulièrement précieuse à notre époque, où la dépendance littéraire sous tous ses aspects est devenue la règle. Le nom de Malaquais ne me rappelait rien, sinon une rue de Paris. *Les Javanais* sont le premier roman de l'auteur, d'autres titres l'accompagnent, mais il s'agit de livres encore « en préparation ». Cependant, à lire ce premier ouvrage une pensée s'impose aussitôt il faut retenir le nom de Malaquais.

L'auteur est jeune et aime passionnément la vie. Mais il sait déjà établir entre lui-même et la vie la distance artistique nécessaire pour ne pas se noyer dans son propre subjectivisme. Aimer la vie de l'amour superficiel du dilettante - il est des dilettantes de la vie, comme il est des dilettantes de l'art - n'est pas un grand mérite. Aimer la vie les yeux ouverts, sans faire taire sa critique, sans illusion, sans l'enjoliver, l'aimer telle qu'elle est, pour ce qu'il y a en elle, et plus encore pour ce qu'elle

peut devenir, c'est d'une certaine manière un exploit. Donner une expression artistique à cet amour de la vie, quand on peint la couche sociale la plus basse - c'est un grand mérite artistique.

Dans le sud de la France, deux cents hommes extraient du plomb et de l'argent d'une mine vétuste; son propriétaire, un Anglais, ne veut rien dépenser pour en renouveler l'équipement. Dans la région, il y a un certain nombre d'étrangers chassés de leurs pays, sans visa, sans papiers, mal vus par la police. Ils ne sont nullement exigeants en ce qui concerne le gîte et les conditions de sécurité, et ils sont prêts à travailler pour n'importe quel salaire. La mine avec sa population de parias forme un petit monde fermé, comme l'île à laquelle s'est attaché le nom de Java, très certainement choisie parce que, par le mot « javanais », les Français désignent ce qui est incompréhensible et exotique.

Presque toutes les nationalités de l'Europe, et pas seulement de l'Europe, sont représentées à « Java ». Des Russes blancs, des Polonais, des Italiens, des Espagnols, des Grecs, des Tchèques, des Slovaques, des Allemands, des Autrichiens, des Arabes, un Arménien, un Japonais, un Noir, un Juif ukrainien, un Finlandais... Parmi tous ces métèques il n'y a qu'un Français, pitoyable malchanceux qui brandit le drapeau de la troisième République. Dans la baraque appuyée au mur d'une usine qui a brûlé il y a longtemps, vivent trois dizaines de célibataires, qui jurent dans une langue pour presque tous différente. Chez les autres, les femmes, qui viennent de tous les coins de la terre, accroissent encore l'imbroglio linguistique.

Des dizaines de Javanais passent devant nous sur chacun demeure un reflet de sa patrie perdue, chacun possède une personnalité convaincante et tient debout sans l'aide de l'auteur, du moins sans son aide visible. L'Autrichien Karl Muller, qui a la nostalgie de Vienne et qui récite des conjugaisons anglaises ; Hans, fils du vice-amiral allemand Ulrich von Taupfen, ancien officier de marine qui a participé au soulèvement des marins à Kiel; l'Arménien Alboudizian, qui, pour la première fois à « Java », a mangé à satiété et s'est même soûlé ; l'agronome russe Belsky dont la femme n'a pas toute sa raison et dont la fille est folle ; le vieux mineur Ponzoni, qui a perdu ses fils dans la mine en Italie et qui bavarde tout aussi volontiers avec le mur, avec son voisin de travail qu'avec une pierre sur la route ; le « Docteur Magnus » qui a abandonné ses études universitaires en Ukraine à la veille de les terminer, pour ne pas vivre comme les autres ; le Noir américain Hilary Hodge, qui, tous les dimanches, nettoie ses bottines vernies, souvenir du passé, sans les mettre jamais ; l'ancien marchand russe Bloutov, qui se fait passer pour un ancien général, afin d'attirer les clients dans son futur restaurant. D'ailleurs Bloutov meurt avant le début du roman reste sa veuve qui dit la bonne aventure.

Rescapés de familles brisées, chercheurs d'aventures, participants occasionnels à des révolutions ou à des contre-révolutions, débris de mouvements nationaux et de catastrophes nationales, exilés de toutes sortes, rêveurs et voleurs, lâches et demi-héros, déracinés, enfants prodiges de notre époque, telle est la population de « Java », « île flottante, attachée à la queue du diable ». « Pas un seul pouce carré sur toute la surface du globe, dit Hans von Taupfen, où poser ton petit pied mignon ; excepté quoi tu es libre, pourvu que ce soit en deçà de la frontière, en deçà de toutes les frontières. » Le sous-officier de gendarmerie, Carboni, amateur de bons cigares et de vins fins, ferme les yeux sur les habitants de l'île. Temporairement, ils se trouvent effectivement « en deçà de toutes les frontières ». Mais cela ne les empêche pas de vivre à leur manière. Les hommes dorment sur des sacs de paille, souvent sans se déshabiller, fument beaucoup, boivent extrêmement, se nourrissent de pain et de fromage, afin d'économiser davantage pour le vin, se lavent rarement, et répandent une odeur âcre de sueur, de tabac et d'alcool.

Il n'y a pas de personnage central dans le roman, ni d'intrigue unique. Dans un certain sens, le principal héros est l'auteur lui-même, mais il n'apparaît pas. Le récit couvre une période de quelques mois et, comme la vie elle-même, est composé d'épisodes. Malgré l'exotisme du sujet, le livre est loin de tout folklore, comme de l'ethnographie ou de la sociologie. C'est dans le vrai sens du terme un roman, un morceau de vie devenu art. On peut penser que l'auteur a choisi à dessein une « île » isolée, pour représenter plus précisément les caractères et les passions humaines, qui ne jouent pas un rôle moins important ici que dans n'importe quelle autre couche de la société. Les gens aiment, haïssent, pleurent, se souviennent, grincent des dents. Ici la naissance d'un enfant dans la famille du Polonais Warski, son baptême solennel, ailleurs, la mort, le désespoir des femmes, l'enterrement ; il y a enfin l'amour de la prostituée pour le docteur Magnus, qui jusqu'à présent n'avait pas connu de femmes. Cet épisode délicat frôle le mélodrame ; mais l'auteur se tire avec honneur de l'épreuve qu'il s'est lui-même infligée.

Au travers du récit, court l'histoire de deux Arabes, cousins germains, Elahacine ben Kalifa et Daoud Halima. Transgressant une fois par semaine la loi de Mahomet, ils boivent du vin le dimanche, mais modestement, trois litres, pour ne pas compromettre l'accumulation des cinq mille francs qui leur permettraient de retourner chez eux, dans le département de Constantine. Ce ne sont pas de véritables Javanais, ils sont là temporairement. Mais voilà qu'Elahacine est tué dans la mine au cours d'un éboulement. L'histoire des tentatives de Daoud pour toucher son argent à la caisse d'épargne reste gravée pour toujours dans la mémoire. L'Arabe attend des heures, demande, espère, attend à nouveau patiemment. Finalement, on lui confisque son livret, parce qu'il est au nom d'Elahacine, le seul des deux qui savait signer son nom. Cette tragédie en miniature est relatée de façon parfaite !

Madame Michel, la tenancière du bar, s'enrichit peu à peu sur le dos de ces gens, mais elle ne les aime pas et les méprise. Non seulement parce qu'elle ne comprend pas leurs conversations bruyantes, mais aussi parce qu'ils sont trop généreux en pourboires, parce qu'ils disparaissent trop souvent on ne sait où : des gens creux qui ne méritent pas la confiance. Avec le débit de boissons, la maison de tolérance, qui en est proche, occupe, évidemment, une grande place dans la vie de Java. Malaquais la dépeint en détail, sans pitié et en même temps de manière remarquablement humaine.

Les Javanais voient le monde d'en bas: précipités dans les bas-fonds de la société, ils sont obligés de se coucher sur le dos au fond de la mine, pour abattre ou creuser la pierre au-dessus d'eux. C'est une perspective particulière. Malaquais en connaît bien les lois et il sait les utiliser. Le travail à la mine est évoqué avec économie, sans détails oiseux, mais avec une force remarquable. Un artiste, simple observateur, n'écrit pas ainsi, même s'il est descendu dix fois dans le puits pour y chercher les détails techniques dont Jules Romains, par exemple, aime tant faire parade. Seul un ancien mineur, qui s'est révélé un grand artiste, peut écrire ainsi.

Bien qu'il possède une dimension sociale, le roman n'a en aucun cas un caractère tendancieux. Il ne veut rien prouver, ne fait de la propagande pour rien, contrairement à tant d'œuvres de notre époque, qui, en trop grand nombre, se soumettent aux ordres, même dans le domaine de l'art. Le roman de Malaquais est « seulement » une œuvre artistique. Et en même temps, nous sentons à chaque pas les convulsions de notre époque, la plus grandiose et la plus monstrueuse, la plus cruciale et la plus despotique, qu'ait connue jusqu'ici l'histoire humaine. L'union d'un lyrisme personnel réfractaire et d'une poésie épique violente, celle-là même de son temps, fait, peut-être, le charme principal de cette œuvre.

Le régime illégal a duré des années. Dans les moments difficiles, le directeur anglais, toujours ivre, à qui manquent un oeil et une main, a régalé de vin et de cigares le brigadier de gendarmerie. Les Javanais ont continué à travailler sans papiers, dans des galeries de mines dangereuses, se sont enivrés chez Mme Michel, se sont cachés à tout hasard derrière des arbres, quand ils rencontraient les gendarmes. Mais tout a une fin.

Le mécanicien Karl, fils d'un boulanger viennois, a abandonné sans autorisation son travail dans le hangar ; il se promène au soleil sur le sable de la rive, écoute le bruit des vagues, interpelle les arbres qu'il rencontre. Dans le bourg voisin de l'usine travaillent des Français. Ils ont leur petites maisons, avec l'eau et l'électricité, leurs poules, leurs lapins, leurs salades. Karl, comme la majorité des Javanais, regarde ce monde sédentaire sans envie, avec une nuance de mépris plutôt. Ils « ont perdu le sentiment de l'espace, mais ont acquis le sentiment de la propriété ». Karl fend l'air d'une branche qu'il a cueillie, il a envie de chanter, mais, comme il n'a pas de voix, il siffle. Pendant ce temps se produit un éboulement dans la mine, deux hommes sont tués : le Russe Malinov, qui a soi-disant reconquis Nijni-Novgorod sur les bolcheviks, et l'Arabe Elahacine ben Kalifa, Le gentleman Yakovlev, ancien premier élève du Conservatoire de Moscou, pille la vieille femme russe Sofia Fedorovna, veuve d'un général imaginaire, sorcière qui a amassé quelques milliers de francs. Karl regarde par hasard par la fenêtre ouverte et Yakovlev lui assène un coup de bûche sur la tête. C'est ainsi que la catastrophe s'abat sur « Java », une série de catastrophes. Le désespoir sans limite de la vieille est hideux : elle tourne le dos au monde, répond par des injures aux questions du gendarme, reste sur le plancher sans manger, sans dormir, un jour, deux, trois, se balançant d'un côté à l'autre au milieu de ses propres immondices, dans le bourdonnement des mouches.

Le vol suscite une note dans le journal. Où sont les autorités consulaires ? Pourquoi ne veillent-elles pas> Le gendarme Carboni reçoit une circulaire sur la nécessité de contrôler sévèrement les étrangers. Les liqueurs et les cigares de John Kerrigan n'ont cette fois-ci aucun effet. « Nous sommes en France, monsieur le Directeur, et nous devons nous conformer aux lois françaises. » Le directeur est obligé de télégraphier à Londres. La réponse est: fermer la mine. L'existence de Java s'arrête. Les Javanais se dispersent, pour se cacher dans d'autres fissures.

Le ton guindé est étranger à Malaquais ; il n'évite ni les mots forts, ni les scènes âpres. La littérature actuelle, particulièrement la littérature française, se permet en général sur ce point incomparablement plus que ne se permettait le vieux naturalisme de l'époque de Zola, qui fut condamné par les rigoristes. Il serait comiquement pédant de philosopher sur le thème: est-ce un bien, est-ce un mal ? La vie est devenue plus nue, plus impitoyable, particulièrement depuis la guerre mondiale, qui a détruit non seulement de nombreuses cathédrales, mais aussi de nombreuses conventions ; il ne reste à la littérature qu'à se régler sur la vie. Mais quelle différence entre Malaquais et un autre écrivain français, qui se rendit célèbre il y a quelques années par un livre d'une crudité exceptionnelle ! Je parle de Céline. Personne avant lui n'avait parlé des besoins et des fonctions du misérable corps humain avec une telle insistance physiologique. Mais la main de Céline est guidée par une rancune aigrie, qui vise à rabaisser l'homme. L'artiste, médecin de profession, veut, semble-t-il, nous suggérer que la créature humaine, obligée qu'elle est d'accomplir des fonctions aussi viles ne se distingue en rien dg chien ou de l'âne, si ce n'est par une ruse et un esprit de vengeance plus grands. Cette attitude haineuse envers la vie a rogné les ailes de l'art de Céline : il n'est pas allé plus loin que le premier livre. Presque en même temps que Céline un autre sceptique est devenu rapidement célèbre, Malraux, qui cherchait des justifications à son pessimisme non en bas, dans la physiologie, mais en haut, dans les manifestations de l'héroïsme

humain. Malraux a donné un ou deux livres importants. Mais il lui manque un pivot intérieur, il s'efforce d'une manière organique de s'appuyer sur une force extérieure, sur une autorité établie. L'absence d'indépendance créatrice répand dans ses dernières œuvres le poison de l'insincérité et les rend vaines.

Malaquais n'a pas peur de ce qui est vil et vulgaire dans notre nature, car, malgré cela, l'homme est capable de création, d'élan, d'héroïsme, - il n'y a là rien de stérile. Comme tous les véritables optimistes, Malaquais aime l'homme pour les possibilités qui existent en lui. Gorki a dit autrefois : « L'homme, cela sonne fier ! » Malaquais ne tiendrait peut-être pas des propos aussi didactiques. Mais c'est précisément une attitude semblable envers l'homme qui passe dans son roman. Le talent de Malaquais a deux alliés sûrs : l'optimisme et l'indépendance.

Nous venons juste de nommer Maxime Gorki, autre chantre des va-nu-pieds. Le parallèle s'impose de lui-même. Je me souviens très bien du choc que le premier grand récit de Gorki, *Tchelkach* (1895), produisit sur le public. Un jeune vagabond issu des bas-fonds de la société faisait en maître son apparition sur l'arène de la littérature. Dans son oeuvre postérieure, Gorki ne dépassa pas en fait le niveau de son premier récit. Malaquais ne frappe pas moins par l'assurance de sa première manifestation. Il est impossible de dire de lui : il est plein d'espérances. C'est un artiste consommé. Dans les écoles de l'Antiquité, on faisait passer les néophytes par des épreuves cruelles, coups, intimidations, moqueries, pour les endurcir en un laps de temps très bref. C'est cet endurcissement que la vie a donné à Malaquais, comme avant lui à Gorki. Elle les a ballottés de côté et d'autre, les a jetés à terre, les a frappés de dos et de face, et, après un tel traitement, les a lancés dans l'arène des écrivains comme des maîtres achevés.

Mais en même temps quelle énorme différence entre leurs époques, entre leurs héros, entre leurs moyens littéraires ! Les va-nu-pieds de Gorki, ils sont non pas les sédiments de la vieille culture des cités, mais les paysans d'hier, que n'a pas encore absorbés la ville industrielle nouvelle. Vagabonds du printemps du capitalisme, ils portent l'empreinte de la vie patriarcale et d'une sorte de naïveté. La Russie encore jeune politiquement était grosse en ces jours de sa première révolution. La littérature vivait des attentes inquiètes et des enthousiasmes exagérés. Les va nu pieds de Gorki sont colorés d'un romantisme prérévolutionnaire. Ce n'est pas pour rien qu'un demi-siècle a passé. La Russie et l'Europe ont connu une série de secousses politiques et la plus terrible des guerres. De grands événements ont apporté avec eux une vaste expérience, en général l'expérience amère des défaites et des désenchantements. Les va-nu-pieds de Malaquais sont le produit d'une civilisation mûre. Ils regardent le monde avec des yeux moins étonnés, plus expérimentés. Ils n'appartiennent pas à une nation, ils sont cosmopolites. Les va-nu-pieds de Gorki ont erré de la Baltique à la mer Noire ou jusqu'à Sakhaline. Les Javanais ne connaissent pas les frontières des États ; ils se trouvent pareillement chez eux et pareillement étrangers dans les mines d'Alger, dans les forêts du Canada ou dans les plantations de café du Brésil. Le lyrisme de Gorki est chantant, presque sentimental, souvent déclamatoire. Non moins intense en son fond, le lyrisme de Malaquais est beaucoup plus retenu dans la forme : l'ironie le discipline.

La littérature française, conservatrice et exclusive, comme toute la culture française, assimile lentement les mots nouveaux, alors qu'elle en crée elle-même pour le monde entier ; elle demeure assez fermée aux influences étrangères. Certes, depuis la guerre, un courant de cosmopolitisme est entré dans la vie française. Les Français se sont mis à voyager davantage, à mieux apprendre la géographie et les langues étrangères. Maurois a introduit dans la littérature une figure stylisée de l'Anglais, Paul Morand les night-clubs de toutes les parties du monde. Cependant, ce cosmopolitisme garde la marque indélébile du tourisme. Avec Malaquais, il en va

tout autrement. Ce n'est pas un touriste. Il s'est déplacé d'un pays à l'autre habituellement par un moyen qui n'est approuvé ni par les compagnies de chemin de fer, ni par la police. Il a dormi sous toutes les latitudes, il a travaillé là où il a pu, il a été soumis à des poursuites, il a connu la faim et a reçu, de notre planète, une niasse d'impressions en même temps qu'il s'est imprégné de l'atmosphère des mines, des plantations et des débits de boissons bon marché, où les parias internationaux dépensent sans compter leur maigre salaire.

Malaquais est un authentique écrivain français ; il possède la technique française du roman, la plus haute du monde, sans parler de la perfection de la langue. Mais ce n'est pas un Français. Je l'ai soupçonné en lisant le roman. Non parce que le ton du récit révélait l'étranger, l'observateur extérieur ; il n'en est rien : dans les pages du livre où des Français apparaissent, ce sont d'authentiques Français. Mais dans la manière qu'a l'auteur d'aborder non seulement la France, mais la vie en général, on sent le « Javanais », qui a su s'élever au-dessus de Java. Ce pouvoir n'est pas donné aux Français. Malgré tous les soubresauts du dernier quart de siècle, ils sont trop attachés à leur mode d'existence, trop constants dans leurs habitudes, leurs traditions, pour voir le monde avec les yeux d'un vagabond. L'auteur m'a répondu, quand je le lui ai demandé par lettre, qu'il était d'origine polonaise. J'aurais dû le deviner. Le chapitre préliminaire du roman est centré sur la personne d'un jeune Polonais, presque un enfant, aux cheveux de lin, aux yeux bleus, avide d'impressions ; son ventre est contracté par la faim et il a la mauvaise habitude de se moucher avec ses doigts. C'est Maniek Bryla. Il a quitté Varsovie sous le plancher du wagon-restaurant, en rêvant de Tombouctou. S'il n'est pas Malaquais, il est son frère par le sang et l'esprit. Maniek a passé plus de dix ans en pérégrinations, il a beaucoup appris, il est devenu un homme ; mais il n'a pas perdu sa fraîcheur d'âme, au contraire, la soif de vivre, inextinguible, s'est en lui accrue, ce dont témoigne péremptoirement son premier livre. Attendons le deuxième. Le passeport de Malaquais, semble-t-il, n'est pas, encore aujourd'hui, parfaitement en règle. Mais la littérature lui a déjà conféré tous les droits de la citoyenneté.

7 août 1939, Coyoacan

L. TROTSKY.

À propos du drame de Marcel Martinet

LA NUIT : ROMAIN ROLLAND

(extrait du *Drame du prolétariat français*)

1922

Si Martinet a été à l'école de Rolland, il a dépassé moralement cette école. C'est ce qui lui a permis de devenir communiste.

Pendant la guerre, Rolland, en se plaçant « au-dessus de la mêlée », suscita un légitime respect pour son courage personnel. C'était l'époque où l'héroïsme grégaire couvrait de cadavres les montagnes et les plaines de l'Europe, tandis que le courage personnel, même à la dose la plus modeste, se rencontrait bien rarement, surtout parmi les « aristocrates de la pensée ».

Rolland refusait de hurler avec les loups de sa patrie ; il s'élevait « au-dessus de la mêlée », ou plus exactement, il s'en détournait : u-il se retrancha en terrain neutre. Il continua, dans le grondement de la guerre, très assourdi, il est vrai, dans la Suisse neutre, à apprécier la science allemande et l'art allemand et à prêcher la collaboration des deux peuples.

Ce programme n'était certes pas d'une effrayante audace, mais pour le proclamer alors, en plein déchaînement du chauvinisme universel, il n'en fallait pas moins une certaine indépendance personnelle. Et cela séduisait.

Cependant, dès ce moment, s'apercevaient bien l'étroitesse de la philosophie de Rolland, et, si j'ose ainsi m'exprimer, l'égoïsme de son humanisme. Rolland, lui, s'était retranché en Suisse neutre, mais tous les autres ? Un peuple ne peut pas se placer au-dessus de la mêlée puisqu'il est la chair à canon de cette mêlée. Le prolétariat français ne pouvait pas s'en aller en Suisse. Le drapeau de Rolland était destiné exclusivement à son usage personnel : c'était le drapeau d'un grand artiste, nourri des littératures française et allemande, ayant dépassé l'âge du service militaire, et muni des ressources nécessaires pour se transporter d'un pays à l'autre *.

L'étroitesse de l'humanisme rollandiste se manifesta pleinement plus tard, lorsque le problème de la guerre, de la paix, et de la collaboration intellectuelle devint le problème de la révolution. Ici encore, Rolland résolut de rester au-dessus de la mêlée. Il ne reconnaît ni dictature, ni violence, ni de droite, ni de gauche. Certes, les événements historiques ne dépendent pas d'une telle reconnaissance ; mais le poète n'en a pas moins le droit de porter sur eux un jugement moral ou esthétique, et au poète, à l'égoïsme humanitaire, cela suffit.

Mais les masses populaires ? Si elles supportent servilement la dictature du capital, Rolland condamnera poétiquement et esthétiquement la bourgeoisie ; si au contraire, les travailleurs tentent de renverser la violence des exploités par le seul moyen à leur disposition, la violence révolutionnaire, ils se heurteront à la condamnation éthique et esthétique de Rolland.

Ainsi l'histoire humaine n'est en somme qu'une matière à interprétation artistique ou à jugement moral.

La prétention individualiste de Rolland appartient au passé.

Devant l'histoire humaine, Martinet est bien plus large, plus vivant, plus humain. Il ne se place pas au-dessus de la mêlée. L'affranchissement de la civilisation hu-

* Rolland résidait déjà en Suisse lors de la déclaration de guerre.

maine, la guerre et la paix, la collaboration des nations ne sont pas pour lui matière à appréciations personnelles, mais objets d'action de masses. Ce qu'il met en drame dans sa dernière œuvre, *la Nuit*, c'est l'action révolutionnaire des masses opprimées.

Ce drame est-il réaliste ? Oui, il y a un fond réaliste, dans l'ensemble comme dans chaque personnage en particulier. Les personnages vivent, mais à travers leur vie individuelle, à chaque étape du drame, c'est la vie de leur classe, de leur pays, c'est la vie de l'humanité contemporaine qui transparait. Au-dessus d'eux se condensent, invisibles, les forces sociales. De là, la valeur symbolique des images.

RADIO, SCIENCE, TECHNIQUE ET SOCIÉTÉ

Discours de Léon Trotsky au 1^{er} Congrès des Amis de la Radio

(1^{er} mars 1926)

Camarades,

Je reviens des fêtes du Jubilé du Turkménistan. Cette République sœur d'Asie Centrale commémore aujourd'hui l'anniversaire de sa fondation. Il peut sembler que le sujet du Turkménistan est éloigné de celui de la radiotechnique et de la Société des Amis de la Radio, mais, en réalité, il existe des relations très étroites entre eux. C'est justement parce que le Turkménistan est un pays *lointain* qu'il doit être *proche* des participants de ce congrès. En raison de l'immensité de notre pays fédératif lui inclut le Turkménistan — territoire de six cent mille verstes, plus grand que l'Allemagne, plus grand que la France, plus grand que n'importe quel Etat européen, pays dont la population est dispersée dans des oasis et où n'existe pas de routes — étant donné ces conditions, on aurait pu inventer les radio-communications expressément pour le Turkménistan, afin de le relier à nous. Nous sommes un pays arriéré ; l'ensemble de l'Union, même en comptant les secteurs les plus avancés, est extrêmement en retard sur le plan technique, et cependant, nous n'avons aucun droit à persister dans ce retard parce que nous construisons le socialisme et que le socialisme présuppose et exige un haut niveau technique. Alors que nous traçons des routes à travers le pays, que nous les améliorons et jetons des ponts (et nous avons un besoin terrible de plus de ponts !), nous sommes obligés en même temps de nous mesurer avec les Etats les plus avancés quant aux derniers exploits scientifiques et techniques — au premier rang desquels, parmi tant d'autres, se trouve la technique de la radio. L'invention de la télégraphie sans fil et de la radiophonie a de quoi convaincre les plus sceptiques et les plus pessimistes d'entre nous des possibilités illimitées de la science et de la technique, de quoi démontrer que tous les exploits de la science depuis son début ne sont, en fait, qu'une brève introduction de ce qui nous attend dans l'avenir.

Prenons par exemple les derniers vingt-cinq ans — exactement un quart de siècle — et évoquons les conquêtes que la technique humaine a accomplies devant nos yeux, devant ceux de la génération plus vieille à laquelle j'appartiens. Je me rappelle — et probablement je ne suis pas le seul à le faire parmi ceux ici présents, bien que la jeunesse soit ici en majorité — je me rappelle le temps où les automobiles étaient encore des raretés. De même, on ne parlait pas d'avion à la fin du siècle dernier. Dans le monde entier, il n'y avait pas, je pense, 5 000 automobiles alors que, maintenant, il en existe à peu près 20 millions parmi lesquelles 18 millions pour la seule Amérique, 15 millions de voitures de tourisme et 3 millions de camions. L'automobile est devenue sous nos yeux un moyen de transport de première importance.

Je puis encore rappeler les sons confus et grinçants que j'entendis lorsque j'écoutai pour la première fois un phonographe. J'étais alors dans la première classe de mes études secondaires. Un homme entreprenant, qui parcourait les villes de la Russie méridionale avec un phonographe, arriva à Odessa et en montra le maniement. Et maintenant, le gramophone, petit-fils du phonographe, est un des traits les plus répandus de la vie domestique.

Et l'avion ? En 1902, il y a 23 ans, c'est l'écrivain anglais Wells (beaucoup d'entre vous connaissent ses nouvelles de science-fiction), qui publiait un livre dans lequel il écrivait à peu près textuellement qu'à son avis (et lui-même se prenait pour une imagination audacieuse et aventureuse en matière de technique), vers le milieu de

l'actuel xx^e siècle, on n'aurait pas seulement inventé, mais encore jusqu'à un certain point perfectionné un engin plus lourd que l'air pouvant avoir une utilisation militaire. Ce livre a été écrit en 1902. Nous savons que l'avion a joué un rôle précis dans la guerre impérialiste et 25 ans nous séparent encore du milieu de ce siècle !

Et le cinéma ? Cela non plus n'est pas une petite affaire. Il n'y a pas longtemps, il n'existait pas — beaucoup d'entre vous se rappellent cette époque. Maintenant, cependant, il serait impossible d'imaginer notre vie culturelle sans le cinéma.

Toutes ces innovations sont entrées dans notre existence dans le dernier quart de siècle, pendant lequel les hommes ont en plus réalisé quelques bagatelles, telles des guerres impérialistes où des villes et des pays entiers ont été dévastés et des millions de gens exterminés. En l'espace d'un quart de siècle, plus d'une révolution s'est accomplie, bien que sur une plus petite échelle que la nôtre, dans toute une série de pays. En vingt-cinq ans, la vie a été envahie par l'automobile, l'avion, le gramophone, le cinéma, la télégraphie sans fil et la radiophonie. Si vous vous rappelez seulement le fait que, suivant les calculs hypothétiques des savants, il n'a pas fallu moins de 250 000 ans à l'homme pour passer du simple genre de vie de chasseur à celui d'éleveur de bétail, ce petit fragment de temps — ces 25 ans — apparaît comme un simple rien. Quel enseignement devons-nous tirer de cette période ? Que la technique est entrée dans une nouvelle phase, que son rythme de développement s'accroît de plus en plus.

Les savants libéraux — il n'en existe plus — ont communément dépeint l'ensemble de l'histoire de l'humanité comme une suite linéaire et continue de progrès. C'était faux. La marche du progrès n'est pas rectiligne, c'est une courbe brisée, zigzagante. Tantôt la culture progresse, tantôt elle décline. Il y eut la culture de l'Asie antique, il y eut la culture de l'Antiquité, de la Grèce et de Rome, puis la culture européenne commença à se développer et maintenant la culture américaine naît dans les gratte-ciel. Qu'a-t-on retenu des cultures du passé ? Qu'a-t-on accumulé comme produit du progrès historique ? Des procédés techniques, des méthodes de recherche. La pensée scientifique et technique avance non sans interruption et défaillances. Même si vous méditez sur ces jours éloignés où le soleil cessera de briller et où toute vie s'éteindra à la surface de la terre, il reste néanmoins une abondance de temps devant nous. Je pense que, dans les siècles immédiatement à venir, la pensée scientifique et technique, aux mains d'une société organisée sur un mode socialiste, progressera sans zigzag, ruptures ou défaillances. Elle a mûri avec une telle ampleur, elle est devenue suffisamment indépendante et se tient si solidement sur ses bases, qu'elle ira de l'avant par une voie planifiée et assurée, parallèle à la croissance des forces productives avec lesquelles elle est liée de la manière la plus étroite.

Un triomphe du matérialisme dialectique

C'est la tâche de la science et de la technique d'asservir la matière à l'homme, de même que l'espace et le temps qui sont inséparables de la matière. A vrai dire, il existe certains écrits idéalistes — non pas religieux, mais philosophiques — où vous pouvez lire que le temps et l'espace sont des catégories issues de nos esprits, qu'ils sont un résultat des exigences de notre pensée, mais que rien ne leur correspond dans la réalité. Cependant, il est difficile d'entrer dans ces vues. Si quelque philosophe idéaliste, au lieu d'arriver à temps pour prendre le train de neuf heures, laissait s'écouler deux minutes de retard, il ne verrait que la queue de son train et serait, de ses propres yeux, convaincu que le temps et l'espace sont inséparables de la réalité matérielle. C'est notre tâche de rétrécir cet espace, de le vaincre, d'économiser le temps, de prolonger la vie humaine, d'enregistrer le temps passé, d'élever la vie à un niveau plus haut et de l'enrichir. C'est la raison de notre lutte avec l'espace et le temps, à la base de laquelle se trouve la lutte pour asservir la matière à l'homme —

matière qui constitue le fondement, non seulement de toute chose existant réellement, mais aussi de toute pensée.

La lutte que nous menons pour nos travaux scientifiques est elle-même un système très complexe de réflexes, c'est-à-dire de phénomènes d'ordre physiologique qui se sont développés sur une base anatomique elle-même issue du monde inorganique de la chimie et de la physique. Chaque science est une accumulation de connaissances basées sur une expérience relative à la matière et à ses propriétés, sur une compréhension généralisée des moyens d'asservir cette matière aux intérêts et aux besoins de l'homme.

Cependant, plus la science nous en apprend sur la matière, plus elle découvre des propriétés « inattendues », et plus la pensée philosophique décadente de la bourgeoisie essaye avec zèle d'utiliser ces nouvelles propriétés ou manifestations de la matière pour démontrer que la matière n'est pas la matière. Au progrès des sciences de la nature dans la maîtrise de la matière s'effectue parallèlement une lutte philosophique contre le matérialisme. Certains philosophes et même certains savants ont essayé d'utiliser le phénomène de la radio-activité dans la lutte contre le matérialisme : on s'était fait aux atomes, éléments de base de la matière et de la pensée matérialiste, mais maintenant cet atome tombe en morceaux entre nos mains, est brisé en électrons et, au tout début de la popularisation de la théorie électronique, une controverse a même éclaté dans notre parti autour de la question : les électrons témoignent-ils *pour* ou *contre* le matérialisme ? Quiconque est intéressé par ces questions lira avec grand profit l'ouvrage de Vladimir Illitch : *Matérialisme et Empiricriticisme*. En fait, ni le « mystérieux » phénomène de la *radio-activité*, ni le non moins « mystérieux » phénomène de la propagation sans fil des ondes électromagnétiques ne font le moindre tort au matérialisme.

Le phénomène de la radio-activité, qui a conduit à la nécessité de concevoir l'atome comme un système complexe de particules encore tout à fait « impensables », ne peut servir d'argument que contre un spécimen désespéré de matérialisme vulgaire qui ne reconnaît comme matière que ce qu'il peut sentir de ses mains nues. Mais c'est du sensualisme et non du matérialisme. L'un et l'autre, la molécule, ultime particule chimique, et l'atome, ultime particule physique, sont inaccessibles à notre vue et à notre toucher. Mais nos organes des sens qui sont nos premiers instruments de connaissance ne sont pas du tout, tant s'en faut, les dernières ressources de notre connaissance. L'œil humain et l'oreille humaine sont des appareils très primitifs, inadaptés à la perception des éléments de base des phénomènes physiques et chimiques. Tant que, dans notre conception de la réalité, nous nous laissons simplement guider par les découvertes quotidiennes de nos organes des sens, il nous est difficile d'imaginer que l'atome est un système complexe, qu'il a un noyau, qu'autour de ce noyau se déplacent les électrons et que de ceci résulte le phénomène de la radio-activité. Notre imagination, en général, ne s'habitue qu'avec difficulté aux nouvelles conquêtes de la connaissance. Quand Copernic, au XVI^e siècle, découvrit que ce n'est pas le soleil qui tourne autour de la terre, mais la terre autour du soleil, cela sembla fantastique et, depuis ce jour, l'imagination conservatrice a encore du mal à s'accommoder à ce fait. C'est ce que nous observons chez les gens illettrés et dans chaque génération nouvelle d'écoliers. Cependant, nous qui sommes d'une certaine éducation, en dépit de ce qu'il nous semble à nous aussi que le soleil tourne autour de la terre, nous ne mettons néanmoins pas en doute que les choses, en réalité, se passent autrement, car cela est confirmé par l'observation d'ensemble des phénomènes astronomiques. Le cerveau humain est un produit du développement de la matière et c'est en même temps un instrument de connaissance de cette matière ; peu à peu, il s'adapte à sa fonction, essaye de dépasser ses propres limitations, crée des méthodes scientifiques toujours nouvel-

les, imagine des instruments toujours plus complexes et plus précis, contrôle sans cesse son œuvre, pénètre pas à pas dans des profondeurs antérieurement inconnues, change notre conception de la matière sans toutefois jamais se détacher d'elle, cette base de tout ce qui existe.

La radio-activité, que nous venons de mentionner, ne constitue en aucun cas une menace pour le matérialisme et elle est en même temps un magnifique triomphe de la dialectique. Jusqu'à ces derniers temps, les savants supposaient qu'il y avait dans le monde 90 éléments échappant à toute analyse et ne pouvant se transformer l'un dans l'autre — pour ainsi dire un univers qui serait une tapisserie tissée de 90 fils de couleurs et de qualités différentes. Une telle notion contredisait la dialectique matérialiste qui parle de l'unité de la matière et, ce qui est encore plus important, de la transmutabilité des éléments de la matière. Notre grand chimiste Mendeleïev, à la fin de sa vie, ne voulait pas se réconcilier avec l'idée qu'un élément pouvait être transmuté en un autre ; il croyait fermement en la stabilité de ces « individualités », bien que le phénomène de la radio-activité fût déjà connu de lui. De nos jours, aucun savant ne croit à l'immuabilité des éléments. Utilisant ce phénomène de la radio-activité, les chimistes ont réussi à réaliser « l'exécution » directe de 8 ou 9 éléments et, par la même occasion, l'exécution des derniers restes de la métaphysique dans le matérialisme, car maintenant la transmutabilité d'un élément chimique en un autre a été prouvée expérimentalement. Le phénomène de la radio-activité a ainsi conduit à un triomphe suprême de la pensée dialectique.

Les phénomènes de la technique radiophonique sont basés sur la transmission sans fil des ondes électromagnétiques. *Sans fil* ne signifie pas du tout transmission *non matérielle*. La lumière ne rayonne pas seulement des lampes, mais aussi du soleil, duquel elle nous parvient sans le secours de fils. Nous sommes tout à fait habitués à la transmission sans fil de la lumière sur des distances respectables. Et, cependant, nous sommes fort surpris lorsque nous commençons à transmettre le son sur une bien plus courte distance grâce à ces mêmes ondes électromagnétiques, qui représentent le substratum de la lumière. Tout ceci est manifestation de la matière, processus matériel — ondes et tourbillons — dans l'espace et le temps. Les nouvelles découvertes et leurs applications techniques ne font que nous montrer que la matière est beaucoup plus hétérogène et plus riche de possibilités que nous ne l'avions pensé jusqu'ici. Mais, comme auparavant, rien n'est créé de rien.

Les plus remarquables de nos savants disent que la science, et particulièrement la physique, est arrivée ces derniers temps à un tournant. Il n'y a pas si longtemps, ils disaient que nous n'en étions encore qu'aux approches « phénoménologiques » de la matière — c'est-à-dire sous l'angle de l'observation de ses manifestations, mais maintenant, nous commençons à pénétrer plus profondément que jamais à l'intérieur même de la matière, pour apprendre sa structure, et nous pourrions bientôt la commander « de l'intérieur ». Un bon physicien serait naturellement capable de parler de ces choses mieux que moi. Les phénomènes de radioactivité nous conduisent au problème de la libération de l'énergie intra-atomique. L'atome renferme en lui-même une puissante énergie cachée, et la tâche la plus grandiose de la physique consiste à libérer cette énergie en faisant sauter le bouchon, de sorte que l'énergie cachée puisse jaillir comme d'une fontaine. Alors sera ouverte la possibilité de remplacer le charbon et le pétrole par l'énergie atomique qui deviendra ainsi la force motrice de base. Ce n'est pas du tout une tâche sans espoir. Et quelles perspectives s'ouvrent à nous ! Ce seul fait nous donne le droit de déclarer que la pensée scientifique et technique approche d'un grand tournant, que l'époque révolutionnaire dans le développement de la société humaine s'accompagnera d'une époque révolutionnaire dans la sphère de la connaissance de la matière et de sa maîtrise. Des possibilités techniques illimitées s'ouvriront devant l'humanité libérée.

Radio — Militarisme — Superstitions

Peut-être, cependant, est-il temps de serrer de plus près les questions politiques et pratiques. Quel est le rapport entre la radio-technique et le système social ? Est-elle socialiste ou capitaliste ? Je pose cette question parce que, il y a peu de jours, l'Italien bien connu Marconi a dit, à Berlin, que la transmission à distance d'images par ondes hertziennes est un prodigieux cadeau au pacifisme, annonçant la fin rapide de l'ère militariste. Pourquoi en serait-il ainsi ? Les fins d'époque ont été proclamées si souvent que les pacifistes ont fini par mélanger les commencements et les fins. Le fait de voir à grande distance est supposé mettre fin aux guerres ! Certainement, l'invention de moyens de transmettre une image animée à grande distance est une tâche très attirante, car il était outrageant pour le nerf optique que le nerf auditif — grâce à la radio — occupe une position privilégiée à cet égard. Mais supposer que de ceci doive résulter la fin des guerres est simplement absurde et montre seulement que, dans le cas de grands hommes comme Marconi, de même que pour la majorité des gens spécialisés — et même on peut dire pour la majorité des gens en général —, le mode de pensée scientifique apporte une aide à l'esprit, pour parler crûment, non pas dans tous les domaines, mais seulement dans de petits secteurs. De même que dans la coque d'un navire, on a disposé des cloisons étanches pour qu'il ne sombre pas d'un seul coup en cas d'accident, de même il existe d'innombrables cloisons étanches dans le cerveau humain : dans un domaine ou même dans douze, vous pouvez trouver l'esprit scientifique le plus révolutionnaire, mais derrière une cloison gît l'esprit le plus borné des philistins. C'est la grande force du marxisme, en tant que pensée généralisatrice de l'expérience humaine, d'aider à abattre ces cloisons intérieures de l'esprit grâce à l'intégralité de son analyse du monde. Pour en revenir à notre sujet, pourquoi le fait de voir son ennemi doit-il liquider la guerre ? Dans les temps anciens, quand il y avait la guerre, les adversaires se voyaient face à face. Il en était ainsi du temps de Napoléon. C'est seulement la création d'armes à longue portée qui a poussé graduellement les adversaires à s'éloigner et les a conduits à tirer sur des cibles hors de vue. Et si l'invisible devient visible, cela signifie seulement que, dans ce domaine aussi, la triade hégélienne a triomphé — après la thèse et l'antithèse, est venue la « synthèse » de l'extermination mutuelle.

Je me rappelle l'époque où l'on écrivait que le développement de l'aviation mettrait fin à la guerre parce que l'ensemble de la population serait précipité dans des opérations militaires, parce que cela amènerait la ruine de l'économie et de la vie culturelle de pays entiers, etc. En fait, l'invention d'un engin volant, plus lourd que l'air, a ouvert un nouveau et encore plus cruel chapitre de l'histoire du militarisme. Il ne fait aucun doute qu'actuellement aussi, nous sommes près de commencer un chapitre encore plus sanglant et encore plus épouvantable. La technique et la science ont leur propre logique, la logique de la connaissance de la nature et de son asservissement aux intérêts de l'homme. Mais la technique et la science ne se développent pas dans le vide, elles le font dans une société humaine divisée en classes. La classe dirigeante, la classe possédante domine la technique et, à travers elle, elle domine la nature. La technique en elle-même ne peut être appelée militariste ou pacifiste. Dans une société où la classe dirigeante est militariste, la technique est au service du militarisme.

Il est incontestable que la technique et la science sapent peu à peu la superstition. Cependant, là encore, le caractère de classe de la société impose des réserves substantielles. Prenez l'Amérique : les sermons y sont retransmis par radio, ce qui signifie que la radio sert de moyen de diffusion des préjugés. De telles choses n'arrivent pas ici, je pense — la Société des Amis de la Radio y veille, je l'espère ? (*Rires et applaudissements*). En système socialiste, l'ensemble de la technique et de la science

sera indubitablement dirigé contre les préjugés religieux, contre la superstition qui traduit la faiblesse de l'homme en face de l'homme ou de la nature. Je vous le demande, de quel poids pèsera une « voix du paradis » lorsque sur tout le pays sera radiodiffusée une voix du Musée Polytechnique ? (*Rires*)³³.

Nous ne devons pas rester à la traîne

La victoire sur la pauvreté et la superstition nous est assurée si nous progressons sur le plan technique. Nous ne devons pas rester à la traîne derrière les autres pays. Le premier slogan que chaque radio amateur doit avoir en tête est : ne reste pas à la traîne ! Car nous sommes extraordinairement en retard par rapport aux pays capitalistes avancés ; ce retard est notre principal héritage du passé. Que faire ? Si, camarades, la situation devait être telle que les pays capitalistes continuaient à progresser et à se développer régulièrement comme avant la guerre, alors nous devrions nous demander avec angoisse : serons-nous capables de les rattraper ? Et si nous ne pouvons les rattraper, ne serons-nous pas écrasés ? A ceci, nous répondons : nous ne devons pas oublier que la pensée scientifique et la technique en société bourgeoise ont atteint leur plus haut degré de développement au moment même où, économiquement, cette société bourgeoise s'engage de plus en plus dans l'impasse et tombe en décadence. L'économie européenne n'est pas en expansion. Pendant les quinze dernières années, l'Europe s'est appauvrie et non enrichie. Mais ses inventions et découvertes ont été colossales. Alors qu'elle ravageait l'Europe et dévastait d'immenses étendues du continent, la guerre donnait en même temps une prodigieuse impulsion à la pensée scientifique et technique qui suffoquait dans les griffes du capitalisme décadent. Si cependant, nous considérons les accumulations matérielles de la technique, c'est-à-dire non pas la technique qui existe dans la tête des hommes, mais ce qui est incorporé dans les machines, les manufactures, les usines, les chemins de fer, les télégraphes et téléphones, etc., alors il est évident que nous sommes terriblement en retard. Il serait plus correct de dire que ce retard serait terrible si nous ne possédions pas l'immense avantage de l'organisation soviétique de la société qui permet un développement planifié de la science et de la technique alors que l'Europe suffoque dans ses propres contradictions.

Notre retard actuel dans toutes les branches ne doit cependant pas être caché, mais, au contraire, évalué avec une sévère objectivité, sans s'affoler, mais aussi sans s'illusionner un seul instant. Comment un pays est-il transformé en un seul tout économique et culturel ? Par les moyens de communication : les chemins de fer, les navires, les services postaux, le télégraphe, le téléphone, la radiotélégraphie et la radiophonie. Où en sommes-nous sur ce plan ? Nous sommes terriblement en retard. En Amérique, le réseau ferré s'étend sur 405 000 km ; en Angleterre, sur à peu près 40 000 ; en Allemagne, sur 54 000 ; mais chez nous, sur seulement 69 000 km et ceci avec nos énormes distances ! Il est encore beaucoup plus instructif de comparer les chargements transportés dans ces pays et ici, en les mesurant en tonne-kilomètre — c'est-à-dire une tonne transportée sur un kilomètre. Les Etats-Unis ont transporté l'année dernière 600 millions de tonnes-km ; nous en avons transporté 48,5 ; l'Angleterre 30 ; l'Allemagne 69 ; c'est-à-dire que les U.S.A. ont transporté dix fois plus que l'Allemagne, vingt fois plus que l'Angleterre et deux ou trois fois plus que l'ensemble de l'Europe, nous compris.

Prenons le service postal, un des moyens de base dans la diffusion de la culture. Selon les renseignements fournis par le Commissariat aux Postes et Télégraphes, basés sur les chiffres les plus récents, la dépense sur le réseau postal des Etats-Unis s'élève pour la dernière année à 1 milliard un quart de roubles, ce qui corres-

³³ Ce discours a été prononcé au Musée Polytechnique et radiodiffusé.

pond à 9 roubles 40 kopecks par tête d'habitant. Dans notre pays, la dépense pour le même secteur atteint 75 millions, ce qui signifie 33 kopecks par tête. Il y a une différence pour nous entre 940 et 33 kopecks.

Les chiffres pour le télégraphe et le téléphone ne sont pas moins frappants. La longueur des lignes télégraphiques aux Etats-Unis est de 3 millions de kilomètres, en Angleterre un demi-million, et, ici, 616 000 km. Mais la longueur des lignes télégraphiques est comparativement petite en Amérique, parce qu'ils ont beaucoup de lignes téléphoniques — 60 millions de km — tandis qu'en Grande-Bretagne, il n'y en a que 6 millions et, ici, seulement 311 000 kilomètres. Ne rions, ni ne pleurons sur nous-mêmes, camarades, mais enfonçons-nous solidement ces chiffres dans la tête : nous devons mesurer et comparer afin de pouvoir rattraper et dépasser à tout prix ! (*Applaudissements*). Le nombre de téléphones — autre bon indice du niveau de culture — est, en Amérique, de 14 millions, en Angleterre d'un million et, ici, de 190 000. Pour 100 personnes, il y a en Amérique treize téléphones, en Angleterre un peu plus de deux et, chez nous, un dixième ou, en d'autres termes, en Amérique le nombre de téléphones, par rapport au chiffre de la population, est 130 fois plus grand qu'ici.

En ce qui concerne la radio, je ne sais combien nous dépensons pour elle chaque jour (je pense que la Société des Amis de la Radio pourrait s'atteler à cette tâche) ; mais en Amérique, on dépense un million de dollars, c'est-à-dire 2 millions de roubles par jour pour la radio, ce qui fait 700 millions environ par an.

Ces chiffres nous révèlent durement notre retard. Mais ils nous révèlent aussi l'importance que peut et doit prendre la radio, en tant que moyen de communication le moins cher, dans notre immense pays rural. Nous ne pouvons pas sérieusement parler de socialisme sans concevoir la transformation du pays en un seul ensemble, relié par les moyens de communication de toutes sortes. Pour pouvoir introduire le socialisme, nous devons d'abord et avant tout être capables de parler aux régions les plus éloignées du pays, tel le Turkménistan. Car le Turkménistan, avec lequel j'ai commencé mes réflexions aujourd'hui, produit du coton, et des travaux du Turkménistan dépend le travail des usines textiles des régions de Moscou et d'Ivanovo-Voznesensk. Pour communiquer directement et immédiatement avec tous les points du pays, un des plus importants moyens est la radio — ce qui signifie naturellement que la radio ne doit pas être un jouet réservé à la couche supérieure de citoyens qui ont une situation plus privilégiée par rapport aux autres, mais doit devenir un instrument de communication économique et culturel entre la ville et la campagne.

La ville et la campagne

Nous ne devons pas oublier qu'entre la ville et la campagne, il existe en U.R.S.S. de monstrueuses contradictions, matérielles et culturelles, que nous avons héritées en bloc du capitalisme. Dans la difficile période que nous avons traversée, lorsque la ville se réfugiait à la campagne, et que la campagne donnait une livre de pain en échange d'un pardessus, de quelques clous ou d'une guitare, la ville semblait tout à fait digne de pitié en comparaison de la campagne confortable. Mais dans la mesure où les fondements élémentaires de notre économie, en particulier de notre industrie, ont été restaurés, les énormes avantages techniques et culturels de la ville sur la campagne sont apparus d'eux-mêmes. Nous nous sommes donné beaucoup de peine pour tempérer et même éliminer les contradictions entre ville et campagne dans le domaine politique et juridique. Mais sur le plan technique, nous n'avons fait aucun pas important en avant jusqu'à présent. Et nous ne pouvons construire le socialisme avec des campagnes dans ces conditions de dénuement technique et une paysannerie dépourvue de culture. Un socialisme développé signifie avant tout une

mise au même niveau technique et culturel de la ville et de la campagne, c'est-à-dire la dissolution de la ville et de la campagne dans un ensemble de conditions économiques et culturelles homogènes. C'est pourquoi le simple rapprochement de la ville et de la campagne est pour nous une question de vie ou de mort.

Pendant qu'il créait l'industrie et les institutions citadines, le capitalisme laissait croupir la campagne et ne pouvait que la laisser croupir : il pouvait toujours tirer les matières et les denrées alimentaires nécessaires, non seulement de ses propres campagnes, mais encore des pays arriérés d'outre-mer et des colonies où la main-d'œuvre paysanne est bon marché. Les perturbations de la guerre et de l'après-guerre, le blocus et sa menace toujours suspendue, et finalement l'instabilité de la société bourgeoise, ont amené la bourgeoisie à s'intéresser de plus près à la paysannerie.

Récemment, nous avons entendu plus d'une fois les politiciens bourgeois et sociaux-démocrates parler de la liaison avec la paysannerie. Briand, dans sa discussion avec le camarade Rakovsky à propos des dettes, a décrit avec emphase les besoins des petits propriétaires et, en particulier, des paysans français^{*}. Otto Bauer, le menchévik de gauche autrichien, lors d'un discours récent, a souligné l'exceptionnelle importance de la « liaison » avec la campagne. Pour couronner le tout, notre vieille connaissance Lloyd George — qu'à la vérité, nous commençons à oublier un peu — lorsqu'il était encore en circulation a organisé en Angleterre une ligue paysanne spéciale pour la « liaison » avec la paysannerie. Je ne sais quelle forme prendra la « liaison » dans les conditions de l'Angleterre, mais dans la bouche de Lloyd George, le mot prend une résonance assez coquine. Dans tous les cas, je ne recommanderais pas son élection comme administrateur d'un quelconque district rural ni comme membre honoraire de la Société des Amis de la Radio, car il ne manquerait pas de commettre quelque escroquerie ou autre malversation (*Applaudissements*). Tandis qu'en Europe, le regain d'intérêt pour la question de la liaison avec les campagnes est, d'un côté, une manœuvre politico-parlementaire et de l'autre, un symptôme significatif de l'ébranlement du régime bourgeois, pour nous, le problème des liens économiques et culturels avec la campagne est une question de vie ou de mort dans le plein sens du terme. La base technique de cette liaison doit être l'électrification, et ceci est immédiatement lié au problème de l'introduction de la radio sur une grande échelle. Afin d'entreprendre l'accomplissement des tâches les plus simples et les plus urgentes, il est nécessaire que toutes les parties de l'Union Soviétique soient capables de parler à chacune des autres, que la campagne puisse écouter la ville, comme un aîné plus cultivé et mieux équipé. Sans la réalisation de cette tâche, la diffusion de la radio resterait un jouet pour les cercles privilégiés de citadins.

Votre rapport a établi que, dans nos pays, les trois quarts de la population rurale ignoraient ce qu'est la radio et que le quart restant ne la connaissait que par les démonstrations spéciales des festivals. Notre programme doit prévoir que chaque village, non seulement sache ce qu'est la radio, mais encore possède sa propre station de réception.

Où allons-nous ?

Le diagramme annexé à votre rapport montre la répartition des membres de votre Société parmi les classes sociales. Les ouvriers en constituent 20 % (c'est le petit personnage avec un marteau) ; les paysans 13 % (le personnage encore plus petit

* N.D.L.R. Trotsky fait allusion aux négociations franco-soviétiques sur le paiement des dettes tsaristes aux créanciers français. Rakovsky — plus tard une des victimes de Staline — était alors l'ambassadeur des Soviets en France.

avec une faucille) ; les employés 49 % (le respectable personnage portant une serviette) ; et puis viennent les 18 % des « autres » (on n'a pas déterminé qui ils sont exactement, mais ils sont représentés par le dessin d'un gentleman en chapeau melon avec une canne et une pochette blanche, évidemment un nepman). Je ne suggère pas que ces gens à pochette soient expulsés de la Société des Amis de la Radio, mais ils doivent être entourés et encadrés plus fortement, de telle sorte que la radio puisse devenir moins chère pour les gens portant marteau et faucille (*Applaudissements*). Je suis encore moins enclin à penser que le nombre des membres portant une serviette doive être mécaniquement réduit. Mais il est cependant nécessaire que l'importance des deux groupes de base soit accrue à tout prix (*applaudissements*), 20 % d'ouvriers, c'est vraiment peu ; 13 % de paysans, c'est honteusement peu. Le nombre des gens en chapeau melon est presque égal à celui des ouvriers (18 170) et dépasse celui des paysans qui ne s'élève qu'à 13 % ! C'est une violation flagrante de la Constitution soviétique. Il est nécessaire de prendre des mesures pour que l'année prochaine ou dans deux ans, les paysans deviennent à peu près 40 %, les ouvriers 45 %, les employés de bureau 10 %, et ceux qu'on appelle « les autres » 5 %. Cela sera une proportion normale, pleinement en harmonie avec l'esprit de la Constitution soviétique. La conquête du village par la radio est une tâche pour les quelques années à venir, très étroitement liée à l'élimination de l'analphabétisme et à l'électrification de la campagne, et c'est jusqu'à un certain point une condition préalable à l'accomplissement de ces tâches. Chaque province devrait partir à la conquête de la campagne avec un programme défini de développement de la radio. Etalons la carte d'une nouvelle guerre sur la table ! De chaque centre provincial il faut conquérir à la radio, avant tout, chacun des plus grands villages. Il est nécessaire que notre village illettré ou semi-illettré, avant même de savoir lire et écrire comme il le doit, soit capable d'accéder à la culture à travers la radio, qui est le moyen le plus démocratique de diffusion de l'information et de la connaissance. Il faut que par le moyen de la radio le paysan soit capable de se sentir citoyen de notre Union, citoyen du monde entier.

De la paysannerie ne dépend pas seulement dans une large mesure le développement de notre propre industrie, cela est plus que clair ; de notre paysannerie et de la croissance de son économie dépend aussi jusqu'à un certain point la révolution dans les pays d'Europe. Ce qui handicape les ouvriers européens dans leur lutte pour le pouvoir et — ce n'est pas par hasard — ce que les sociaux-démocrates utilisent habilement dans un but réactionnaire, c'est la dépendance de l'industrie européenne par rapport aux pays d'outre-mer en ce qui concerne les produits alimentaires et les matières premières. L'Amérique fournit des céréales et du coton, l'Égypte du coton, l'Inde du sucre de canne, l'archipel malais du caoutchouc, etc. Il existe le danger qu'un blocus américain, par exemple, réduise à la pénurie de matières premières et de produits alimentaires l'industrie européenne pendant les mois et les années les plus difficiles de la révolution prolétarienne. Dans ces conditions, une exportation accrue de céréales et de matières premières soviétiques de toutes sortes est un puissant facteur révolutionnaire pour les pays d'Europe. Nos paysans doivent être rendus conscients du fait que chaque gerbe de blé supplémentaire battue et exportée, c'est autant qui pèse en plus dans la balance de la lutte révolutionnaire du prolétariat européen, car cette gerbe réduit la dépendance de l'Europe par rapport à l'Amérique capitaliste. Les paysans turkmènes qui cultivent le coton doivent être reliés aux ouvriers du textile de Moscou et d'Ivanovo-Voznesensk et aussi au prolétariat révolutionnaire d'Europe. Le réseau des stations réceptrices doit être tissé dans notre pays de manière à ce que nos paysans puissent vivre la vie des travailleurs d'Europe et du monde entier, et y participer au jour le jour. Il faut que le jour où les travailleurs d'Europe s'empareront de leurs stations d'émission, lorsque le prolétariat de France se saisira de la tour Eiffel et annoncera en toutes langues

de son sommet qu'ils sont les maîtres de la France (*Applaudissements*), il faut qu'en ce jour, qu'à cette heure, non seulement les ouvriers de nos villes et de nos industries, mais encore les paysans de nos villages les plus reculés puissent répondre à l'appel des ouvriers européens : « Nous entendez-vous ? » — « Frères, nous vous entendons et nous voulons vous aider ! » (*Applaudissements*.) La Sibérie aidera avec des céréales, des matières grasses, des matières premières, le Kouban et le Don avec des céréales et de la viande, l'Ouzbékistan et le Turkménistan contribueront avec leur coton. Ceci montrera que le développement de nos radiocommunications a hâté la transformation de l'Europe en une seule organisation économique. Le développement du réseau radiotélégraphique est, parmi tant d'autres choses, la préparation du moment où les peuples d'Europe et d'Asie s'uniront dans une Union Soviétique des Peuples Socialistes (*Applaudissements*).

« CULTURE ET SOCIALISME »

(extraits)

La critique marxiste de la science doit être non seulement vigilante mais également prudente, sinon elle pourrait dégénérer en un véritable sycophantisme, en une famousovitchina^{*}. Prenons par exemple la psychologie. L'étude des réflexes de Pavlov se situe entièrement sur la voie du matérialisme dialectique. Elle renverse définitivement le mur qui existait entre la physiologie et la psychologie. Le plus simple réflexe est physiologique, mais le système des réflexes donnera la « conscience ». L'accumulation de la quantité physiologique donne une nouvelle qualité, la qualité « psychologique ». La méthode de l'école de Pavlov est expérimentale et minutieuse. La généralisation se conquiert pas à pas depuis la salive du chien jusqu'à la poésie (c'est-à-dire jusqu'à la mécanique psychique de celle-ci et non sa teneur sociale), bien que les voies vers la poésie ne soient pas encore en vue.

C'est d'une manière différente que l'école du psychanalyste viennois Freud aborde la question. Elle part, tout d'abord, de la considération que les forces motrices des processus psychiques les plus complexes et les plus délicats s'avèrent être des nécessités physiologiques. Dans ce sens général, cette école est matérialiste, si l'on écarte la question de savoir si elle ne donne pas une place trop importante au facteur sexuel au détriment des autres facteurs (mais c'est déjà là un débat qui s'inscrit dans le cadre du matérialisme). Pourtant, le psychanalyste n'aborde pas expérimentalement le problème de la conscience, depuis les phénomènes primaires jusqu'aux phénomènes les plus élevés, depuis le simple réflexe jusqu'au réflexe le plus complexe ; il s'évertue à franchir d'un seul bond tous les échelons intermédiaires, de haut en bas, du mythe religieux, de la poésie lyrique ou du rêve, directement aux bases physiologiques de l'âme.

Les idéalistes enseignent que l'âme est autonome, que la « pensée » est un puits sans fond. Pavlov et Freud, par contre, considèrent que le fond de la « pensée » est constitué par la physiologie. Mais tandis que Pavlov, comme un scaphandrier, descend jusqu'au fond et explore minutieusement le puits, de bas en haut, Freud se tient au-dessus du puits et d'un regard perçant, s'évertue, au travers de la masse toujours fluctuante de l'eau trouble, de discerner ou de deviner la configuration du fond. La méthode de Pavlov, c'est l'expérimentation. La méthode de Freud, la conjecture, parfois fantastique. La tentative de déclarer la psychanalyse « incompatible » avec le marxisme et de tourner le dos sans cérémonie au freudisme est trop simpliste, ou plutôt trop « simplette ». En aucun cas nous ne sommes tenus d'adopter le freudisme. C'est une hypothèse de travail qui peut donner — et qui incontestablement donne — des hypothèses et des conclusions qui s'inscrivent dans la ligne de la psychologie matérialiste. La voie expérimentale amène, en son temps, la preuve. Mais nous n'avons ni motif ni droit d'élever un interdit à une autre voie, quand bien même elle serait moins sûre, qui s'efforce d'anticiper des conclusions auxquelles la voie expérimentale ne mène que bien plus lentement.^{*}

* Famousov, personnage de théâtre, petit bourgeois prédant, tout imbu de son pseudo-savoir.

* Bien entendu, cette question n'a rien de commun avec la mode d'un certain freudisme qui n'est qu'espèglerie et polissonnerie érotique. Une telle démangeaison de la langue n'a aucun rapport avec la science et indique seulement un état de dépression : le centre de gravité se déplace du cerveau à la moelle épinière... (L. T.)

À l'aide de ces exemples, j'avais l'intention de montrer, au moins partiellement, tant la diversité de l'héritage scientifique que la complexité des voies par lesquelles le prolétariat peut passer pour en prendre possession. S'il est vrai que dans l'édification économique, les problèmes ne peuvent être résolus par décret et qu'il nous faut « apprendre à commercer », de même dans les sciences de purs et simples ordres ne pourront rien produire d'autre que préjudice et déshonneur. Dans ce domaine il faut « apprendre à apprendre ».

(publié en 1926-1927)

Lettre à l'Académicien I. P. Pavlov

Très honoré Ivan Petrovitch,

Excusez-moi de me permettre, par la présente lettre, de venir vous arracher de vos travaux d'une importance exceptionnelle.

Je présenterai comme excuse que son sujet, bien qu'abordé en dilettante, me semble avoir un rapport direct avec la théorie fondée par vous. Il s'agit des rapports réciproques entre la théorie psychanalytique de Freud et la théorie des réflexes conditionnés.

Durant les quelques années de mon séjour à Vienne, j'ai coudoyé d'assez près les freudiens ; je lisais leurs travaux et fréquentais même leurs réunions. Dans leur manière d'aborder les problèmes psychologiques, j'ai toujours été frappé par le fait qu'ils allient un réalisme physiologique à une analyse quasi littéraire des phénomènes psychiques.

Au fond, la théorie psychanalytique est basée sur le fait que le processus psychologique représente une superstructure complexe fondée sur des processus physiologiques et par rapport auxquels il se trouve subordonné. Le lien entre les phénomènes psychiques « supérieurs » et les phénomènes physiologiques « inférieurs » demeure, dans l'écrasante majorité des cas, subconscient et se manifeste dans les rêves, etc.

Votre théorie sur les réflexes conditionnés, il me semble, englobe la théorie de Freud comme un cas particulier. La sublimation de l'énergie sexuelle — thème favori de l'école freudienne — est une création reposant sur les bases sexuelles des réflexes conditionnés $n + 1$, $n + 2$, et suivants.

Les freudiens ressemblent à des gens qui regardent dans un puits profond et assez trouble. Ils ont cessé de croire que ce puits est un abîme (l'abîme de l'« âme »), ils voient ou décrivent le fond physiologique et construisent toute une série d'hypothèses ingénieuses et intéressantes, mais arbitraires du point de vue scientifique, sur les propriétés du fond, déterminant la nature de l'eau dans le puits.

La théorie des réflexes conditionnés ne se satisfait pas de méthodes semi-scientifiques et semi-« littéraires », d'observations faites de haut en bas, mais elle descend jusqu'au fond et revient expérimentalement vers le haut.

27 septembre 1923.

LA RÉVOLUTION ÉTRANGLÉE

(*Prinkipo*, 9 février 1931)

J'ai malheureusement lu *Les Conquérants* avec un retard de dix-huit mois ou de deux ans. Le livre est consacré à la Révolution chinoise, c'est-à-dire au plus grand sujet de ces cinq dernières années. Un style dense et beau, l'œil précis d'un artiste, l'observation originale et hardie, tout confère au roman une importance exceptionnelle. Si j'en parle ici, ce n'est pas parce que le livre est plein de talent, bien que ce fait ne soit pas négligeable, mais parce qu'il offre une source d'enseignements politiques de la plus haute valeur. Viennent-ils de Malraux ? Non, ils découlent du récit même, à l'insu de l'auteur, et témoignent contre lui, ce qui fait honneur à l'observateur et à l'artiste, mais non au révolutionnaire. Cependant, nous sommes en droit d'apprécier également Malraux de ce point de vue : en son nom personnel et surtout au nom de Garine, son second moi, l'auteur ne marchand pas ses jugements sur la révolution.

Le livre s'intitule roman. En fait, nous sommes en face de la chronique romancée de la Révolution chinoise dans sa première période, celle de Canton. La chronique n'est pas complète. La poigne sociale fait parfois défaut. En revanche, passent devant le lecteur, non seulement de lumineux épisodes de la révolution, mais encore des silhouettes nettement découpées qui se gravent dans la mémoire comme des symboles sociaux.

Par petites touches colorées, suivant la méthode des pointillistes, Malraux donne un inoubliable tableau de la grève générale, non pas certes comme elle est en bas, non comme on la fait, mais comme elle est aperçue d'en haut : les Européens n'ont pas leur déjeuner, les Européens étouffent de chaleur -les Chinois ont cessé de travailler aux cuisines et de faire fonctionner les ventilateurs. Ceci n'est pas un reproche à l'adresse de l'auteur : l'étranger-artiste n'aurait sans doute pas pu aborder son thème autrement. Mais on peut lui faire un autre grief qui, lui, est d'importance : il manque au livre une affinité naturelle entre l'écrivain, malgré tout ce qu'il sait et comprend, et son héroïne, la Révolution.

Les sympathies, d'ailleurs actives, de l'auteur pour la Chine insurgée sont indiscutables. Mais elles sont corrodées par les outrances de l'individualisme et du caprice esthétique. En lisant le livre avec une attention soutenue, on éprouve parfois un sentiment de dépit, lorsque dans le ton du récit, on perçoit une note d'ironie protectrice à l'égard des barbares capables d'enthousiasme. Que la Chine soit arriérée, que certaines de ses manifestations politiques aient un caractère primitif, personne n'exige qu'on le passe sous silence. Mais il faut une juste perspective qui mette tous les objets à leur place. Les événements chinois, sur le fond desquels se déroule le « roman » de Malraux, sont incomparablement plus importants, pour les destins futurs de la culture humaine, que le tapage vain et pitoyable des parlements européens et que les montagnes de produits littéraires des civilisations stagnantes. Malraux semble éprouver une certaine timidité à s'en rendre compte.

Dans le roman, il est des pages, belles par leur intensité, qui montrent comment la haine révolutionnaire naît du joug, de l'ignorance, de l'esclavage et se trempe comme l'acier. Ces pages auraient pu entrer dans l'Anthologie de la Révolution si Malraux avait abordé les masses populaires avec plus de liberté et de hardiesse, s'il n'avait pas introduit dans son étude une petite note de supériorité blasée, semblant s'excuser de sa liaison passagère avec l'insurrection du peuple chinois, aussi bien

peut-être auprès de lui-même que des mandarins académiques en France et des trafiquants d'opium de l'esprit.

Borodine représente l'Internationale communiste et occupe le poste de conseiller près du gouvernement de Canton. Garine, le favori de l'auteur, est chargé de la propagande. Tout le travail se poursuit dans les cadres du Kuomintang. Borodine, Garine, le « général » russe Gallen, le Français Gérard, l'Allemand Klein constituent une originale bureaucratie de la révolution, s'élevant au-dessus du peuple insurgé et menant sa propre « politique révolutionnaire » au lieu de mener la politique de la révolution.

Les organisations locales du Kuomintang sont ainsi définies : « La réunion de quelques fanatiques, évidemment braves, de quelques richards qui cherchent la considération ou la sûreté, de nombreux étudiants, de coolies... » (cf. pp. 29 et 30). Non seulement les bourgeois entrent dans chaque organisation mais ils mènent complètement le parti. Les communistes relèvent du Kuomintang. On persuade aux ouvriers et aux paysans de n'accomplir aucun acte qui puisse rebuter les amis venus de la bourgeoisie. « Telles sont ces sociétés que nous contrôlons (plus ou moins d'ailleurs, ne vous y trompez pas)... » (cf. p. 29). Edifiant aveu ! La bureaucratie de l'internationale communiste a essayé de « contrôler » la lutte de classe en Chine, comme l'internationale bancaire contrôle la vie économique des pays arriérés. Mais une révolution ne peut se commander. On peut seulement donner une expression politique à ses forces intérieures. Il faut savoir à laquelle de ces forces on liera son destin.

« Les coolies sont en train de découvrir qu'ils existent, simplement qu'ils existent » (cf. p. 31). C'est bien visé. Mais pour sentir qu'ils existent, les coolies, les ouvriers industriels et les paysans doivent renverser ceux qui les empêchent d'exister. La domination étrangère est indissolublement liée au joug intérieur. Les coolies doivent, non seulement chasser Baldwin ou Macdonald, mais renverser encore la classe dirigeante. L'un ne peut se réaliser sans l'autre. Ainsi, l'éveil de la personnalité humaine dans les masses de la Chine — qui dépassent dix fois la population de la France — se fond immédiatement dans la lave de la révolution sociale. Spectacle grandiose !

Mais ici Borodine entre en scène et déclare :

« Dans cette révolution, les ouvriers doivent faire le travail des coolies pour la bourgeoisie ⁽¹⁾ ». L'asservissement social dont il veut se libérer, le prolétaire le trouve transposé dans la sphère de la politique. A qui doit-on cette opération perfide ? A la bureaucratie de l'Internationale communiste. En essayant de « contrôler » le Kuomintang, elle aide, en fait, le bourgeois qui recherche « considération et sécurité » à s'asservir les coolies qui veulent exister.

Borodine qui, tout le temps, reste à l'arrière plan se caractérise dans le roman comme un « homme d'action » comme un « révolutionnaire professionnel », comme une incarnation vivante du bolchevisme sur le sol de la Chine. Rien n'est plus erroné ! Voici la biographie politique de Borodine : en 1903 à dix-neuf ans, il émigre en Amérique ; en 1918 il revient à Moscou où, grâce à sa connaissance de l'anglais, « il travaille à la liaison avec les partis étrangers » ; il est arrêté en 1922 à Glasgow ; ensuite, il est délégué en Chine en qualité de représentant de l'Internationale communiste. Ayant quitté la Russie *avant* la première révolution et y étant revenu *après* la troisième, Borodine apparaît comme un représentant accompli de cette bureaucratie de l'Etat et du parti, qui ne reconnut la révolution qu'après sa victoire. Quand il s'agit de jeunes gens, ce n'est quelquefois rien de plus qu'une question de chrono-

1. Cf. Lettre de Tchen Dou-siou. *La lutte de classe*, n° 25-26, p. 676.

logie. A l'égard d'hommes de quarante à cinquante ans, c'est déjà une caractéristique politique. Que Borodine se soit brillamment rallié à la révolution victorieuse en Russie, cela ne signifie pas le moins du monde qu'il soit appelé à assurer la victoire de la révolution en Chine. Les hommes de ce type s'assimilent sans peine les gestes et les intonations des « révolutionnaires professionnels ». Nombre d'entre eux, par leur déguisement, trompent non seulement les autres mais eux-mêmes. Le plus souvent, l'inflexible audace du bolchevik se métamorphose chez eux en ce cynisme du fonctionnaire prêt à tout. Ah ! avoir un mandat du comité central ! Cette sauvegarde sacro-sainte, Borodine l'avait toujours dans sa poche.

Garine n'est pas un fonctionnaire, il est plus original que Borodine, et peut-être même plus près du type du révolutionnaire. Mais il est dépourvu de la formation indispensable : dilettante et vedette de passage, il s'embrouille désespérément dans les grands événements et cela se révèle à chaque instant. A l'égard des mots d'ordre de la Révolution chinoise, il se prononce ainsi : « ...bavardage démocratique, droits du peuple, etc. » (cf. p. 36). Cela a un timbre radical, mais c'est un faux radicalisme. Les mots d'ordre de la démocratie sont un bavardage exécrationnel dans la bouche de Poincaré, Herriot, Léon Blum, escamoteurs de la France et geôliers de l'Indochine, de l'Algérie et du Maroc. Mais lorsque les Chinois s'insurgent au nom des « droits du peuple », cela ressemble aussi peu à du bavardage que les mots d'ordre de la révolution française du XVIII^e siècle. A Hong-Kong, les rapaces britanniques menaçaient, au temps de la grève, de rétablir les châtiments corporels. « Les droits de l'homme et du citoyen », cela signifiait à Hong-Kong le droit pour les Chinois de ne pas être fustigés par le fouet britannique. Dévoiler la pourriture démocratique des impérialistes, c'est servir la révolution ; appeler bavardage les mots d'ordre de l'insurrection des opprimés, c'est aider involontairement les impérialistes.

Une bonne inoculation de marxisme aurait pu préserver l'auteur des fatales méprises de cet ordre. Mais Garine, en général, estime que la doctrine révolutionnaire est un « fatras doctrinal ». Il est, voyez-vous, l'un de ceux pour qui la révolution n'est qu'un « état de choses déterminé ». N'est-ce pas étonnant ? Mais, c'est justement parce que la révolution est un « état de choses » — c'est-à-dire un stade du développement de la société conditionné par des causes objectives et soumis à des lois déterminées — qu'un esprit scientifique peut prévoir la direction générale du processus. Seule l'étude de l'anatomie de la société et de sa physiologie permet de réagir sur la marche des événements en se basant sur des prévisions scientifiques et non sur des conjectures de dilettante. Le révolutionnaire qui « méprise » la doctrine révolutionnaire ne vaut pas mieux que le guérisseur méprisant la doctrine médicale qu'il ignore ou que l'ingénieur récusant la technologie. Les hommes qui, sans le secours de la science essayent de rectifier cet « état de choses » qui a nom maladie s'appellent sorciers ou charlatans et sont poursuivis conformément aux lois. S'il avait existé un tribunal pour juger les sorciers de la révolution, il est probable que Borodine, comme ses inspireurs moscovites, aurait été sévèrement condamné. Garine lui-même, je le crains, ne serait pas sorti indemne de l'affaire.

Deux figures s'opposent l'une à l'autre dans le roman, comme les deux pôles de la révolution nationale : le vieux Tcheng-Daï, autorité spirituelle de l'aile droite du Kuomintang — le prophète et le saint de la bourgeoisie, et Hong, chef juvénile des terroristes. Tous deux sont représentés avec une force très grande. Tcheng-Daï incarne la vieille culture chinoise traduite dans la langue de la culture européenne ; sous ce vêtement raffiné, il « ennoblit » les intérêts de toutes les classes dirigeantes de la Chine. Certes, Tcheng-Daï veut la libération nationale, mais il redoute plus les masses que les impérialistes ; la révolution, il la hait plus que le joug posé sur la nation. S'il marche au-devant d'elle, ce n'est que pour l'apaiser, la dompter, l'épuiser. Il mène la politique de la résistance sur deux fronts, contre l'impérialisme

et contre la révolution, la politique de Gandhi dans l'Inde, la politique qu'en des périodes déterminées et selon telle ou telle forme la bourgeoisie mena sous toutes les longitudes et sous toutes les latitudes. La résistance passive naît de la tendance de la bourgeoisie à canaliser les mouvements des masses et à les confisquer.

Lorsque Garine dit que l'influence de Tcheng-Daï s'élève au-dessus de la politique, il n'y a plus qu'à hausser les épaules. La politique masquée du « juste », en Chine comme dans l'Inde, exprime, sous la forme sublime et abstraitement moralisante, les intérêts conservateurs des possédants. Le désintéressement personnel de Tcheng-Daï ne se trouve nullement en opposition avec sa fonction politique : les exploités ont besoin de « justes » comme la hiérarchie ecclésiastique a besoin de saints.

Qui gravite autour de Tcheng-Daï ? Le roman répond avec une précision méritoire : un monde « de vieux mandarins, contrebandiers d'opium ou photographes, de lettrés devenus marchands de vélos, d'avocats de la faculté de Paris, d'intellectuels de toute sorte » (cf. p. 125). Derrière eux se tient une bourgeoisie solide, liée à l'Angleterre et qui arme le général Tang contre la révolution. Dans l'attente de la victoire, Tang s'apprête à faire de Tcheng-Daï le chef du gouvernement. Tous deux, Tcheng-Daï et Tang, continuent néanmoins d'être membres du Kuomintang que servent Borodine et Garine.

Lorsque Tang fait attaquer la ville par ses armées et qu'il se prépare à égorger les révolutionnaires en commençant par Borodine et Garine, ses camarades de parti, ces derniers, avec l'aide de Hong, mobilisent et arment les sans-travail. Mais après la victoire remportée sur Tang, les chefs essaient de ne rien changer à ce qui existait auparavant. Ils ne peuvent rompre leur accord avec Tcheng-Daï parce qu'ils n'ont pas confiance dans les ouvriers, les coolies, les masses révolutionnaires. Ils sont eux-mêmes contaminés par les préjugés de Tcheng-Daï dont ils sont l'arme de choix.

Pour ne pas rebuter la bourgeoisie, il leur faut entrer en lutte avec Hong. Qui est-ce, et d'où sort-il ? — « De la misère » (cf. p. 41). Il est de ceux qui font la révolution et non de ceux qui s'y rallient quand elle est victorieuse. Ayant abouti à l'idée qu'il lui faut tuer le gouverneur anglais de Hong-Kong, Hong ne se soucie que d'une chose : « Quand j'aurai été condamné à la peine capitale, il faudra dire aux jeunes gens de m'imiter » (cf. p. 40). A Hong, il faut donner un programme net : soulever les ouvriers, les souder, les armer et les opposer à Tcheng-Daï, comme à leur ennemi. Mais la bureaucratie de l'Internationale communiste cherche l'amitié de Tcheng-Daï, repousse Hong et l'exaspère. Hong tue banquiers et marchands, ceux-là mêmes qui « soutiennent le Kuomintang ». Hong tue les missionnaires : « ...Ceux qui enseignent aux hommes à supporter la misère doivent être punis, prêtres chrétiens ou autres... » (cf. p. 174). Si Hong ne trouve pas sa juste voie, c'est la faute de Borodine et de Garine, qui ont placé la révolution à la remorque des banquiers et des marchands. Hong reflète la masse qui déjà s'éveille, mais qui ne s'est pas encore frotté les yeux ni amolli les mains. Il essaye par le revolver et le poignard d'agir *pour* la masse que paralysent les agents de l'Internationale communiste. Telle est, sans fard, la vérité sur la Révolution chinoise.

Néanmoins, le gouvernement de Canton « oscille en s'efforçant de ne pas tomber de Garine et Borodine, qui tiennent police et syndicats, à Tcheng-Daï, qui ne tient rien du tout mais n'en existe pas moins » (cf. p. 7). Nous avons un tableau presque achevé du duumvirat. Les représentants de l'Internationale communiste ont pour eux les syndicats ouvriers de Canton, la police, l'école des Cadets de Wampo, la sympathie des masses, l'aide de l'Union soviétique. Tcheng-Daï a une « autorité morale », c'est-à-dire le prestige des possédants mortellement affolés. Les amis de

Tcheng-Daï siègent dans un gouvernement impuissant, bénévolement soutenu par les conciliateurs. Mais n'est-ce pas là le régime de la révolution de Février, le système de Kerensky et de sa bande, avec cette seule différence que le rôle des mencheviks est tenu par de pseudo-bolcheviks ! Borodine ne s'en doute pas, parce qu'il est grimé en bolchevik et qu'il prend son maquillage au sérieux.

L'idée maîtresse de Garine et de Borodine est d'interdire aux bateaux chinois et étrangers faisant route vers le port de Canton de faire escale à Hong-Kong. Ces hommes qui se considèrent comme des révolutionnaires réalistes espèrent, par le blocus commercial, briser la domination anglaise dans la Chine méridionale. Mais ils n'estiment nullement qu'il soit nécessaire de renverser au préalable le gouvernement de la bourgeoisie de Canton qui ne fait qu'attendre l'heure de livrer la révolution à l'Angleterre. Non, Borodine et Garine frappent chaque jour à la porte du « gouvernement » et, chapeau bas, demandent que soit promulgué le décret sauveur. L'un des leurs rappelle à Garine qu'au fond ce gouvernement est un fantôme. Garine ne se trouble pas. « Fantôme ou non, réplique-t-il, qu'il marche, puisque nous avons besoin de lui. » Ainsi le pape a besoin des reliques qu'il fabrique lui-même avec de la cire et du coton. Que se cache-t-il derrière cette politique qui épuise et avilit la révolution ? La considération d'un révolutionnaire de la petite bourgeoisie pour un bourgeois d'un conservatisme solide. C'est ainsi que le plus rouge des extrémistes français est toujours prêt à tomber à genoux devant Poincaré.

Mais les masses de Canton ne sont peut-être pas encore mûres pour renverser le gouvernement de la bourgeoisie ? De toute cette atmosphère il se dégage la conviction que, sans l'opposition de l'internationale communiste, le gouvernement fantôme aurait depuis longtemps été renversé sous la pression des masses. Admettons que les ouvriers cantonnais soient encore trop faibles pour établir leur propre pouvoir. Quel est, d'une façon générale, le point faible des masses ? — Leur manque de préparation pour succéder aux exploités. Dans ce cas, le premier devoir des révolutionnaires est d'aider les ouvriers à s'affranchir de la confiance servile. Néanmoins, l'œuvre accomplie par la bureaucratie de l'Internationale communiste a été diamétralement opposée. Elle a inculqué aux masses cette notion qu'il faut se soumettre à la bourgeoisie et elle a déclaré que les ennemis de la bourgeoisie étaient les siens.

Ne pas rebuter Tcheng-Daï ! Mais si Tcheng-Daï s'éloigne quand même, ce qui est inévitable, cela ne signifiera pas que Garine et Borodine se seront délivrés de leur vassalité benévole à l'égard de la bourgeoisie. Ils auront seulement choisi, comme nouvel objet de leur tour de passe-passe, Tchang Kaï-chek, fils de la même classe et frère cadet de Tcheng-Daï. Chef de l'École militaire de Wampoa, que fondent les bolcheviks, Tchang Kai-chek ne se borne pas à une opposition passive, il est prêt à recourir à la force sanglante, non sous sa forme plébéienne — celle des masses — mais sous une forme militaire et seulement dans les limites qui permettront à la bourgeoisie de conserver un pouvoir illimité sur l'armée. Borodine et Garine, en armant leurs ennemis, désarment et repoussent leurs amis. Ainsi préparent-ils la catastrophe.

Cependant, ne surestimons-nous pas l'influence de la bureaucratie révolutionnaire sur les événements ? Non. Elle s'est montrée plus forte qu'elle-même ne le pensait, sinon pour le bien, du moins pour le mal. Les coolies qui ne font que commencer à exister politiquement ont besoin d'une direction hardie. Hong a besoin d'un programme hardi. La révolution a besoin de l'énergie des millions d'hommes qui s'éveillent. Mais Borodine et ses bureaucrates ont besoin de Tcheng-Daï et de Tchang Kaï-chek. Ils étouffent Hong et empêchent l'ouvrier de relever la tête. Dans quelques mois, ils étoufferont l'insurrection agraire pour ne pas rebuter toute la gradaille bourgeoise de l'armée. Leur force, c'est qu'ils représentent l'Octobre russe,

le bolchevisme, l'Internationale communiste. Ayant usurpé l'autorité, le drapeau et les subsides de la plus grande des révolutions, la bureaucratie barre la voie à une autre révolution qui avait, elle aussi, toutes les chances d'être grande.

Le dialogue de Borodine et de Hong (cf. p. 181-182) est le plus effroyable réquisitoire contre Borodine et ses inspireurs moscovites. Hong, comme toujours, est à la recherche d'actions décisives. Il exige le châtement des bourgeois les plus en vue. Borodine trouve cette unique réplique : « Il ne faut pas toucher à ceux qui paient. » « La révolution n'est pas si simple », dit Garine de son côté. « La révolution, c'est payer l'armée », tranche Borodine. Ces aphorismes contiennent tous les éléments du nœud dans lequel fut étranglée la Révolution chinoise. Borodine préservait la bourgeoisie qui, en récompense, faisait des versements pour la « révolution ». L'argent allait à l'armée de Tchang Kai-chek. L'armée de Tchang Kai-chek extermina le prolétariat et liquida la révolution. Était-ce vraiment impossible à prévoir ? Et la chose n'a-t-elle pas été prévue en vérité ? La bourgeoisie ne paye volontiers que l'armée qui la sert contre le peuple. L'armée de la révolution n'attend pas de gratification : elle fait payer. Cela s'appelle la dictature révolutionnaire. Hong intervient avec succès dans les réunions ouvrières et foudroie les « Russes » porteurs de la ruine de la révolution. Les voies de Hong lui-même ne mènent pas au but, mais il a raison contre Borodine. « Les chefs des Tai-Ping avaient-ils des conseillers russes ? Et ceux des Boxers ? » (cf. p. 189). Si la Révolution chinoise de 1924-1927 avait été livrée à elle-même, elle ne serait peut-être pas parvenue immédiatement à la victoire, mais elle n'aurait pas eu recours aux méthodes du hara-kiri, elle n'aurait pas connu de honteuses capitulations et aurait éduqué des cadres révolutionnaires. Entre le duumvirat de Canton et celui de Petrograd, il y a cette différence tragique qu'en Chine il n'y eut pas, en fait, de bolchevisme : sous le nom de « trotskysme », il fut déclaré doctrine contre-révolutionnaire et fut persécuté par tous les moyens de la calomnie et de la répression. Où Kerensky n'avait pas réussi pendant les journées de juillet, Staline réussit en Chine dix ans plus tard.

Borodine et « tous les bolcheviks de sa génération — nous affirme Garine — ont été marqués par leur lutte contre les anarchistes ». Cette remarque était nécessaire à l'auteur pour préparer le lecteur à la lutte de Borodine contre le groupe de Hong. Historiquement, elle est fautive : si l'anarchisme n'a pas pu dresser la tête en Russie, ce n'est pas parce que les bolcheviks ont lutté avec succès contre lui, c'est parce qu'ils avaient auparavant creusé le sol sous ses pas. L'anarchisme, s'il ne demeure pas entre les quatre murs de cafés intellectuels ou de rédactions de journaux, s'il pénètre plus profondément, traduit la psychologie du désespoir dans les masses et représente le châtement politique des tromperies de la démocratie et des trahisons de l'opportunisme. La hardiesse du bolchevisme à poser les problèmes révolutionnaires et à enseigner leurs solutions n'a pas laissé de place au développement de l'anarchisme en Russie. Mais, si l'enquête historique de Malraux n'est pas exacte, son récit, en revanche, montre admirablement comment la politique opportuniste de Staline-Borodine a préparé le terrain au terrorisme anarchiste en Chine.

Poussé par la logique de cette politique, Borodine consent à prendre un décret contre les terroristes. Les solides révolutionnaires rejetés dans la voie de l'aventure par les crimes des dirigeants moscovites, la bourgeoisie de Canton nantie de la bénédiction de l'Internationale communiste les déclare hors la loi. Ils répondent par des actes de terrorisme contre les bureaucrates pseudo-révolutionnaires, protecteurs de la bourgeoisie qui paye. Borodine et Garine s'emparent des terroristes et les exterminent, défendant non plus les bourgeois mais leur propre tête. C'est ainsi que la politique des accommodements glisse fatalement au dernier degré de la félonie.

Le livre s'intitule *Les Conquérants*. Dans l'esprit de l'auteur, ce titre à double sens, où la révolution se farde d'impérialisme, se réfère aux bolcheviks russes ou plus exactement à une certaine fraction d'entre eux. Les Conquérants ? Les masses chinoises se sont soulevées pour une insurrection révolutionnaire, sous l'influence indiscutable du coup d'Etat d'Octobre comme exemple et du bolchevisme comme drapeau. Mais les Conquérants n'ont rien conquis. Au contraire, ils ont tout livré à l'ennemi. Si la Révolution russe a provoqué la Révolution chinoise, les épigones russes l'ont étouffée. Malraux ne fait pas ces déductions. Il ne semble pas même y penser. Elles ne ressortent que plus clairement de son livre remarquable.

Prinkipo, 9 février 1931.

De la Révolution étranglée et de ses étrangleurs

Réponse à M. André Malraux

(*Kadiköy*, 12 juin 1931)

Un travail urgent m'a empêché de lire en temps opportun l'article de M. Malraux qui plaide, contre ma critique, en faveur de l'Internationale communiste, de Borodine, de Garine et de lui-même. En qualité d'écrivain politique, M. Malraux est encore plus éloigné du prolétariat et de la révolution qu'il ne l'est en qualité d'artiste. Ce fait, en soi, ne suffirait pas à justifier les lignes que l'on va lire, car il n'a jamais été dit qu'un écrivain de talent doive nécessairement être un révolutionnaire prolétarien. Si, néanmoins, je reviens à l'examen d'une question déjà effleurée, c'est pour l'intérêt du sujet et non point pour parler de M. Malraux.

Les meilleures figures de son roman, ai-je dit, s'élèvent jusqu'à être des symboles sociaux. Je dois ajouter que Borodine, Garine et tous leurs « collaborateurs » sont les symboles d'une bureaucratie quasi révolutionnaire, de ce nouveau « type social » qui est né grâce à l'existence de l'Etat soviétique d'une part, et, d'autre part, grâce à un certain régime de l'Internationale communiste.

J'ai refusé d'assimiler Borodine au type des « révolutionnaires professionnels », bien qu'il soit ainsi caractérisé dans le roman de M. Malraux. L'auteur essaie de me prouver que Garine possède assez de ces boutons de mandarin qui lui donneraient droit au titre en question. M. Malraux ne juge pas hors de propos d'ajouter que Trotsky possède quelques boutons de plus. N'est-ce pas drôle ? Le type du révolutionnaire professionnel n'a rien d'un personnage idéal. Mais, en tout cas, c'est un type bien défini, qui a sa biographie politique et des traits nettement marqués. La Russie seule a été capable, depuis quelques dizaines de lustres, de créer ce type et, en Russie, plus complètement que tout autre parti, le parti bolchevique.

Les révolutionnaires professionnels de la génération à laquelle appartient, par l'âge, Borodine, ont commencé à se former à la veille de la première révolution, ont subi l'épreuve de 1905, ont pris de la trempe et se sont instruits (ou corrompus) pendant les années de la contre-révolution. C'est en 1917 qu'ils ont eu la plus belle occasion de faire la preuve de ce qu'ils étaient. De 1903 à 1918, c'est-à-dire dans la période où se formait, en Russie, le type du révolutionnaire professionnel, un Borodine et des centaines et des milliers de ses semblables sont restés en dehors de la lutte. En 1918, après la victoire, Borodine s'est mis au service des soviets : ce qui lui fait honneur ; il est plus honorable de servir un Etat prolétarien qu'un Etat bourgeois. Borodine se chargeait de missions dangereuses. Mais les agents des puissances bourgeoises, eux aussi, à l'étranger, surtout dans les colonies courent souvent de gros risques dans l'accomplissement de leur tâche. Et ce n'est pas ce qui fait d'eux des révolutionnaires. Le type du fonctionnaire aventurier et celui du révolutionnaire professionnel peuvent, en certaines circonstances et par certains côtés se ressembler. Mais de par leur constitution psychique et de par leur fonction historique ce sont deux types opposés.

Le révolutionnaire se fraye sa route avec sa classe. Si le prolétariat est faible, attardé, le révolutionnaire se borne à faire un travail discret, patient, prolongé et peu reluisant, créant des cercles, faisant de la propagande, préparant des cadres ; avec l'appui des premiers cadres qu'il a créés, il parvient à agiter les masses, légalement ou clandestinement, selon les circonstances. Il fait toujours une distinction entre sa classe et la classe ennemie et n'a qu'une seule politique, celle qui correspond aux forces de sa classe et les raffermis. Le révolutionnaire prolétarien, qu'il soit Fran-

çais, Russe ou Chinois, considère les ouvriers chinois comme son armée, pour aujourd'hui ou pour demain. Le fonctionnaire aventurier se place au-dessus de toutes les classes de la nation chinoise. Il se croit appelé à dominer, à décider, à commander, indépendamment des rapports internes des forces qui existent en Chine. Constatant que le prolétariat chinois est actuellement faible et ne peut occuper avec assurance les postes de commandement, le fonctionnaire cherche à réconcilier et à combiner des classes différentes. Il agit en inspecteur d'une nation, en vice-roi préposé aux affaires d'une révolution coloniale. Il cherche une entente entre le bourgeois conservateur et l'anarchiste, il improvise un programme *ad hoc*, édifie une politique basée sur des équivoques, crée un bloc de quatre classes opposées, se fait avaleur de sabres et piétine les principes. Quel est donc le résultat ? La bourgeoisie est riche, influente, expérimentée. Le fonctionnaire aventurier ne réussit pas à l'induire en erreur. En revanche, il parvient à duper les ouvriers, pleins d'abnégation mais inexpérimentés, et les livre à la bourgeoisie.

Tel est le rôle joué par la bureaucratie de l'Internationale communiste dans la Révolution chinoise.

Estimant que le droit de la bureaucratie « révolutionnaire » est de commander, indépendamment, bien entendu, de la force du prolétariat, M. Malraux nous enseigne qu'il était impossible de participer à la Révolution chinoise sans participer à la guerre, que l'on ne pouvait participer à la guerre sans être affilié au Kuomintang, etc. A quoi il ajoute que la rupture avec le Kuomintang entraînerait pour le parti communiste la nécessité de retourner à l'action clandestine. Lorsque l'on songe que de tels arguments résument la philosophie des représentants de l'Internationale communiste en Chine, on ne peut s'empêcher de dire : oui, la dialectique du processus historique fait quelquefois de bien mauvaises plaisanteries aux organisations, aux hommes et aux idées !... Combien simple est la solution que l'on donne au problème ! Pour réussir, en participant aux événements dont la classe ennemie a la direction, il faut se subordonner politiquement à cette classe ; pour échapper à la répression du Kuomintang, il faut se parer de ses couleurs... Voilà tout le secret que Borodine et Garine avaient à nous révéler !

L'appréciation politique par M. Malraux de la situation, des possibilités et des problèmes de la Chine en 1925 est complètement fautive ; c'est à peine si cet auteur atteint le point où les véritables problèmes de la révolution commencent à se dessiner. J'ai dit à ce sujet tout ce qu'il était indispensable de dire. En tout cas, l'article de M. Malraux, paru ailleurs, ne me donne pas motif de réviser ce que j'ai dit. Mais, même si l'on se place sur le terrain du jugement erroné que porte M. Malraux sur la situation, il est absolument impossible de reconnaître comme juste la politique de Staline-Borodine-Garine. Pour protester contre cette politique en 1925, il fallait prévoir. La défendre en 1931 est d'un aveugle incurable.

La stratégie des fonctionnaires de l'Internationale communiste a-t-elle procuré au prolétariat chinois autre chose que des humiliations, l'extermination des cadres militants et, ce qui est plus grave, un épouvantable confusionnisme ? Une honteuse capitulation devant le Kuomintang a-t-elle protégé le parti contre les répressions ? Bien au contraire, il en est résulté un accroissement et une concentration des mesures répressives. Le parti communiste n'a-t-il pas dû rentrer dans le souterrain de l'illégalité ? Et quand ? Dans la période de débâcle de la révolution ! Si les communistes avaient commencé par agir souterrainement au moment de la montée révolutionnaire, ils auraient pu se manifester ensuite ouvertement à la tête des masses. Tchang Kaï-chek, ayant jeté la confusion dans le parti, l'ayant défiguré et démoralisé, avec l'aide des Borodine-Garine, n'agissait que plus sûrement en contraignant le parti à une existence clandestine en ces années de contre-révolution. La politique de Borodine-Garine fut tout entière et absolument au service de la bourgeoisie chi-

noise. Le parti communiste chinois, exposé à la méfiance des ouvriers avancés, doit recommencer son œuvre de bout en bout et sur un terrain couvert d'épaves, encombré de préjugés et d'erreurs non reconnues. Tel est le résultat.

Le caractère criminel de toute cette politique est particulièrement flagrant en certaines questions de détail. M. Malraux fait un mérite à Borodine et Cie d'avoir, en livrant les terroristes à la bourgeoisie, consciemment amené sous le couteau de la terreur le leader bourgeois Tcheng-Daï. Pareille machination est digne d'un Borgia bureaucrate ou de cette noblesse polonaise révolutionnaire qui a toujours préféré pratiquer l'assassinat par des intermédiaires, en se dissimulant derrière le peuple. Non, le problème n'était pas d'exécuter Tcheng-Daï dans un guet-apens ; la véritable tâche était de préparer le renversement de la bourgeoisie. Quand un parti de révolution se voit forcé de tuer, il agit en prenant ouvertement ses responsabilités, en invoquant des tâches et des buts accessibles et compréhensibles à la masse.

La morale révolutionnaire ne repose pas sur les normes abstraites de Kant. Elle est formée des règles de conduite qui placent le révolutionnaire sous le contrôle de sa classe, dans ses tâches et dans ses desseins. Borodine et Garine n'étaient pas liés avec la masse, ne s'étaient pas imprégnés d'un sentiment de responsabilité à l'égard de leur classe. Ce sont des surhommes de la bureaucratie qui croient que « tout est permis »... dans les limites d'un mandat reçu des autorités supérieures. L'action de ces hommes-là, si marquante qu'elle puisse être à certains moments se tourne nécessairement en compte contre les intérêts de la révolution.

Après avoir fait assassiner Tcheng-Daï par Hong, Borodine et Garine livrent aux bourreaux Hong et son groupe. Ainsi, toute leur politique est elle marquée du signe de Caïn. M. Malraux se fait ici encore leur avocat. Quelle est son argumentation ? Il dit que Lénine et Trotsky ont, eux aussi, implacablement traité les anarchistes. Il est difficile de croire que cela soit affirmé par un homme qui a eu, du moins pendant un certain temps, quelque chose de commun avec la révolution. M. Malraux oublie ou ne comprend pas qu'une révolution se fait contre une classe pour assurer la domination d'une autre et que ce n'est que pour l'accomplissement de cette tâche que les révolutionnaires acquièrent le droit d'exercer la violence. La bourgeoisie extermine les révolutionnaires, parfois aussi les anarchistes (mais ceux-ci de plus en plus rarement, car ils deviennent de plus en plus soumis) pour maintenir un régime d'exploitation et d'infamie. En présence d'une bourgeoisie dirigeante, les bolcheviks prennent toujours fait et cause pour les anarchistes contre les Chiappe. Lorsque les bolcheviks ont conquis le pouvoir, ils ont tout fait pour gagner les anarchistes à la dictature du prolétariat. Et la majorité des anarchistes a effectivement été entraînée par les bolcheviks. Mais, effectivement aussi, les bolcheviks ont traité très durement ceux des anarchistes qui cherchaient à ruiner la dictature du prolétariat. Avions-nous raison ? Avions-nous tort ? On appréciera d'après l'opinion que l'on peut avoir sur la révolution que nous avons accomplie et sur le régime que cette révolution a établi. Mais peut-on imaginer une seconde que les bolcheviks, sous le gouvernement du prince Lvov, sous celui de Kerensky, en régime bourgeois, se seraient faits les agents d'un pareil gouvernement pour exterminer des anarchistes ? Il suffit de poser nettement la question pour la rejeter avec dégoût.

De même que le juge Brid'oison négligeait toujours le fond d'une affaire, ne s'intéressant qu'à la « fo-orme », de même la bureaucratie pseudo-révolutionnaire et son avocat en littérature ne s'intéressent qu'au mécanisme d'une révolution et ne se demandent pas à quelle classe et à quel régime cette révolution doit servir. Sur ce point, un abîme sépare le révolutionnaire du fonctionnaire de la révolution.

Ce que dit M. Malraux du marxisme est vraiment curieux. A l'entendre, la politique marxiste n'était pas applicable en Chine, le prolétariat chinois n'ayant pas encore,

selon lui, de conscience de classe. Il semble qu'en ce cas le problème soit d'éveiller cette conscience de classe. Or, M. Malraux conclut en justifiant une politique dirigée contre les intérêts du prolétariat.

M. Malraux use d'un autre argument qui n'est pas plus convaincant, mais qui est plus amusant : Trotsky, dit-il, affirme que le marxisme est utile à la politique révolutionnaire ; mais Borodine, lui aussi, est un marxiste, de même que Staline ; il faut donc penser que le marxisme n'est pour rien dans l'affaire...

Quant à moi, j'ai défendu contre Garine la doctrine révolutionnaire, comme je défendrais la science médicale contre un rebouteux prétentieux. Le rebouteux me réplique que les médecins patentés tuent fréquemment leurs malades. L'argument est indigne non seulement d'un révolutionnaire, mais d'un vulgaire citoyen possédant une instruction moyenne. La médecine n'est pas toute-puissante ; les médecins ne réussissent pas toujours à guérir ; il y a parmi eux des ignorants, des imbéciles et même des empoisonneurs ; ce n'est évidemment pas une raison pour autoriser des rebouteux qui n'ont jamais étudié la médecine et qui en nient l'importance.

Après avoir lu l'article de M. Malraux, je dois apporter une correction à mon précédent article : j'avais écrit que l'inoculation du marxisme à Garine lui serait utile. Je ne le pense plus.

Kadiköy, 12 juin 1931.

UNE INTERVIEW DE LÉON TROTSKY SUR LA LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE

Juillet-août 1932

Séjournant, à Prinkipo, chez Léon Trotsky, je lui ai demandé son opinion sur la littérature « prolétarienne » après l'avoir informé des débats que provoquent en Occident certains écrivains batailleurs. Il serait, je l'espère, ridicule et indécent de réclamer pour Trotsky le droit de représenter l'esprit révolutionnaire. Sa place est faite, quoi qu'on veuille, dans l'histoire. Comme acteur de la grande Révolution russe, il reste vainqueur, même banni. Comme écrivain, il accomplit avec une lucidité et une fermeté rares sa tâche de mandataire du prolétariat.

Il a commencé par me dire qu'à cause de ses occupations il ne se tenait plus guère au courant des mouvements littéraires, même de ceux qui s'intitulent « prolétariens ». Par suite, il ne lui convenait point de faire des déclarations. Mais, plus tard, ayant pris tout à son aise le temps de la réflexion, il m'a fait remettre une série de petits et de grands papiers qu'il ne me reste plus qu'à exploiter honnêtement. Le lecteur trouvera ici une interview échelonnée sur une quinzaine de jours et venue entre mes mains d'un premier étage qu'habite Trotsky au rez-de-chaussée où il m'hébergeait.

Texte de Léon Trotsky :

« Mon attitude à l'égard de la culture prolétarienne est montrée dans mon livre *Littérature et révolution*. Opposer la culture prolétarienne à la culture bourgeoise est inexact ou incomplètement exact. Le régime bourgeois et, par conséquent, la culture bourgeoise se sont développés dans le courant de nombreux siècles. Le régime prolétarien n'est qu'un régime passager et transitoire vers le socialisme. Tant que dure ce régime transitoire (dictature du prolétariat) le prolétariat ne peut créer une culture de classe achevée à quelque degré. Il ne peut que préparer les éléments d'une culture socialiste. En ceci consiste la tâche du prolétariat : créer une culture non prolétarienne, mais socialiste, sur la base d'une société sans classes. »

Je réponds à Trotsky qu'assurément il a raison de dissocier l'idée de culture de l'esprit de classe, mais que, cependant, cette discrimination n'est valable que pour une échéance encore indéterminée. En attendant, il est concevable que la classe ouvrière, dans sa période de lutte pour la conquête du pouvoir et l'émancipation toutes les catégories de travailleurs, se soucie de créer, même avec des moyens suffisants, une culture particulière, provisoire, précisément appropriée aux besoins de la lutte révolutionnaire. Cette culture qui n'a rien de définitif dans le temps et qui est strictement limitée dans les sociétés contemporaines, n'est-elle pas nécessaire ?

« Oui, réplique Trotsky, et vous voudrez bien souligner que, moins que personne, je ne serais disposé à faire fi des tentatives de création artistique ou plus généralement culturelle qui viennent s'insérer dans le mouvement révolutionnaire. J'ai seulement voulu dire que les résultats de ces tentatives ne peuvent être absolus... J'essaierai de vous donner des indications plus précises. »

Je reçois un autre papier de Trotsky. C'est un extrait d'une lettre écrite par lui à un ami, en date du 24 novembre 1928 et d'un lieu de déportation. Le fait qu'après plus de trois ans, Trotsky m'envoie copie de ce texte prouve qu'il maintient rigoureusement une opinion que nos écrivains « prolétariens » français n'apprendront pas sans amertume.

Lisons donc :

« Cher Ami, j'ai reçu le très intéressant journal mural et *Octobre* contenant article de Sérafimovitch. Ces raretés * des belles-lettres bourgeoises se croient appelées à créer une littérature « prolétarienne ». Ce qu'ils entendent par là, c'est, visiblement, une contrefaçon petite-bourgeoise de deuxième ou de troisième qualité. On serait autant fondé à dire de la margarine que c'est « du beurre prolétarien ». Le vieux bonhomme Engels a parfaitement caractérisé ces messieurs, expressément au sujet de l'écrivain « prolétarien » français Vallès. Le 17 août 84, Engels écrivait à Bernstein : « Il n'y a pas lieu que vous fassiez tant de compliments à Vallès. C'est un lamentable phraseur littéraire, ou plutôt littéaturisant, qui ne représente absolument rien par lui-même, *qui, faute de talent, est passé aux plus extrémistes* et est devenu un écrivain « tendancieux » *pour placer de cette manière sa mauvaise littérature.* » Nos classiques, en de telles affaires, étaient implacables ; mais les épigones font de la « littérature prolétarienne » une besace de mendigots dans laquelle ils ramassent les restes de la table bourgeoise. Et celui qui ne veut pas prendre ces reliefs pour de la littérature prolétarienne, on le dit « capitulard ». Ah ! les vulgaires personnages ! Ah ! les phraseurs ! Ah ! les dégoûtants ! Cette littérature est même pire que la malaria qui recommence à sévir ici... » *

Cette sortie scandalisera les bonnes âmes dans les milieux révolutionnaires où l'auteur de *l'Insurgé* passe pour un saint de lettres. Mais qu'y puis-je ? Il se trouve qu'un de « nos classiques », Engels, guide la matraque dont se sert son disciple et continuateur, et ruine une réputation d'écrivain anarchisant dont nous soupçonnions, sans trop l'avouer, le mauvais aloi **).

Un peu plus tard, je prends prétexte de cette conversation écrite pour questionner Trotsky sur les fabricants de pièces de propagande qui fournissent nos soirées ouvrières. Il me dit qu'il n'est pas renseigné.

* L'interviewer est fâché de devoir reproduire ici un jugement si dur sur un écrivain dont il a traduit le *Torrent de Fer*. Mais que deviendrait une interview truquée au goût de l'enquêteur ? En ce qui concerne Sérafimovitch, il convient de dire que cet auteur de formation bourgeoise et de talent assez terne, s'est magnifiquement dépassé dans son reportage sur la guerre civile au Caucase et a, de plus, le grand mérite d'avoir consacré toute sa bonne volonté à la Révolution d'Octobre encourageant ainsi les haïnes de meilleurs écrivains, devenus réactionnaires, qui l'accueillaient autrefois avec une discrète sympathie.

* Dans cette lettre de Trotsky, les passages en italiques ont été soulignés par lui.

** L'honnêteté révolutionnaire de Vallès, son ardeur, sa vaillance, son abnégation ne sont pas mises en cause. Mais sa littérature pathétique, pleine de jactance et vide de doctrine, est celle qui convient le moins au prolétariat, en dehors des grands mouvements de foules populaires et de leurs époques héroïques. Encore faut-il regretter souvent qu'à de telles époques, la « phrase », le « battage » et un inconsistant égocentrisme doublé d'un inconscient charlatanisme « révolutionnaire » aient eu tant d'influence sur les masses. La Commune n'a été que trop riche en manifestations de ce genre et Vallès, très sincère d'ailleurs même dans l'affectation, en tira une sorte de littérature de petite-bourgeoisie incendiaire, dans laquelle de demi marxistes et l'anarchie ont cru reconnaître le type même de la littérature prolétarienne révolutionnaire.

Lectures du Soir (du 28 avril 1932) nous donne sans le vouloir une complète démonstration du « nihilisme » périmé de Vallès et s'étonne bien à tort que ce révolté, dédaigné par la classe ouvrière, finisse par être recueilli comme « auteur » par la bourgeoisie — châtiment qu'il n'avait certes pas mérité. Notre bon ami Poulaille cite avec délices des phrases creuses de Vallès, comme celle-ci sur la Commune : « C'est la fête nuptiale de l'idée et de la Révolution. » Ensuite, il demande si c'est de la littérature d'avoir proposé, comme le fit Vallès, d'incendier Paris pour empêcher les Versaillais d'y entrer ! À coup sûr, c'était d'une politique impossible. Répondons donc que c'était de la littérature.

Les pages retrouvées de Vallès que publient *Lectures du Soir* viennent seulement à l'appui du sévère jugement d'Engels. Il semble en outre que Poulaille se fasse des révolutions contemporaines une idée bien sommaire et de la littérature « prolétarienne » (avec Vallès en tête) une idée par trop enthousiaste.

Je l'interroge aussi au sujet de M. Henri Barbusse et de *Monde*. Aux yeux de Trotsky, M. Barbusse et son entourage littéraire n'ont point d'existence. Je l'espérais bien.

Soudain, Léon Davidovitch, cherchant toujours à préciser sa pensée, m'apprend que l'on vient de publier de curieux inédits d'Engels concernant Ibsen.

Deux médiocres écrivains allemands qui appartenirent jadis à l'extrême gauche de la social-démocratie et qui sont depuis devenus conservateurs et fascistes, avaient ouvert une polémique sur la valeur sociale d'Ibsen qu'ils déclaraient réactionnaire et petit-bourgeois. Engels, sollicité d'intervenir dans cette polémique, commença par déclarer qu'il lui serait impossible d'aller au fond des choses, faute de temps et parce que la question était complexe. Mais il voulut marquer qu'à son avis Ibsen, écrivain bourgeois, déterminait un progrès. A notre époque, déclara Engels, nous n'avons rien appris en littérature si ce n'est d'Ibsen et des grands romanciers russes. Les écrivains allemands sont des « philistins », des froussards, des médiocres, parce que la société bourgeoise allemande retarde sur l'évolution générale. Mais Ibsen, en tant que porte-parole de la bourgeoisie norvégienne qui, pour le moment, est l'élément progressiste et devance même l'évolution de son petit pays, a une énorme importance historique, tant à l'intérieur de ce pays qu'au-dehors. Ibsen, notamment, enseigne à l'Europe et au monde la nécessité de l'émancipation sociale de la femme. Nous ne pouvons négliger cela comme marxistes et nous devons établir une distinction entre la pensée bourgeoise progressiste d'un Ibsen et la pensée réactionnaire, peureuse, de la bourgeoisie allemande. La dialectique nous y oblige.

C'est à peu près en ces termes que Trotsky me transmet les réflexions d'Engels. Je n'ai pas pu prendre des notes sur le moment. Nous étions à table.

Le 2 avril, de son étage au rez-de-chaussée, Léon Trotsky me fait tenir le message que voici :

« Camarade Parijanine — pour éviter les malentendus, je voudrais, sur la question de la littérature et de la culture prolétarienne, souligner un point qui, en substance, s'entend de lui-même pour tout marxiste, mais qui est soigneusement estompé par la bureaucratie stalinienne et par toute autre. Même en régime capitaliste, nous devons, bien entendu, tout faire pour élever le niveau culturel des masses ouvrières. A cela se rattache, en particulier, le souci de leur niveau littéraire. Le parti du prolétariat doit considérer avec une extrême attention les besoins artistiques de la jeunesse ouvrière, les soutenant et les dirigeant. La création de cercles d'écrivains ouvriers débutants peut, si la chose est bien menée, donner des résultats tout à fait profitables. Mais, si important que soit ce domaine du travail, il demeurera cependant, inévitablement, enfermé dans d'étroites limites. Une nouvelle littérature et une nouvelle culture ne peuvent être créées par des individus isolés sortant de la classe opprimée : elles peuvent être créées seulement par toute la classe, par tout le peuple qui s'est affranchi de l'oppression. Violer les proportions historiques, c'est-à-dire, dans le cas présent, surestimer les possibilités de culture prolétarienne et de la littérature prolétarienne, cela conduit à détourner l'attention des problèmes révolutionnaires pour la reporter sur les problèmes culturels, cela détache les jeunes ouvriers écrivains ou « candidats » écrivains de leur propre classe, cela la corrompt moralement, cela fait d'eux, trop souvent, des imitateurs de deuxième ordre ayant des prétentions à une illusoire vocation. C'est contre cela et uniquement contre cela qu'il faut à mon avis mener une lutte sans rémission. »

En somme, Trotsky réclame une culture authentique et repousse l'*ersatz*, le pain K.K. de l'esprit, cet art indigent, caricatural, cette misérable propagande de bastringue, ce théâtre « prolo », les innombrables horreurs sentimentales et « philosophiques » dont s'empoisonnent les organisations ouvrières. Trotsky se sent également

distant des expérimentateurs en « art révolutionnaire » que nous délègue bénévolement une bourgeoisie « sympathisante », irrémédiablement satisfaite, distraite, par de petites excentricités de style et de mise en scène. Trotsky, enfin, se méfie des échappés du prolétariat qui, vivant de leur art, en artistes, affectent de rester « peuple », prétendent mépriser et renouveler la culture bourgeoise qui les fête encore pour sa distraction.

La culture, disposition générale des sociétés à travailler et fructifier d'une certaine manière, ne s'improvise pas. La doctrine marxiste veut que la société nouvelle recueille tout ce qui restera de précieux de la société ancienne et le révolutionnaire est loin de nier les droits et les devoirs de la succession. La tâche d'une classe victorieuse est toujours d'imposer une culture neuve, enrichie et complétée dans le détail avec le temps. Mais si le neuf est du neuf, si le présent est l'avenir, il contient pourtant une dose énorme de passé. Il faut, pense Trotsky, une collaboration de toutes les forces populaires réveillées par la révolution pour créer le neuf en sauvant l'héritage. Dans l'esprit de Trotsky, que je ne veux point trahir, la culture est l'intégration d'un état général aux travailleurs, d'une force commune déjà réalisée, mais uniquement manifestable à travers la révolution. Le marxiste tient compte de la solidité et du bâti de l'espèce, du pérenne si constant dans ses répliques à la nécessité quotidienne et, par conséquent, si mouvant. Permanence de la révolution... Dans les éléments contraires de ce terme, affirmation de la suprême loi de la Nature que nous connaissons...

Trotsky, cependant, s'inquiétait encore du travestissement que je pourrais infliger à sa pensée. Il m'envoya, avec la lettre précédente, la communication qui suit :

« Il faut poser des conditions sur ce que l'on entendra par *littérature prolétarienne*. Des œuvres traitant de la vie de la classe ouvrière constituent une certaine partie de la littérature bourgeoise. Il suffit de rappeler *Germinal*. Il n'y a rien de changé dans l'affaire même si de telles œuvres sont pénétrées de tendances socialistes et si leurs auteurs se trouvent issus du milieu de la classe ouvrière. Ceux qui parlent d'une littérature prolétarienne, l'opposant à la littérature bourgeoise, ont, évidemment, en vue non divers ouvrages mais tout un ensemble de créations artistiques constituant un élément d'une nouvelle culture « prolétarienne ». Cela suppose que le prolétariat serait capable, en société capitaliste, de créer une nouvelle culture prolétarienne et une nouvelle littérature prolétarienne. Sans une grandiose montée culturelle du prolétariat, il est impossible de parler d'une culture et d'une littérature prolétariennes, car, en fin de compte, la culture est créée par les masses et non par les individus. Si le capitalisme ouvrait au prolétariat de telles possibilités, il ne serait plus le capitalisme et il n'y aurait plus aucune raison de le renverser.

« Dessiner le tableau d'une culture nouvelle, prolétarienne, dans les cadres du capitalisme, c'est être un utopiste réformiste, c'est estimer que le capitalisme ouvre des perspectives illimitées de perfectionnement.

« La tâche du prolétariat n'est pas de créer une nouvelle culture au sein du capitalisme, mais bien de renverser le capitalisme pour une nouvelle culture. Bien entendu, certaines œuvres artistiques peuvent contribuer au mouvement révolutionnaire du prolétariat. Des ouvriers talentueux peuvent accéder au rang d'écrivains distingués. Mais, de ce point jusqu'à une « littérature prolétarienne » il y a encore très loin.

« Dans les conditions du capitalisme, la tâche essentielle du prolétariat est la lutte révolutionnaire pour la conquête du pouvoir. Après cette conquête, la tâche est d'édifier une société socialiste et une culture socialiste. Je me souviens d'un court entretien avec Lénine — un des derniers — sur ces thèmes. Lénine me demandait avec insistance de me prononcer dans la presse contre Boukharine et autres théori-

ciens d'une « culture prolétarienne ». Dans cette causerie, il s'exprima à peu près exactement ainsi : « Dans la mesure où une culture est prolétarienne, ce n'est pas encore une culture. Dans la mesure où il existe une culture, elle n'est déjà plus prolétarienne. » Cette pensée est tout à fait claire — plus le prolétariat, monté au pouvoir, élève sa propre culture, plus celle-ci cesse d'être une culture prolétarienne, se résolvant en culture socialiste.

« En U.R.S.S., la création d'une littérature prolétarienne est proclamée tâche officielle. D'autre part, on nous dit que l'U.R.S.S., au cours de la prochaine période quinquennale, se transformera en société sans classes. Mais dans une société sans classes, ce qui peut évidemment exister, c'est une littérature sans caractère de classe, donc non prolétarienne. Il est clair qu'ici le raccord des termes n'est point fait.

« Au régime transitoire de l'U.R.S.S. répond jusqu'à un certain degré le rôle dirigeant des « compagnons de route » en littérature ^{*}. La prépondérance des « compagnons de route » est encore facilitée par ce fait que le régime bureaucratique étouffe les tendances créatrices autonomes du prolétariat. On présente comme des modèles de littérature prolétarienne les ouvrages de « compagnons de route » moins doués, qui se distinguent par la souplesse de leur échine. Parmi les « compagnons de route », il existe un certain nombre de talents véritables, quoique non exempts de la maladie du ver rongeur. Mais le seul talent des Sérafimovitch est celui du mimétisme.

« La liquidation de la grossière tutelle mécanique exercée par la bureaucratie stalinienne sur toutes les formes de création spirituelle est la condition indispensable d'un rehaussement du niveau littéraire et culturel des jeunes éléments prolétariens en U.R.S.S. dans la vie de la culture socialiste. »

C'est une question de technique littéraire qui m'a conduit à Prinkipo. Trotsky sait à quel point je respecte en lui le combattant de la cause prolétarienne et l'illustre organisateur des victoires d'Octobre. Il sait que je le considère comme un des plus grands hommes de notre temps. Il n'avait pas besoin que je fisse des confidences grossièrement élogieuses et nous n'avons point parlé de sa politique. Si ma pensée et mon sentiment m'avaient engagé à lui donner entièrement ma foi, je le lui aurais dit et j'en témoignerais. Ma déclaration n'aurait, je le sais, aucune importance pour le mouvement révolutionnaire. C'est même une des raisons pour lesquelles j'estime devoir m'abstenir de réflexions dans cet ordre d'idées.

L'objet précis de ma visite et de mon séjour était la mise au point d'une traduction considérable sur laquelle un différend s'était élevé entre l'auteur et moi-même.

On imaginera sans peine que pendant de longues heures de travail commun, nous avons été amenés à des discussions dont il convient de garder quelques traces à cause de la situation historique de mon interlocuteur.

Je crois d'abord que Léon Trotsky, *en tant qu'écrivain*, use de méthodes dont le rendement est fort inégal. Il avoue n'avoir rédigé ou dicté certains de ses nombreux ouvrages que dans le souci d'exprimer le plus rapidement et nettement possible sa pensée. Si son tempérament éclate alors en des images, des métaphores surprenantes que le « beau parler » russe ne supporte pas toujours aisément, peu lui en chaut. Il use surtout délibérément de la terminologie courante en politique et s'accommode de répétitions. Il s'inquiète médiocrement de telle ou telle version, jugeant que le but est atteint si ses idées ont touché le point de mire. Je connais un

* En U.R.S.S. l'on appelle « compagnons de route » des écrivains, généralement de condition moyenne ou bourgeoise, qui s'adaptent à l'œuvre du prolétariat révolutionnaire. (M.P.)

livre dont il a imposé la publication immédiate en dépit des imperfections incontestables de la traduction — et il m'a dit : « Cela devait paraître ainsi. Le style ici n'est que peu de chose. »

Mais voici que cet homme d'action désire élever son monument littéraire. Léon Trotsky est désormais tout autre. Il a écrit et dit que longtemps il hésita, avant de devenir le militant que l'on connaît, entre la carrière d'ingénieur et celle d'écrivain. En plusieurs périodes de sa vie, il manifeste la vocation du « littéraire ». Il construit avec le dernier soin des livres dont personne ne nierait la haute qualité artistique : son *1905*, son *Lénine*, son *Essai autobiographique* et, présentement son *Histoire de la Révolution russe*.

— Ah ! comme il est difficile d'écrire ! me dit-il.

Les manuscrits de Trotsky sont d'immenses feuilles aussi chargées de colle que d'encre.

— Mon travail n'avance pas vite... pas plus que le vôtre...

Je veux noter ici la grande délicatesse de Léon Trotsky. Il vient me voir :

— Vous avez pu penser que je vous reprochais de travailler lentement. Non. Cela n'était nullement dans mon intention. Je sais ce que vous faites...

Mais il s'insurge parfois lorsque je prétends défendre contre des attentats flagrants notre syntaxe française.

J'avais écrit une phrase dont la construction se dessinait, schématiquement, ainsi : « Comme il m'avait dit ceci, *que* d'autre part il agissait de telle manière et *qu'enfin* l'idée *qu'il* se faisait... »

— Ah ! camarade Parijanine, pourquoi tous ces *que* ?

— Le *que* se substitue régulièrement au *comme* dans une série de propositions subordonnées...

— Ah ! camarade, camarade ! cherchez autre chose ! Ôtez-moi ces *que* !

— La syntaxe !

— Oui, la syntaxe ! L'Académie ! Mais c'est du pédantisme pur, s'écrie Trotsky. (Il s'agite sur sa chaise, son irritation n'est pas feinte, ses doigts expressifs m'en donnent l'avertissement.) Vos *que* ! Ignorez-vous que Flaubert détestait les *que* ? Attendez un peu ! Quand nous aurons fait la révolution chez vous, vos *que* ! »

Je baisse la tête :

—Oui, peut-être... Mais la révolution n'est pas faite..."

Trotsky, débonnaire et découragé :

— Allons, passons... Laissez-les, vos *que*. Mais je me rattraperai tout à l'heure... Vous allez voir !...

Et la bataille continue.

Trotsky admire l'écriture de Flaubert et celle de... Pascal. Il s'agit bien de Blaise Pascal, auteur de l'apologie chrétienne. En lui, l'écrivain matérialiste a goûté la promptitude et le cassant des formules, la puissance explosive qui rompt le cours abondant et régulier de la prose française.

Trotsky n'aime point la rondeur oratoire, le développement « ouaté », (dit-il), dont la virtuosité lui semble une faiblesse.

Ironique, il me persécute :

— Vous faites du Bossuet, camarade !

— Eh ! eh ! ce ne serait déjà pas si mal, si je pouvais vous croire !

Mais ne s'est-il point dès lors impatienté à deviner la récitation rythmique de Haubert ? Non, et probablement ce *non* parce qu'il a trouvé en Flaubert, indépendamment de la cadence, l'extrême vigueur des contrastes.

Ces préférences caractérisent non point Pascal et Flaubert, mais Trotsky lui-même. Elles indiquent ses affinités d'écrivain. Au surplus, en montrant son tempérament, elles ne prouvent point sa compétence de critique. Elles manifestent seulement son originalité d'homme fait pour la bataille et l'imprévu des formules impétueuses.

Il n'en reste pas moins que l'opinion de Trotsky sur la culture socialiste en général et sur la littérature dite « prolétarienne » en particulier est d'une importance capitale. Car elle situe exactement les rapports entre des éléments incomplets : d'une part, des artistes forcément tenus à la solde de la bourgeoisie ; d'autre part, un prolétariat misérablement « cultivé », que n'atteignent même point les œuvres des écrivains dits « prolétariens ».

Là est le tragique d'une situation qui ne changera qu'avec la Révolution. Et c'est ce que Léon Trotsky a brutalement, clairement, touché.

Maurice PARJANINE

Les Humbles, juillet-août 1932.

CÉLINE ET POINCARRÉ

(*Prinkipo*, 10 mai 1933)

Léon Trotsky a écrit cette étude, inédite en français, quelques mois après la publication du *Voyage au bout de la Nuit*.

Louis-Ferdinand Céline est entré dans la grande littérature comme d'autres pénètrent dans leur propre maison. Homme mûr, muni de la vaste provision d'observations du médecin et de l'artiste, avec une souveraine indifférence à l'égard de l'académisme, avec un sens exceptionnel de la vie et de la langue, Céline a écrit un livre qui demeurera, même s'il en écrit d'autres et qui soient au niveau de celui-ci. *Voyage au bout de la Nuit*, roman du pessimisme, a été dicté par l'effroi devant la vie et par la lassitude qu'elle occasionne plus que par la révolte. Une révolte active est liée à l'espoir. Dans le livre de Céline, il n'y a pas d'espoir.

Un étudiant parisien, issu d'une famille de petites gens, raisonneur, antipatriote, semi-anarchiste — les cafés du Quartier Latin grouillent de tels personnages — s'engage, même contre sa propre attente, comme volontaire dès le premier coup de clairon. Envoyé au front, dans ce carnage mécanisé, il commence à envier le sort des chevaux qui crèvent comme des êtres humains, mais sans phrases ronflantes. Après avoir reçu une blessure et une médaille, il passe par des hôpitaux où des médecins débrouillards le persuadent de retourner au plus tôt « à l'ardent cimetière du champ de bataille ». Malade, il quitte l'armée, part dans une colonie africaine où il est écœuré par la bassesse humaine, épuisé par la chaleur et la malaria tropicales. Arrivé clandestinement en Amérique, il travaille chez Ford, trouve une fidèle compagne en la personne d'une prostituée (ce sont les pages les plus tendres du livre). De retour en France, il devient médecin des pauvres et, blessé dans son âme, il erre dans la nuit de la vie parmi les malades et les bien-portants tout aussi pitoyables, dépravés et malheureux.

Céline ne se propose aucunement la mise en accusation des conditions sociales en France. Il est vrai qu'au passage il ne ménage ni le clergé, ni les généraux, ni les ministres, ni même le président de la République. Mais son récit se déroule toujours très au-dessous du niveau des classes dirigeantes, parmi les petites gens, fonctionnaires, étudiants, commerçants, artisans et concierges ; de plus, par deux fois, il se transporte hors des frontières de la France. Il constate que la structure sociale actuelle est aussi mauvaise que n'importe quelle autre, passée ou future. Dans l'ensemble, Céline est mécontent des gens et de leurs actions.

Le roman est pensé et réalisé comme un panorama de l'absurdité de la vie, de ses cruautés, de ses heurts, de ses mensonges, sans issue ni lueur d'espoir. Un sous-officier tourmentant les soldats avant de succomber avec eux ; une rentière américaine qui promène sa futilité dans les hôtels européens ; des fonctionnaires coloniaux français abêtis par leur cupidité ; New York et son indifférence automatique vis-à-vis des individus sans dollars, son art de saigner les hommes à blanc ; de nouveau Paris ; le petit monde mesquin et envieux des érudits ; la mort lente, humble et résignée d'un garçonnet de sept ans ; la torture d'une fillette ; de petits rentiers vertueux qui, par économie, tuent leur mère ; un prêtre de Paris et un prêtre des fins fonds de l'Afrique prêts, l'un comme l'autre, à vendre leur prochain pour quelques centaines de francs — l'un allié à des rentiers civilisés, l'autre à des cannibales... De chapitre en chapitre, de page en page, des fragments de vie s'assemblent en une absurdité sale, sanglante et cauchemardesque. Une vue passive du monde avec une sensibilité à fleur de peau, sans aspiration vers l'avenir.

C'est là le fondement psychologique du désespoir — un désespoir sincère qui se débat dans son propre cynisme.

Céline est un moraliste. À l'aide de procédés artistiques, il pollue pas à pas tout ce qui, habituellement, jouit de la plus haute considération : les valeurs sociales bien établies, depuis le patriotisme jusqu'aux relations personnelles et à l'amour. La patrie est en danger ? « La porte n'est pas bien grande quand brûle la maison du propriétaire... de toute façon, il faudra payer. » Il n'a pas besoin de critères historiques. La guerre de Danton n'est pas plus noble que celle de Poincaré : dans les deux cas, la « dette du patriotisme » a été payée avec du sang. L'amour est empoisonné par l'intérêt et la vanité. Tous les aspects de l'idéalisme ne sont que « des instincts mesquins revêtus de grands mots ». Même l'image de la mère ne trouve pas grâce : lors de l'entrevue avec le fils blessé, elle « pleurait comme une chienne à qui l'on a rendu ses petits, mais elle était moins qu'une chienne car elle avait cru aux mots qu'on lui avait dits pour lui prendre son fils ».

Le style de Céline est subordonné à sa perception du monde. À travers ce style rapide qui semblerait négligé, incorrect, passionné, vit, jaillit et palpète la réelle richesse de la culture française, l'expérience affective et intellectuelle d'une grande nation dans toute sa richesse et ses plus fines nuances. Et, en même temps, Céline écrit comme s'il était le premier à se colleter avec le langage. L'artiste secoue de fond en comble le vocabulaire de la littérature française. Comme s'envole la balle, tombent les tournures usées. Par contre les mots proscrits par l'esthétique académique ou la morale se révèlent irremplaçables pour exprimer la vie dans sa grossièreté et sa bassesse. Les termes érotiques ne servent qu'à flétrir l'érotisme ; Céline les utilise au même titre que les mots qui désignent les fonctions physiologiques non reconnues par l'art.

Dès la première page du roman, le lecteur rencontre à l'improviste le nom de Poincaré : le président de la République, comme le fait savoir un récent numéro du *Temps*, est allé, un matin, inaugurer une exposition de petits chiens. Ce détail n'est pas inventé. Le dernier numéro du *Temps* reçu à Prinkipo m'apporte cette nouvelle : « M. Albert Lebrun, président de la République, accompagné du colonel Rupied, de son état-major, a visité ce matin l'exposition canine. » Évidemment, c'est bien là une des fonctions d'un président de la République, et nous n'y trouvons rien à redire. Pour Céline, ce méchant entrefilet n'a pas pour but, manifestement, de glorifier le chef de l'État. En général, il serait difficile à un phrénologue de découvrir un atome de respect chez le nouvel auteur.

Or, l'ex-président Poincaré, le plus prosaïque, le plus sec et le plus insensible de tous les hommes d'État de la République, se trouve être son politicien le plus autoritaire. Depuis sa maladie, il est devenu sacré. De la droite aux radicaux, nul ne cite son nom sans y ajouter quelques mots de reconnaissance pathétique. Sans conteste, Poincaré est un pur produit de la bourgeoisie, tout comme la nation française est la plus bourgeoise des nations, fière de son caractère bourgeois, source, croit-elle, de son rôle providentiel à l'égard du reste de l'humanité. Sous des dehors raffinés, l'arrogance de la bourgeoisie française est comme un sédiment déposé au cours des siècles. Les hommes d'autrefois — ceux qui avaient une grande mission historique — ont légué à leurs descendants une riche collection d'ornements qui sert à masquer le conservatisme le plus opiniâtre. Toute la vie politique et culturelle de la France se joue dans les costumes du passé. Comme dans les pays vivant en économie fermée, les valeurs fictives ont, dans la vie française, un cours forcé. Les formules du messianisme émancipateur, depuis longtemps détachées du réel, conservent une cote élevée. Mais si du rouge et de la poudre de riz sur un visage peuvent être considérés comme une hypocrisie, un masque n'est déjà plus une

contrefaçon : c'est tout simplement une arme. Le masque existe indépendamment du corps dont les gestes et la voix lui sont soumis.

Poincaré est quasiment un symbole social. Sa très haute représentativité constitue une personnalité. Il n'en a pas d'autre. Tant dans ses poèmes de jeunesse — car il eut une jeunesse — que dans ses mémoires de vieillard, on ne trouve pas une seule note personnelle. Son véritable rempart moral, la source de son emphase glacée, ce sont les intérêts de la bourgeoisie. Les valeurs conventionnelles de la politique française ont pénétré sa chair et son sang. « Je suis bourgeois, et rien de ce qui est bourgeois ne m'est étranger. » Le masque politique adhère à son visage. L'hypocrisie, prenant un caractère absolu, est devenue en quelque sorte sincérité.

Le gouvernement français est si épris de paix, affirme Poincaré, qu'il en est incapable de supposer des arrière-pensées chez son adversaire. « Magnifique confiance d'un peuple qui habille toujours les autres de ses propres vertus. » Ce n'est déjà plus de l'hypocrisie, ni une falsification subjective, mais l'élément obligatoire d'un rituel, comme l'assurance de sentiments dévoués au bas d'une lettre perfide. L'écrivain allemand Emil Ludwig, lors de l'occupation de la Ruhr, demanda à Poincaré : « Pensez-vous que nous ne voulons pas, ou que nous ne pouvons pas payer ? » Poincaré répondit : « Personne ne paie de bon gré. » En juillet 1931, Brüning, par télégramme, demanda assistance à Poincaré et reçut en réponse : « Sachez souffrir. » L'incorruptible notaire de la bourgeoisie ne connaît pas la pitié.

Mais si l'égoïsme individuel, au-delà d'une certaine limite, commence à se dévorer lui-même, il en est de même pour l'égoïsme de la classe conservatrice. Poincaré voulait crucifier l'Allemagne afin de délivrer la France, une fois pour toutes, de toute inquiétude. Cependant, les tendances chauvines suscitées par le Traité de Versailles — criminellement doux aux yeux de Poincaré — se sont cristallisées, en Allemagne, sur la sinistre figure de Hitler. Sans l'occupation de la Ruhr, les nazis ne seraient pas venus si facilement au pouvoir. Et Hitler au pouvoir ouvre la perspective de nouveaux combats.

L'idéologie nationale française est construite sur le culte de la clarté, c'est-à-dire de la logique. Mais ce n'est plus la logique hardiment agissante du XVIII^e siècle qui renversa tout un monde. C'est la logique avare, prudente, prête à toutes les compromissions, de la III^e république. Avec la même hautaine condescendance selon laquelle les vieux maîtres expliquent les procédés de leur maîtrise, Poincaré, dans ses mémoires, parle de « ces difficiles opérations de l'esprit : le choix, la classification, la coordination ». Opérations incontestablement difficiles. Toutefois, Poincaré ne les effectue pas dans l'espace à trois dimensions du processus historique, mais dans l'espace à deux dimensions des documents. La vérité, pour lui, n'est que le résultat de la procédure judiciaire, une « raisonnable » interprétation des traités et des lois. Le rationalisme conservateur qui dirige la France est tributaire de Descartes à peu près comme la scolastique médiévale l'était d'Aristote.

La glorification du « sens de la mesure » est devenue le sens de la *petite* mesure ; la pensée tend à se briser en mosaïque. Avec quelle amoureuse minutie Poincaré ne décrit-il pas les moindres aspects du métier gouvernemental ! Ayant reçu du roi de Danemark l'Ordre de l'Éléphant blanc, il le décrit comme s'il s'agissait d'une miniature précieuse : dimensions, forme, dessin et couleur de ce ridicule colifichet, rien n'est oublié dans ses mémoires. Avec tous les détails d'un procès-verbal policier, Poincaré se décrit au Concours hippique en compagnie du couple royal britannique. Le public, « tourné vers les tribunes, oublie les mises et les paris, néglige les chevaux et nous lorgne avec insistance ». Négliger les chevaux en faveur du roi et du président, cela doit caractériser l'intensité du patriotisme !

Le style littéraire de Poincaré est sans vie, comme le sépulcre du plus ancien des pharaons. Les mots lui servent ou à déterminer le chiffre des réparations ou à composer une ornementation rhétorique. Il compare son séjour dans le Palais de l'Élysée à la réclusion de Silvio Pellico dans les prisons de la monarchie autrichienne. « Dans ces salons de banalité dorée, rien ne parle à mon imagination. » Mais cette banalité dorée est le style officiel de la III^e République. Quant à l'imagination de Poincaré, c'est une sublimation de ce style. Ses articles et ses discours font penser à une carcasse de fil de fer barbelé ornée de fleurs en papier et de paillettes dorées.

Alors que la guerre menaçait, Poincaré revint par mer de Saint-Pétersbourg en France ; il ne manqua pas l'occasion, dans la chronique inquiète de son voyage, de peindre le chromo suivant : « la mer bleue, presque déserte, indifférente aux conflits humains ». Il écrivait exactement de la même manière, mot pour mot, lors de ses examens de fin d'études, au lycée. Quand Poincaré parle de ses préoccupations patriotiques, il dénombre au passage, toutes les variétés de fleurs qui ornaient la villa de sa retraite : entre un télégramme chiffré et un entretien téléphonique, un catalogue de fleuriste ! Ou encore, aux moments les plus critiques, apparaît un chat siamois, symbole de l'intimité familiale. Il est impossible de lire sans une sensation d'étouffement ce procès-verbal autobiographique. Pas de personnage vivant, aucun sentiment humain, mais, par contre, avec la mer « indifférente », des platanes, des ormes, des jacinthes, des colombes, et l'obsédante odeur du chat siamois.

La vie a deux faces, l'une ostensible et officielle, donne pour toute la vie, l'autre, secrète, et la plus importante. Ce dédoublement est sensible tant dans les relations privées que dans les rapports sociaux, dans la famille, à l'école, dans la salle du Palais de Justice, au Parlement, dans la diplomatie. On le retrouve dans le développement contradictoire de la société humaine et, naturellement, chez toutes les nations et tous les peuples civilisés. Les formes propres à ce dédoublement, les écrans et les masques dont il use sont teintés aux vives couleurs nationales. Dans les pays anglo-saxons, l'élément principal de ce système de dualité morale est la religion. La France officielle s'est privée de cette ressource importante. Alors que la franc-maçonnerie britannique est incapable de concevoir un univers sans Dieu, un parlement sans roi, une propriété sans propriétaire, les francs-maçons français ont biffé « le grand architecte de l'univers » de leurs statuts. Dans les affaires politiques et les intrigues, les mensonges sont d'autant plus efficaces qu'ils sont plus gros : manquer aux intérêts terrestres au profit d'une problématique céleste, c'eût été aller à l'encontre de la lucidité latine. Cependant, les politiciens, tout comme Archimède, ont besoin d'un point d'appui ; il fallut remplacer la volonté du « grand architecte » par des valeurs d'une autre origine. La première fut la France.

Nulle part on ne parle aussi volontiers de la « religion du patriotisme » que dans cette république laïque. Tous les attributs dont l'imagination humaine gratifie le Père, le Fils et le Saint-Esprit, le bourgeois français les transfère à sa propre nation. Et comme la France est du genre féminin, elle revêt du même coup les traits de la Vierge Marie. Le politicien apparaît comme un prêtre laïc d'une divinité sécularisée. La liturgie du patriotisme, mise au point avec la dernière perfection, constitue un chapitre indispensable du rituel politique. Il est des mots et des tournures qui, au Parlement, provoquent automatiquement des applaudissements, tout comme certaines paroles liturgiques, chez le croyant, appellent la genuflexion et les larmes.

Cependant, il y a une différence. Le domaine de la religion authentique a son existence propre, il est distinct de celui des pratiques quotidiennes. Grâce à une délimitation stricte des compétences, leur rencontre est aussi peu probable que la collision d'une voiture et d'un avion. Au contraire, la religion laïque du patriotisme se heurte directement à la politique de chaque jour. Les appétits privés et les intérêts

de classe s'opposent, à chaque pas, au patriotisme pur. Par bonheur, les adversaires sont si bien élevés et, chose plus importante encore, sont tellement liés par une commune garantie, qu'ils détournent les yeux à chaque cas épineux. La majorité gouvernementale et l'opposition responsable respectent volontairement les règles du jeu politique. La principale s'énonce ainsi : tout comme le mouvement des corps est soumis aux lois de la pesanteur, l'action des politiciens est soumise à l'amour de la patrie.

Pourtant, le soleil du patriotisme a aussi ses taches. Un excès d'indulgence réciproque engendre un sentiment d'impunité et abolit les frontières entre le louable et le répréhensible. Alors s'accumulent les gaz méphitiques qui, de temps à autre, explosent et empoisonnent l'atmosphère politique. Le krach de l'Union Générale, Panama, l'Affaire Dreyfus, l'Affaire Rochette, le krach Oustric constituent des étapes mémorables de la III^e république. Clemenceau se trouva éclaboussé par le krach de Panama. Poincaré, personnellement, sut toujours rester à l'écart, mais sa politique puisait aux mêmes sources. Non sans raison, il déclare avoir pour maître de morale Marc Aurèle dont les vertus stoïques ne s'accommodaient pas si mal des mœurs de l'empire romain décadent.

« Durant les six premiers mois de 1914, se plaint Poincaré dans ses mémoires, j'eus, devant les yeux, un sordide spectacle d'intrigues parlementaires et de scandales financiers. » Mais la guerre, il va de soi, balaya d'un seul coup les cupidités privées. « L'Union sacrée » purifia les cœurs. Ce qui signifie : les intrigues et les filouteries disparurent dans les coulisses patriotiques pour y prendre une ampleur encore jamais atteinte. Plus l'issue de la guerre, sur le front, devenait problématique et plus, selon Céline, l'arrière pourrissait. L'image de Paris pendant la guerre est tracée, dans son roman, d'un trait impitoyable. De la politique, il n'y en a guère, mais il y a plus : le terreau vivant dont elle se nourrit.

Qu'il s'agisse de scandales judiciaires, financiers ou parlementaires, leur caractère organique, en France, saute aux yeux. De la ténacité, de la parcimonie du paysan et de l'artisan, de la prudence du commerçant et de l'industriel, de la cupidité aveugle du rentier, de la courtoisie du parlementaire, du chauvinisme de la presse, d'innombrables fils mènent à des nœuds qui ont toujours pour nom générique : Panama. Dans l'entrelacs des relations, des services, des médiations, des pots-de-*vin* camouflés, il y a des milliers de formes intermédiaires entre le civisme et l'affaire louche. Sitôt qu'un cas douloureux entame l'irréprochable tégument de l'anatomie politique — quels que soient le lieu et le moment — il apparaît nécessaire de procéder à une enquête parlementaire ou judiciaire. Mais alors surgit une difficulté : par quoi commencer, et où s'arrêter ?

C'est seulement parce qu'Oustric fit banqueroute inopportunément qu'on découvrit que, chez cet argonaute issu de petits gargotiers, des députés et des journalistes, d'anciens ministres et des ambassadeurs servaient comme garçons de course, sous leur nom ou sous un nom d'emprunt, que les papiers favorables au banquier traversaient les ministères à la vitesse de l'éclair tandis que les papiers qui pouvaient lui nuire s'attardaient en chemin jusqu'à ce qu'ils fussent devenus inoffensifs. Grâce aux ressources de son imagination, à ses relations mondaines, à la complicité des journaux, ce magicien des finances réalisait des fortunes, tenait en main le destin de milliers de personnes, achetait — quel mot grossier, mais intolérablement exact —, récompensait, entretenait, stimulait, encourageait la presse, les fonctionnaires, les parlementaires. Et presque toujours sous une forme insaisissable. Et, plus se développaient les travaux de la commission d'enquête, plus il devenait évident que l'instruction était sans issue. Là où on s'attendait à trouver des délits n'apparaissaient que d'anodines relations entre la politique et les finances. Là où l'on cherchait le foyer d'infection, on ne trouvait que du tissu sain.

En qualité d'avocat, X... défendait les intérêts des entreprises d'Oustric ; en qualité de journaliste, il prônait le système douanier qui coïncidait avec les intérêts d'Oustric ; en qualité de représentant du peuple, il se spécialisait dans l'examen des tarifs douaniers. Et en qualité de ministre ? La commission s'occupa sans fin de la question de savoir si X..., en tant que ministre, continuait à percevoir ses honoraires d'avocat ou si, dans l'intervalle de deux crises ministérielles, sa conscience demeurait de cristal. Quel pédantisme moral dans l'hypocrisie ! Raoul Péret, ex-président de la Chambre des députés, candidat à la présidence de la République, se révéla être le candidat de criminels de droit commun. Et cependant, dans sa profonde correction, il procédait « comme tous les autres », peut-être seulement avec un peu moins de prudence, en tous les cas avec moins de chance. « Rideau ! » crient les patriotes, bouleversés. Le rideau est baissé. De nouveau s'établit le culte de la vertu, et le mot « honneur » provoque une salve d'applaudissements sur les bancs du Palais-Bourbon.

Sur le fond de « l'immuable spectacle des intrigues parlementaires et des scandales financiers », comme le dit Poincaré, le roman de Céline revêt une double signification. Ce n'est pas par hasard que la presse bien-pensante qui, en son temps, s'indigna de la publicité donnée à l'affaire Oustric, accusa immédiatement Céline de diffamer la « nation ». La commission parlementaire avait mené son enquête dans le courtois langage des initiés dont ne s'écartaient ni accusés, ni accusateurs (la ligne de partage des eaux, entre eux, n'était pas toujours bien nette). Céline, lui, est libre de toute convention. Il rejette brutalement les vaines couleurs de la palette patriotique. Il a ses propres couleurs, qu'il a arrachées à la vie en vertu des droits de l'artiste. Il est vrai qu'il ne saisit pas la vie dans les couches parlementaires ni dans les hautes sphères gouvernementales, mais dans ses plus communes manifestations. Sa tâche n'en est pas plus aisée. Il dénude les racines. Soulevant les voiles superficiels de la décence, il découvre la boue et le sang. Dans son sinistre panorama, le meurtre pour un maigre profit perd son caractère exceptionnel : il est aussi inséparable de la mécanique quotidienne de la vie, mue par le profit et la cupidité, que l'affaire Oustric l'est de la mécanique plus élevée des finances modernes. Céline montre ce qui est. Et c'est pourquoi il a l'air d'un révolutionnaire. Mais Céline n'est pas un révolutionnaire et ne veut pas l'être. Il ne vise pas le but, pour lui chimérique, de reconstruire la société. Il veut seulement arracher le prestige qui entoure tout ce qui l'effraie et le tourmente. Pour soulager sa conscience devant les affres de la vie, il fallut, à ce médecin des pauvres, de nouvelles ordonnances stylistiques. Il s'est révélé un révolutionnaire du roman. Et telle est en général la condition du mouvement de l'art : le heurt de tendances contradictoires.

Non seulement s'usent les partis au pouvoir, mais également les écoles artistiques. Les procédés de la création s'épuisent et cessent de heurter les sentiments de l'homme : c'est le signe le plus certain que l'école est mûre pour le cimetière des possibilités taries, c'est-à-dire pour l'Académie. La création vivante ne peut aller de l'avant sans se détourner de la tradition officielle, des idées et sentiments canonisés, des images et tournures enduits de la laque de l'habitude. Chaque nouvelle orientation cherche une liaison plus directe et plus sincère entre les mots et les perceptions. La lutte contre la simulation dans l'art se transforme toujours plus ou moins en lutte contre le mensonge des rapports sociaux. Car il est évident que si l'art perd le sens de l'hypocrisie sociale, il tombe inévitablement dans la préciosité.

Plus une tradition culturelle nationale est riche et complexe, plus brutale sera la rupture. La force de Céline réside dans le fait qu'avec une tension extrême il rejette tous les canons, transgresse toutes les conventions et, non content de déshabiller la vie, il lui arrache la peau. D'où l'accusation de diffamation. Mais il se fait, précisément, que, tout en niant violemment la tradition nationale, Céline est profondément

national. Comme les antimilitaristes d'avant-guerre, qui étaient le plus souvent des patriotes désespérés, Céline, français jusqu'à la moelle des os, recule devant les masques officiels de la III^e république. Le « célinisme » est un antipoincarisme moral et artistique. En cela résident sa force, mais également ses limites.

Quand Poincaré se compare à Silvio Pellico, cette froide combinaison de fatuité et de mauvais goût a de quoi faire frémir. Mais le vrai Pellico, non celui de Poincaré enfermé dans un palais en qualité de chef de l'État, mais celui qu'on jeta dans les geôles de Sainte-Marguerite et du Spielberg en qualité de patriote, celui-ci ne fait-il pas découvrir un autre aspect, plus élevé, de la nature humaine ? Laissant de côté cet Italien catholique et pratiquant — plutôt une victime qu'un combattant — Céline eût pu rappeler au haut dignitaire « prisonnier du palais de l'Élysée » un autre « prisonnier » qui passa quarante ans dans les prisons françaises avant que les fils et petits-fils de ses geôliers donnassent son nom à un boulevard parisien : Auguste Blanqui.

Cela ne signifie-t-il pas qu'il existe dans l'homme quelque chose qui lui permet de s'élever au-dessus de lui-même ? Si Céline se détourne de la grandeur d'âme et de l'héroïsme, des grands desseins et des espoirs, de tout ce qui fait sortir l'homme de la nuit profonde de son moi renfermé, c'est pour avoir vu servir, aux autels du faux altruisme, tant de prêtres grassement payés. Impitoyable vis-à-vis de soi, le moraliste s'écarte de son propre reflet dans le miroir, brise la glace et se coupe la main. Une telle lutte épuise et ne débouche sur aucune perspective. Le désespoir mène à la résignation. La réconciliation ouvre les portes de l'Académie. Et plus d'une fois, ceux qui sapèrent les conventions littéraires terminèrent leur carrière sous la Coupole.

Dans la musique du livre, il y a de significatives dissonances. En rejetant non seulement le réel mais aussi ce qui pourrait s'y substituer, l'artiste soutient l'ordre existant. Dans cette mesure, qu'il le veuille ou non, Céline est l'allié de Poincaré. Mais dévoilant le mensonge, il suggère la nécessité d'un avenir plus harmonieux. Même s'il estime, lui, Céline, qu'il ne sortira rien de bon de l'homme, l'intensité de son pessimisme comporte en soi son antidote.

Céline, tel qu'il est, procède de la réalité française et du roman français. Il n'a pas à en rougir. Le génie français a trouvé dans le roman une expression inégalée. Parlant de Rabelais, lui aussi médecin, une magnifique dynastie de maîtres de la prose épique s'est ramifiée durant quatre siècles, depuis le rire énorme de la joie de vivre jusqu'au désespoir et à la désolation, depuis l'aube éclatante jusqu'au bout de la nuit. Céline n'écrira plus d'autre livre où éclatent une telle aversion du mensonge et une telle méfiance de la vérité. Cette dissonance doit se résoudre. Ou l'artiste s'accommodera des ténèbres, ou il verra l'aurore.

Prinkipo, le 10 mai 1933.

FONTAMARA

Paquebot «Bulgarie», 19 juillet 1933

Voici un livre remarquable : de sa première à sa dernière ligne il est dirigé contre le régime fasciste installé en Italie, contre ses mensonges, ses violences, ses turpitudes. *Fontamara* est un ouvrage de propagande politique passionnée. Mais la passion révolutionnaire s'élève ici à une telle hauteur qu'elle donne naissance à une véritable œuvre artistique. Fontamara n'est en tout et pour tout qu'un pauvre village abandonné de l'Italie du Sud. Tout au long des deux cent pages du livre ce nom symbolise toute la campagne italienne, sa misère, son désespoir et aussi sa révolte.

Silone connaît admirablement la paysannerie italienne : comme il le dit lui-même, il passa les vingt premières années de sa vie à Fontamara. Il ignore l'enjolivure et la mièvrerie. Il sait voir la vie comme elle est, généraliser ce qu'il voit à l'aide de la méthode marxiste, puis incarner ses généralisations en images artistiques. L'auteur parle au nom de la paysannerie même, des paysans pauvres et des bergers. Malgré l'exceptionnelle difficulté de ce procédé, Silone en joue comme un véritable maître. Il a écrit quelques chapitres d'une force bouleversante.

Ce livre a-t-il été publié en Union soviétique* ? A-t-il attiré l'attention des éditions du Komintern ? Il mérite d'être diffusé à des millions d'exemplaires. Mais quelle que soit l'attitude de la bureaucratie officielle à l'égard de cette œuvre authentique de la littérature révolutionnaire, nous sommes persuadés que *Fontamara* pénétrera au cœur des masses. Le devoir de chaque révolutionnaire est d'aider à la diffusion de ce livre.

L. TROTSKY

Paquebot « Bulgarie », 19 juillet 1933

* *Fontamara* fut édité en Suisse.

SUR UNE INTERVIEW D'ANDRÉ MALRAUX

La Lutte Ouvrière, 9 avril 1937

L'interview d'André Malraux dans « El Nacional » sur l'Espagne, la France, les procès de Moscou, et André Gide, a un caractère entièrement officiel, de même que son voyage à New York, ainsi qu'on peut le supposer.

Lorsque Malraux rend hommage au courage et à la politique perspicace du gouvernement du Président Cardenas vis-à-vis de la Révolution espagnole, je n'ai certainement aucune objection à faire sur ce point. Je ne peux qu'exprimer mon regret que l'initiative du Mexique n'ait trouvé aucun appui. Les dures paroles concernant Léon Blum ont un caractère beaucoup plus équivoque. Ce n'est pas à moi de le défendre. Mais dans toutes les questions qui concernent l'Espagne, Staline a suivi et continue à suivre une politique tout à fait semblable à celle de Blum. Il semble que la responsabilité pour les conséquences de cette politique que l'on mène à Moscou soit faite pour retomber seulement sur Blum. Cependant, la mission de Malraux ne consiste pas en une clarification de ces questions. Comme d'autres diplomates, et surtout les « officieux », Malraux parle le moins possible de ce qui l'intéresse le plus.

New York est maintenant le centre du mouvement pour la révision des procès de Moscou. C'est, soit dit en passant, le seul moyen de prévenir de nouveaux assassinats judiciaires. Il n'est pas nécessaire d'expliquer combien ce mouvement alarme les organisateurs des amalgames de Moscou. Ils sont prêts à recourir à n'importe quelle mesure pour arrêter ce mouvement. Le voyage de Malraux est une de ces mesures.

En 1926, Malraux se trouvait en Chine au service du Komintern-Kuomintang, et il est l'un de ceux qui portent la responsabilité de l'étranglement de la Révolution chinoise. Dans ses deux romans, Malraux, sans le vouloir, a donné un tableau révélateur de la politique du Komintern en Chine. Mais il ne sut pas comment tirer les conclusions nécessaires de ses propres expériences.

Malraux, comme André Gide, fait partie des amis de l'U.R.S.S. Mais il y a une énorme différence entre eux, et pas seulement dans l'envergure du talent. André Gide est un caractère absolument indépendant, qui possède une très grande perspicacité et une honnêteté intellectuelle qui lui permet d'appeler chaque chose par son nom véritable. Sans cette perspicacité, on peut balbutier sur la révolution, mais non la servir.

Malraux, au contraire de Gide, est organiquement incapable d'indépendance morale. Ses romans sont tous imprégnés d'héroïsme, mais lui-même ne possède pas cette qualité au moindre degré. Il est officieux de naissance. A New York, il lance un appel à oublier tout, sauf la Révolution espagnole. L'intérêt pour la Révolution espagnole, cependant, n'empêche pas Staline d'exterminer des dizaines de vieux révolutionnaires. Malraux lui-même quitta l'Espagne pour mener aux Etats-Unis une campagne de défense du travail judiciaire de Staline-Vychinsky. A cela, il faut ajouter que la politique du Komintern en Espagne reflète complètement la politique fatale de celui-ci en Chine. Telle est la vérité sans voiles.

La Lutte Ouvrière, 9 avril 1937

LETTRE À JOAN LONDON

Coyoacan, 16 octobre 1937

Chère camarade,

J'éprouve une certaine confusion à vous avouer que ces derniers jours seulement, c'est-à-dire avec un retard de trente ans, j'ai lu pour la première fois *Le Talon de Fer*, de Jack London. Ce livre a produit sur moi — je le dis sans exagération — une vive impression. Non pour ses seules qualités artistiques : la forme du roman ne fait ici que servir de cadre à l'analyse et à la prévision sociales. L'auteur est à dessein très économe dans l'usage des moyens artistiques. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas le destin individuel de ses héros, mais le destin du genre humain. Par là, je ne veux pourtant absolument pas diminuer la valeur artistique de l'œuvre et surtout de ses derniers chapitres, à partir de la commune de Chicago. Là n'est pas l'essentiel. Le livre m'a frappé par la hardiesse et l'indépendance de ses prévisions dans le domaine de l'histoire.

Le mouvement ouvrier mondial s'est développé à la fin du siècle passé et au début du siècle présent sous le signe du réformisme. Une fois pour toutes semblait établie la perspective d'un progrès pacifique et continu de l'épanouissement de la démocratie et des réformes sociales. Bien sûr, la révolution russe fouetta l'aile radicale de la social-démocratie allemande et donna pendant quelque temps une vigueur dynamique à l'anarcho-syndicalisme en France. *Le Talon de Fer* porte d'ailleurs la marque indubitable de l'année 1905. La victoire de la contre-révolution s'affirmait déjà en Russie au moment où parut ce livre remarquable. Sur l'arène mondiale, la défaite du prolétariat russe donna au réformisme non seulement la possibilité de reprendre des positions un moment perdues mais encore les moyens de se soumettre complètement le mouvement ouvrier organisé. Il suffit de rappeler que c'est précisément au cours des sept années suivantes (de 1907 à 1914) que la social-démocratie internationale atteignit enfin la maturité suffisante pour jouer le rôle bas et honteux qui fut le sien pendant la guerre mondiale.

Jack London a su traduire en vrai créateur l'impulsion donnée par la première révolution russe, il a su aussi repenser dans son entier le destin de la société capitaliste à la lumière de cette révolution. Il s'est tout particulièrement penché sur les problèmes que le socialisme officiel d'aujourd'hui considère comme définitivement enterrés : la croissance de la richesse et de la puissance à l'un des pôles de la société, de la misère et des souffrances à l'autre pôle. L'accumulation de la haine sociale, la montée irréversible de cataclysmes sanglants, toutes ces questions Jack London les a senties avec une intrépidité qui nous contraint sans cesse à nous demander avec étonnement : quand donc ces lignes furent-elles écrites ? Était-ce bien avant la guerre ?

Il faut souligner tout particulièrement le rôle que Jack London attribue dans l'évolution prochaine de l'humanité à la bureaucratie et à l'aristocratie ouvrières. Grâce à leur soutien, la ploutocratie américaine réussira à écraser le soulèvement des ouvriers et à maintenir sa dictature de fer pour les trois siècles à venir. Nous n'allons pas discuter avec le poète sur un délai qui ne peut pas ne pas nous sembler extraordinairement long. L'important, ici, ce n'est d'ailleurs pas le pessimisme de Jack London, mais sa tendance passionnée à secouer ceux qui se laissent bercer par la routine, à les contraindre à ouvrir les yeux, à voir ce qui est et ce qui est en devenir. L'artiste utilise habilement les procédés de l'hyperbole. Il pousse jusqu'à leur limite extrême les tendances internes du capitalisme à l'asservissement, à la

cruauté, à la férocité et à la traîtrise. Il manie les siècles pour mieux mesurer la volonté tyrannique des exploités et le rôle traître de la bureaucratie ouvrière. Ses hyperboles les plus romantiques sont, en fin de compte, infiniment plus justes que les calculs de comptables des politiques soi-disant « réalistes ».

Il n'est pas difficile d'imaginer l'incrédulité condescendante avec laquelle la pensée socialiste officielle d'alors accueillait les prévisions terribles de Jack London. Si l'on se donne la peine d'examiner les critiques du *Talon de Fer* qui furent alors publiées dans les journaux allemands « *Neue Zeit* » et « *Vorwaerts* », dans les journaux autrichiens « *Kampf* » et « *Arbeiter Zeitung* », il ne sera pas difficile de se convaincre que le « romantique » de trente ans voyait incomparablement plus loin que tous les leaders sociaux-démocrates réunis de cette époque. Dans ce domaine, d'ailleurs, Jack London ne soutient pas seulement la comparaison avec les réformistes et les centristes. On peut affirmer avec certitude qu'en 1907 il n'était pas un marxiste révolutionnaire, sans excepter Lénine et Rosa Luxembourg, qui se représentât avec une telle plénitude la perspective funeste de l'union entre le capital financier et l'aristocratie ouvrière. Cela suffit à définir la valeur spécifique du roman.

Le chapitre « La Bête hurlante de l'Abîme » est indiscutablement le centre de l'œuvre. Au moment où le roman fut publié, ce chapitre apocalyptique dut apparaître comme la limite de l'hyperbolisme. Ce qui s'est passé depuis l'a pratiquement dépassé. Et pourtant le dernier mot de la lutte des classes n'a pas encore été dit. « La Bête de l'Abîme » c'est le peuple réduit au degré le plus extrême d'asservissement, d'humiliation et de dégénérescence. Il ne faudrait pas pour cela se risquer à parler du pessimisme de l'artiste ! Non, London est un optimiste, mais un optimiste au regard aigu et perspicace. « Voilà dans quel abîme la bourgeoisie va nous précipiter si vous ne la mettez pas à la raison » — telle est sa pensée, et cette pensée a aujourd'hui une résonance incomparablement plus actuelle et plus vive qu'il y a trente ans. Enfin, rien n'est plus frappant dans l'œuvre de Jack London que sa prévision vraiment prophétique des méthodes que le *Talon de Fer* emploiera pour maintenir sa domination sur l'humanité écrasée. London s'affirme magnifiquement libre des illusions réformistes et pacifistes. Dans son tableau de l'avenir il ne laisse absolument rien subsister de la démocratie et du progrès pacifique. Au-dessus de la masse des déshérités s'élèvent les castes de l'aristocratie ouvrière, de l'armée prétorienne, de l'appareil policier omniprésent et, couronnant l'édifice, de l'oligarchie financière. Quand on lit ces lignes on n'en croit pas ses yeux : c'est un tableau du fascisme, de son économie, de sa technique gouvernementale et de sa psychologie politique (les pages 299, 300 et la note de la page 301 sont particulièrement remarquables). Un fait est indiscutable : dès 1907 Jack London a prévu et décrit le régime fasciste comme le résultat inéluctable de la défaite de la révolution prolétarienne. Quelles que soient « les fautes » de détail du roman — et il y en a — nous ne pouvons pas ne pas nous incliner devant l'intuition puissante de l'artiste révolutionnaire.

J'écris ces lignes à la hâte. Je crains fort que les circonstances ne me permettent pas de compléter mon appréciation de Jack London. Je m'efforcerai de lire plus tard les autres ouvrages que vous m'avez envoyés, et de vous dire ce que j'en pense. Vous pouvez faire de mes lettres l'usage que vous-même jugerez nécessaire. Je vous souhaite de réussir dans le travail que vous avez entrepris sur la biographie du grand homme qu'était votre père.

Avec mes salutations cordiales.

Léon TROTSKY

Coyoacan, 16 octobre 1937

LA BUREAUCRATIE TOTALITAIRE ET L'ART

(Coyoacan D.F., 10 juin 1938)

La révolution d'Octobre avait donné une magnifique impulsion à l'art dans tous les domaines. Au contraire, la réaction bureaucratique a étranglé la production artistique de sa main totalitaire ! Rien d'étonnant ! L'art courtisan de la monarchie absolue lui-même était basé sur l'idéalisation et non sur la falsification.

Cependant, l'art officiel de l'Union soviétique — et il n'y a pas d'autre art là-bas — est basé sur une grossière falsification, dans le sens le plus direct et le plus immédiat du terme. Le but de la falsification est de magnifier « le chef », de fabriquer artificiellement un mythe du héros.

Très récemment, le 27 avril de cette année, le journal officieux *Izvestija* a publié le cliché d'un nouveau tableau représentant Staline comme l'organisateur de la grève de Tiflis en mars 1902. Mais, comme le montrent des documents publiés depuis longtemps, Staline se trouvait alors en prison, et, au surplus, pas à Tiflis, mais à Batoum. Cette fois-ci, le mensonge sautait aux yeux. Les *Izvestija* durent s'excuser, le lendemain, de leur déplorable erreur. Ce qu'il advint du tableau, payé par les fonds de l'Etat, personne ne le sait. Des dizaines, des centaines, des milliers de livres, de films, de peintures, de sculptures animent et magnifient des épisodes « historiques » comme le précédent, qui n'eurent jamais lieu. Ainsi, dans plusieurs tableaux se référant à la Révolution d'Octobre, on n'oublie jamais de représenter, avec Staline à la tête, un « centre révolutionnaire » qui n'a jamais existé. Alexis Tolstoi^{*}, en qui le courtisan a étranglé l'artiste, a écrit un roman où il glorifie les succès militaires de Staline et de Vorochilov à Tsaritsyne. En réalité, et comme en témoignent les documents, l'armée de Tsaritsyne, — une des deux douzaines d'armées de la Révolution — a joué le rôle le plus lamentable. Il est impossible de contempler sans une répulsion physique mêlée d'horreur, la reproduction de tableaux et sculptures soviétiques dans lesquels des fonctionnaires armés d'un pinceau, sous la vigilance de fonctionnaires armés de mausers, glorifient les chefs « grands » et « géniaux », privés en réalité de la moindre étincelle de génie et de grandeur. L'art de l'époque stalinienne entrera dans l'histoire comme l'expression la plus patente du profond déclin de la révolution prolétarienne.

Cependant, le phénomène ne se limite pas aux frontières de l'U.R.S.S. A la recherche d'une nouvelle orientation, l'« intelligentsia » presque révolutionnaire de l'Occident, sous l'apparence d'une tardive reconnaissance de la révolution d'Octobre, est tombée à genoux devant la bureaucratie soviétique. Bien entendu, les artistes qui ont du caractère et du talent sont restés éloignés. A plus forte raison ont surgi au premier plan les ratés, les arrivistes et les sans talent de toute espèce. Malgré sa grande amplitude, tout ce mouvement militarisé n'a engendré, à cette heure, aucune production capable de survivre à son auteur ou à ses inspireurs du Kremlin.

Pourtant, la captivité de Babylone de l'art révolutionnaire ne peut durer et ne durera pas éternellement. L'écroulement ignominieux de la politique lâche et réactionnaire des « fronts populaires » en Espagne et en France, d'une part, les faux judiciaires de Moscou de l'autre, marquent l'avènement d'un grand changement de di-

* Alexis N. Tolstoi (1883-1945), écrivain néo-réaliste avant la guerre, avait soutenu les Blancs, émigré, puis était revenu dans son pays en 1923. Il commença à soutenir Staline dans l'élaboration de son mythe dans le milieu des années trente.

rection, non seulement dans le domaine de la politique, mais aussi dans celui de l'idéologie révolutionnaire. Seule une nouvelle montée du mouvement émancipateur de l'humanité est capable d'enrichir l'art avec de nouvelles possibilités. Le parti révolutionnaire ne peut assurément pas se fixer la tâche de « diriger » l'art. Semblable prétention ne peut venir qu'à L'esprit de gens enivrés de l'omnipotence de la bureaucratie de Moscou. L'art, comme la science, non seulement ne demandent pas d'ordres, mais, de par leur essence même, ne les tolèrent pas. La création artistique a ses lois, y compris lorsqu'elle sert consciemment un mouvement social. L'art révolutionnaire, de même que toute activité véritablement créatrice, est incompatible avec le mensonge, la fausseté et l'esprit d'adaptation. Les poètes, les peintres, les sculpteurs, les musiciens, trouveront par eux-mêmes leurs voies et leurs méthodes, si le mouvement émancipateur des classes et des peuples opprimés dissipent les nuages du scepticisme et du pessimisme qui obscurcissent actuellement l'horizon de l'humanité. La première condition d'une telle renaissance et d'une telle ascension est le renversement de la tutelle asphyxiante de la bureaucratie du Kremlin.

L'ART ET LA RÉVOLUTION

(Lettre à la rédaction de « *Partisan Review* »)

(Coyoacan, 17 juin 1938)

Vous m'avez aimablement proposé de donner mon opinion sur l'état actuel de l'art. Je ne le fais pas sans hésitation. Depuis mon livre *Littérature et Révolution* (1923), je ne suis jamais revenu sur les questions de la création artistique et je n'ai pu suivre que par à-coups les faits nouveaux qui se sont produits dans ce domaine. Je suis donc loin de prétendre que ma réponse puisse avoir un caractère exhaustif. Cette lettre a pour but de poser correctement le problème.

D'un point de vue général, l'homme exprime dans l'art l'exigence de l'harmonie et de la plénitude de l'existence — c'est-à-dire des biens les plus précieux dont la société de classe le prive. C'est pourquoi toute œuvre d'art authentique porte toujours en elle une protestation contre la réalité, protestation consciente ou inconsciente, active ou passive, optimiste ou pessimiste. Chaque courant artistique nouveau a commencé par la révolte. La puissance de la société bourgeoise s'est exprimée pendant de longues périodes de l'histoire en ce qu'elle a su combiner la pression et l'exhortation, le boycott et les flatteries, pour arriver à discipliner et assimiler chaque mouvement artistique « rebelle » et l'amener au niveau de la « reconnaissance » de cet ordre signifiait finalement l'approche de l'agonie. Alors, de l'aile gauche de l'école légalisée, ou d'en bas, des rangs de la nouvelle génération de la bohème créatrice, montait un nouveau mouvement rebelle qui, après un certain temps, gravisait à son tour les degrés de l'académie.

C'est ce chemin qu'ont suivi le classicisme, le romantisme, le réalisme, le naturalisme, le symbolisme, l'expressionnisme, le mouvement décadent, etc. Cependant, l'union de l'art et de la bourgeoisie ne resta sinon heureuse, du moins stable qu'aussi longtemps que la société bourgeoise fut en pleine ascension, aussi longtemps qu'elle se montra capable de maintenir le régime politique et moral de la « démocratie », non seulement en lâchant la bride aux artistes et en les gâtant de toutes les manières, mais encore en accordant quelques aumônes aux sommets de la classe ouvrière, en apaisant et en domestiquant la bureaucratie des syndicats et des partis ouvriers. Historiquement, il faut placer tous ces phénomènes sur le même plan.

Le déclin actuel de la société bourgeoise provoque une aggravation insupportable des contradictions sociales. Elles se transforment inévitablement en contradictions individuelles et rendent par là encore plus brûlante l'exigence d'un art libérateur. Le capitalisme décadent apparaît pourtant absolument incapable d'offrir les conditions minima de développement aux courants artistiques qui répondent en quelque manière à notre époque. Il y a une crainte superstitieuse de chaque mot nouveau car ce n'est pas un problème de corrections et de réformes qui se pose à lui, c'est le problème de la vie ou de la mort. Les masses opprimées vivent de leur propre vie, et la bohème est une base trop étroite : c'est pourquoi les nouveaux courants artistiques ont un caractère de plus en plus convulsif, balançant entre l'espérance et le désespoir. Les écoles artistiques des dernières décades, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme se succèdent sans atteindre leur plein développement. L'art, qui représente l'élément le plus complexe, le plus sensible et en même temps le plus vulnérable de la culture, souffre tout particulièrement de la désagrégation et de la putréfaction de la société bourgeoise.

Il est impossible de trouver une issue à cette impasse par les moyens propres à l'art. Toute la culture est en crise, de ses fondements économiques aux plus hautes sphères de l'idéologie. L'art ne peut se sauver tout seul. Il périra inévitablement comme a péri l'art grec, sous les ruines de la société esclavagiste, si ma société contemporaine ne réussit pas à se transformer. Ce problème a donc un caractère entièrement révolutionnaire. Par là même, la fonction de l'art à notre époque se définit par sa relation à la révolution.

C'est précisément sur cette voie que l'histoire a placé les artistes devant un piège grandiose. Une génération entière de l'intelligentsia « de gauche » a, pendant les dix ou quinze dernières années, tourné ses regards vers l'Est et a lié, plus ou moins étroitement, son destin sinon au prolétariat révolutionnaire, du moins à la révolution triomphante. Cela n'est pas la même chose. Dans la révolution triomphante n'y a pas seulement la révolution, il y a aussi cette nouvelle couche privilégiée qui s'est hissée sur ses épaules. En fait, l'intelligentsia « de gauche » a tenté de changer de maître. Y a-t-elle beaucoup gagné ? La Révolution d'Octobre a donné une impulsion magnifique à l'art soviétique dans tous les domaines. La réaction bureaucratique, au contraire, a écrasé la création artistique de sa main totalitaire. Cela n'a rien d'étonnant. L'art est fondamentalement une fonction de nerfs et il exige une entière sincérité. Même l'art courtisan de la monarchie absolue a été basé sur l'idéalisation et non sur la falsification. D'ailleurs, l'art officiel de l'Union soviétique — il n'en existe pas d'autre là-bas — partage le destin de la justice totalitaire, c'est-à-dire le mensonge et la fraude. Le but de la justice, comme de l'art, c'est l'exaltation du « chef », la fabrication artificielle d'un mythe héroïque. L'histoire humaine n'a encore rien vu de semblable par l'envergure et l'impudence ! Quelques exemples ne seront pas superflus.

L'écrivain soviétique bien connu Vsévolod Ivanov a rompu le silence qu'il gardait, il y a peu de temps, pour affirmer sa solidarité enthousiaste avec la justice de Vy-chinsky. D'après Ivanov, l'extermination totale des vieux bolcheviks, de « ces émanations pourries du capitalisme » engendre chez les artistes une haine créatrice. Romantique circonspect par nature, lyrique par réflexion, Ivanov ressemble sur beaucoup de points à Gorki, à une échelle plus petite. Comme il n'est pas naturellement courtisan, il a préféré se taire aussi longtemps que cela lui a été possible, mais le moment vint où le silence signifiait pour lui la mort civile et peut-être physique. Ce n'est pas une « haine créatrice », mais une peur paralysante qui guide la main de tels écrivains.

Alexis Tolstoï, chez qui le courtisan a définitivement vaincu l'artiste, a écrit tout un roman consacré à la glorification des exploits militaires de Staline et de Vorochilov à Tsaritsine. En fait, les documents témoignent objectivement que l'armée de Tsaritsine — l'une des deux douzaines d'armées de la révolution — a joué un rôle assez lamentable. Les deux « héros » furent rappelés de leurs postes*.

Si l'extraordinaire Tchapaïev, l'un des véritables héros de la guerre civile, a été immortalisé par le cinéma soviétique, c'est uniquement parce qu'il n'a pas vécu jusqu'à « l'époque de Staline », auquel cas il aurait certainement été fusillé comme agent fasciste. Le même Alexis Tolstoï a écrit une pièce sur le thème de l'année 1919 : *L'Expédition des Quatorze Puissances*. Les principaux héros de la pièce sont, d'après l'auteur, Lénine, Staline et Vorochilov. « Leurs images (de Staline et de Vorochilov), toutes pleines de gloire et d'héroïsme, traversent la pièce tout entière ». C'est ainsi qu'un écrivain de talent, qui porte le nom du plus grand et du plus véridique des réalistes russes, est devenu un simple fabricant de mythes sur ordre.

* Cf. par exemple, l'article de N. Markine : « Vorochilov et l'Armée rouge » dans le livre de L. Trotsky : *L'École stalinienne de la falsification*. (T)

Il y a peu de temps, le 27 avril de cette année, l'organe officieux du gouvernement, les *Izvestia*, reproduisait une vue tirée du nouveau film qui présente Staline comme l'organisateur de la grève de Tiflis de mars 1902. Mais, comme le prouvent des documents publiés depuis longtemps, Staline était alors en prison, et qui plus est à Batoum, et non à Tiflis. Cette fois le mensonge sautait trop clairement aux yeux. Le lendemain, les *Izvestia* s'excusaient pour ce regrettable quiproquo. On ne sait ce qu'est devenu ce film malencontreux, payé avec les deniers de l'Etat.

Des dizaines, des centaines, des milliers de livres, de films, de toiles, de sculptures fixent et exaltent de tels épisodes historiques. Ainsi, de nombreux films sur la Révolution d'Octobre représentent un « centre » révolutionnaire, dirigé par Staline et qui n'exista jamais. Il est nécessaire de raconter comment ce mensonge frauduleux a été progressivement préparé. Léonide Serebriakov, fusillé plus tard lors du procès Piatakov-Radek, attira mon attention, en 1924, sur la publication, sans aucune explication, dans la Pravda, d'extraits des procès-verbaux du Comité Central de la fin de 1917. Ancien secrétaire du C. C., Serebriakov avait de nombreuses relations dans les coulisses de l'appareil du parti, et il connaissait fort bien le but de cette publication inattendue : c'était le premier pas, encore prudent, sur la voie de la création du mythe stalinien central, qui occupe aujourd'hui une place si importante dans l'art soviétique.

À une distance respectueusement historique, le soulèvement d'Octobre apparaît beaucoup plus méthodique et monolithique qu'il ne le fut en réalité. En fait, les flottements, les tentatives de trouver des voies de garage, les initiatives hasardeuses et qui tournèrent court, se multiplièrent. Ainsi, lors de la réunion nocturne improvisée le 16 octobre du C. C., en l'absence des membres les plus importants du Soviet de Petrograd, il fut décidé de compléter l'état-major soviétique du soulèvement par un « centre » auxiliaire du parti composé de Sverdlov ; Staline, Boubnov, Ouritski, et Djerjinski. Au même moment, le Soviet de Petrograd décidait de constituer un Comité Militaire et Révolutionnaire qui, dès sa naissance, effectua un travail si décisif dans la préparation de l'insurrection que tout le monde — y compris ses fondateurs eux-mêmes — oublia complètement le « centre » créé la veille. Plus d'une improvisation de ce genre disparut dans les tourbillons de cette époque. Staline n'entra jamais dans le Comité Militaire et Révolutionnaire, il ne parut pas à Smolny, c'est-à-dire à l'état-major de la Révolution, il ne prit aucune part à la préparation pratique de l'insurrection : il siégeait à la rédaction de la *Pravda* et il y écrivait en masse des articles que bien peu de gens lisaient. Dans les années qui suivirent, personne ne fit jamais allusion au « centre pratique ». Dans les articles où des participants à l'insurrection retracent leurs souvenirs — et dans ce genre d'articles on n'a jamais rien à reprendre — le nom de Staline n'est pas prononcé une seule fois. Staline lui-même, écrivant l'article anniversaire de la révolution d'Octobre publié dans le numéro du 7 novembre 1918 de la Pravda, ne fait pas la moindre allusion au « centre pratique » lorsqu'il énumère toutes les institutions et tous les personnages liés à la Révolution. Néanmoins, la vieille minute découverte par hasard en 1924 et interprétée de façon mensongère a servi de base à la légende bureaucratique. Dans tous les guides, les index biographique, et même dans la dernière édition des manuels scolaires, figure le « centre » révolutionnaire dirigé par Staline. Personne, d'autre part, n'a tenté, ne serait-ce que par décence, d'expliquer où et quand ce centre a siégé, quelles ordonnances il a prises et à qui il a donné des ordres, s'il a dressé des procès-verbaux et où se trouvent ces derniers. Nous avons ici tous les éléments des procès de Moscou.

Avec la docilité qui le caractérise, le prétendu art soviétique a fait de ce mythe bureaucratique l'un de ses thèmes préférés d'élaboration artistique. Sverdlov, Djerjinski, Ouritski et Boubnov sont représentés dans les peintures ou les sculptures,

assis ou debout autour de Staline, et en train d'écouter ses discours avec une attention extrême. Le local où siège le « centre » a volontairement un caractère indéterminé, afin d'éviter la délicate question de l'adresse. Que peut-on attendre ou exiger d'artistes obligés de barbouiller de leur pinceau les traces grossières d'une falsification historique, évidente pour eux-mêmes ?

Le style de l'actuelle peinture soviétique officielle s'intitule « le réalisme socialiste ». Ce nom même lui a été évidemment donné par un quelconque directeur d'une quelconque section artistique. Le réalisme consiste à pasticher les clichés provinciaux du troisième quart du siècle passé ; le caractère « socialiste » s'exprime visiblement en ce qu'on reproduit, à l'aide de photographies trafiquées, des événements qui n'ont jamais eu lieu. Il est impossible de lire, sans une répulsion physique mêlée d'effroi, les vers ou les romans soviétiques, ou de regarder les reproductions de tableaux et de sculptures soviétiques : dans ces œuvres des fonctionnaires armés de la plume, du pinceau ou du burin, glorifient, sous la surveillance de fonctionnaires armés de mauser, les chefs « grands » et « géniaux », quoique privés en fait de la moindre étincelle de grandeur et de génie. L'art de l'époque stalinienne restera comme l'expression la plus concrète du recul le plus profond de la révolution prolétarienne.

Le problème ne se limite pas aux frontières de l'U.R.S.S. Sous le prétexte qu'elle a reconnu tardivement la révolution d'Octobre, l'aile « gauche » de l'intelligentsia occidentale s'est mise à genoux devant la bureaucratie soviétique. Les artistes doués de caractère et de talent sont en règle générale restés de côté. Mais les ratés,, les carriéristes et les nullités n'en ont mis que plus de hargne à ramper au premier plan. C'est alors que s'est ouverte la période des centres et des sections de tout genre, des secrétaires des deux sexes, des inévitables lettres de Romain Rolland, des éditions subventionnées, des banquets et des congrès où il était difficile de trouver la ligne de partage entre l'art et le Guépéou. Malgré son emprise puissante, ce mouvement militarisé ne put donner naissance à une seule œuvre susceptible de survivre à son auteur ou à ses inspireurs du Kremlin.

Dans le domaine de la peinture, la Révolution d'Octobre a trouvé son meilleur interprète non pas en U.R.S.S. mais dans le lointain Mexique, non pas au milieu des « amis » officiels, mais en la personne d'un « ennemi du peuple » notoire que la Quatrième Internationale est fière de compter dans ses rangs. Imprégné de la culture artistique de tous les peuples et de toutes les époques, Diego Rivera a su rester mexicain dans les fibres les plus profondes de son génie. Ce qui l'a inspiré dans ses fresques grandioses, ce qui l'a soulevé au-dessus de la tradition artistique, au-dessus de lui-même, c'est le souffle puissant de la révolution prolétarienne. Sans Octobre, sa capacité créatrice à comprendre l'épopée du travail, l'asservissement et la révolte n'aurait jamais pu atteindre une telle puissance et une telle profondeur. Vous voulez voir de vos propres yeux les ressorts secrets de la révolution sociale ? Regardez les fresques de Rivera ! Vous voulez savoir ce que c'est qu'un art révolutionnaire ? Regardez les fresques de Rivera !

Approchez-vous un peu de ces fresques et vous verrez sur quelques-unes d'entre elles des éraflures et des taches, faites par des vandales haineux : des catholiques et autres réactionnaires, parmi lesquels, évidemment, les staliniens. Ces coups et ces blessures donnent aux fresques une vie encore plus grande. Nous n'avons pas seulement devant nous un « tableau », objet d'une contemplation esthétique passive, mais un morceau vivant de la lutte sociale. En même temps, c'est un sommet de l'art.

Seule la jeunesse historique d'un pays qui n'a pas encore dépassé le stade de la lutte pour l'indépendance nationale a permis au pinceau socialiste-révolutionnaire de Rivera de décorer les murs des établissements publics de Mexico.

Aux U.S.A., les choses se passèrent plus mal et se gâtèrent. De même que les moines du Moyen Age effaçaient par ignorance des parchemins, les œuvres de la littérature antique, pour les recouvrir ensuite de leur délire scholastique, de même les héritiers de Rockefeller, par méchanceté délibérée cette fois, ont recouvert les fresques du grand Mexicain de leurs banalités décoratives. Ce nouveau palimpseste ne fait qu'immortaliser le destin de l'art humilié dans la société bourgeoise en pleine décomposition.

La situation n'est nullement meilleure dans le pays de la Révolution d'Octobre. Bien que cela ne soit d'abord pas croyable, il n'y a place pour l'art de Diego Rivera ni à Moscou, ni à Leningrad, ni dans un de ces endroits quelconques de l'U.R.S.S. où la bureaucratie issue de la révolution se construit des palais et des monuments grandioses. Comment la clique du Kremlin admettrait-elle dans son palais un artiste qui ne dessine pas d'icône à l'effigie du « chef » ni de portrait grandeur nature du cheval de Vorochilov ? La fermeture des portes soviétiques devant Diego Rivera marque la dictature totalitaire d'une flétrissure indélébile.

Est-ce que la bureaucratie étouffera, est-ce qu'elle piétinera, est-ce qu'elle noircira encore longtemps tout ce dont dépend le futur de l'humanité ? Des symptômes infaillibles nous disent qu'elle n'en a plus pour l'ongtemps. L'effondrement honteux et pitoyable de la politique lâchement réactionnaire des Fronts Populaires en Espagne et en France, d'un côté, les mensonges frauduleux des procès de Moscou, de l'autre, annoncent l'approche d'un grand tournant non seulement dans le domaine de la politique mais dans celui plus vaste de l'idéologie révolutionnaire. Même les « amis » malencontreux — évidemment pas la racaille intellectuelle et morale de *New Republic* et de *Nation* — commencent à se lasser du joug et du fouet.

L'art, la culture, la politique ont besoin d'une nouvelle perspective. Sans cela l'humanité cessera de progresser. L'humanité n'a encore jamais eu devant elle des perspectives aussi menaçantes et catastrophiques qu'aujourd'hui. C'est pourquoi la panique apparaît comme l'état d'esprit dominant de l'intelligentsia désorientée. Ceux qui n'opposent au joug moscovite qu'un scepticisme irresponsable ne pèseront guère dans les balances de l'histoire. Le scepticisme n'est qu'une autre forme, et nullement supérieure, de la démoralisation. Ce qui se cache derrière cette appréciation symétrique, tellement à la mode aujourd'hui, de la bureaucratie stalinienne et de ses opposants révolutionnaires, c'est, dans neuf cas sur dix, une pitoyable prostration devant les difficultés et les dangers de l'histoire. Pourtant, les subterfuges verbaux et les petites ruses mesquines n'aideront personne à s'en sortir. Personne ne bénéficiera ni d'un sursis ni d'une remise. Devant l'ère de guerre et de révolutions qui s'avance, il faut que tout le monde donne une réponse : les philosophes, les poètes et les artistes, comme les simples mortels.

Dans le numéro de juin de votre revue, je suis tombé sur une curieuse lettre d'un de vos rédacteurs de Chicago qui m'est inconnu. Exprimant (j'espère par malentendu) son accord avec votre publication, il écrit : « je ne mets pourtant (?) aucun espoir dans les « trotskystes » ni dans les autres débris anémiques dépourvus de toute base de masse. » Ces paroles hautaines en disent plus sur l'auteur qu'il ne le voulait lui-même. Elles montrent d'abord que les lois du développement de la société ne sont pour lui qu'un grimoire incompréhensible. Aucune idée progressiste n'a émergé d'une « base de masse », sinon elle ne serait pas progressiste. Ce n'est qu'en fin de compte qu'une idée qui rencontre les masses, à la condition, bien sûr, qu'elle réponde elle-même aux exigences du développement social. Tous les grands mou-

vements ont commencé comme des « débris » de mouvements antérieurs. Le christianisme a d'abord été un « débris » du judaïsme. Le protestantisme, un « débris » du catholicisme, c'est-à-dire de la chrétienté dégénérée. Le groupe Marx-Engels a émergé comme un débris de la gauche hégélienne. L'Internationale Communiste a été préparée en pleine guerre par les débris de la social-démocratie internationale. Si ces initiateurs apparurent capables de se créer une base de masse, ce fut seulement parce qu'ils ne craignaient pas l'isolement. Ils savaient d'avance que la qualité de leurs idées se transformerait en quantité. Ces « débris » ne souffraient pas d'anémie ; au contraire, ils contenaient en eux la quintessence des grands mouvements historiques du lendemain.

Comme nous l'avons déjà dit, ce sont des petits groupes qui ont fait progresser l'art. Lorsque la tendance artistique dominante a eu épuisé ses ressources créatrices, des « débris » créateurs s'en sont séparés qui ont su regarder le monde avec des yeux neufs. Plus les initiateurs sont hardis dans leurs conceptions et leurs procédés, plus ils s'opposent aux autorités établies qui s'appuient sur une « base de masse » conservatrice, et plus les routiniers, les sceptiques et les snobs sont enclins à voir en eux des originaux impuissants ou des « débris anémiques ». Mais en fin de compte les routiniers, les sceptiques et les snobs se couvrent de honte : la vie leur passe sur le corps.

La bureaucratie thermidorienne, à qui on ne peut dénier un sens presque biologique du danger et un puissant instinct de conservation, n'est absolument pas disposée à juger ses opposants révolutionnaires avec ce dédain magnifique qui n'est souvent que le compagnon fraternel de la légèreté et de l'inconsistance. Lors des procès de Moscou, Staline, qui, par nature, n'aime pas les jeux de hasard, a joué le destin de l'oligarchie du Kremlin et son propre destin personnel sur la carte de la lutte contre le « trotskysme ». Comment expliquer ce fait ? La furieuse campagne internationale contre le « Trotskysme », dont on aurait du mal à trouver l'équivalent dans l'histoire, serait absolument incompréhensible si les « débris » ne contenaient pas en eux une puissance force vitale. Demain ouvrira les yeux à celui qui ne voit pas encore cela aujourd'hui.

Comme s'il voulait achever son autoportrait par un trait éclatant, votre correspondant de Chicago vous promet — quelle vaillance ! — de vous accompagner dans un futur camp de concentration fasciste ou « communiste ». Pas mal comme programme ! On ne doit pas, bien entendu, trembler à l'idée de camp de concentration. Mais nombre de gens n'auraient-ils pas intérêt à choisir pour eux et pour leurs idées ce refuge inhospitalier ? Avec « l'amoralisme » propre aux bolcheviks, nous sommes prêts à avouer que les gentlemen vigoureux qui capitulent avant le combat et sans combat ne méritent vraiment rien d'autre que le camp de concentration.

Ce serait différent si votre correspondant se contentait de dire : dans le domaine de la littérature et de l'art nous ne voulons pas plus subir la tutelle des « trotskystes » que des staliniens. Cette exigence est en elle-même absolument juste. Mais on peut seulement répondre que la mettre en avant dans les relations avec ceux que l'on appelle les « trotskystes » signifierait seulement enfoncer une porte ouverte. La lutte idéologique entre la Quatrième et la Troisième Internationale n'est pas basée uniquement sur une opposition dans la conception des objectifs des partis, mais sur une opposition dans la conception générale de la vie matérielle et spirituelle de l'humanité. La crise actuelle de la culture est avant tout une crise de la direction révolutionnaire. Dans cette crise, le stalinisme est la force réactionnaire la plus importante. Sans un nouveau drapeau et sans un nouveau programme il est impossible de constituer une base de masse révolutionnaire ; il est donc impossible de sortir la société de l'impasse. Un pouvoir authentiquement révolutionnaire ne peut ni ne veut se donner la tâche de « diriger » l'art, et moins encore lui donner des ordres,

ni avant ni après la prise de pouvoir. Une telle prétention n'a pu venir à la tête que d'une bureaucratie ignorante, impudente, ivre de sa toute-puissance et qui est devenue l'antithèse de la révolution. L'art comme la science, non seulement ne cherchent pas de *direction*, mais, de par leur nature même, ils ne peuvent en supporter une. La création artistique obéit à ses lois propres même quand elle se met consciemment au service d'un mouvement social. Une création spirituelle authentique est incompatible avec le mensonge, l'hypocrisie et l'esprit d'accommodement. L'art peut être grand allié de même. Les poètes, les artistes, les sculpteurs, les musiciens trouveront eux-mêmes leurs voies et leurs méthodes si le mouvement émancipateur des classes et des peuples opprimés dissipe les nuages du scepticisme et du pessimisme qui assombrissent aujourd'hui l'horizon de l'humanité. La première condition d'une telle renaissance c'est le renversement de la tutelle étouffante de la bureaucratie du Kremlin.

Je souhaite à votre revue de prendre place dans l'armée victorieuse du socialisme et non dans un camp de concentration.

Coyoacan, 17 juin 1938.

Léon TROTSKY.

LE PARTI ET LES ARTISTES

Intervention de Trotsky à une réunion organisée le 9 mai 1924 par le bureau de presse du Comité Central sur « la politique du parti dans le domaine de la littérature ». Ce texte, retrouvé par M. Brian Pearce dans le recueil Vorposy Kul 'Toury pri Diktature proletariata paru à Moscou en 1925, traduit par Claude Ligny, a été publié pour la première fois dans la revue Les Lettres Nouvelles de mai-juin 1967. Il est jusqu'à ce jour inédit en volume.

Trotsky. — Je pense que le point de vue du groupe « Na Postou » a été exprimé ici avec le plus de netteté par le camarade Raskolnikov — c'est un fait contre lequel vous ne pouvez rien, camarades de « Na Postou » ! après un lointain voyage, Raskolnikov est venu parler ici avec toute la fraîcheur et l'innocence afghanes^{*}, alors que d'autres membres de « Na Postou » ont quelque peu goûté aux fruits de l'Arbre de la Science et s'efforcent de cacher leur nudité — à l'exception, il est vrai, du camarade Vardine, qui est resté vêtu tel qu'il était à sa naissance.

Vardine. — Vous n'avez même pas entendu ce que j'ai dit ici !

Trotsky. — C'est exact, je suis arrivé après. Mais premièrement, j'ai vu votre article dans le dernier numéro de « Na Postou » ; deuxièmement, je viens de parcourir le sténogramme de votre discours, et troisièmement, je dois dire qu'on peu très bien, sans vous écouter, savoir d'avance ce que vous allez dire. (*Rires*).

Mais revenons au camarade Raskolnikov. Il a dit : on nous recommande des « compagnons de route », mais est-ce que l'ancienne *Pravda*, celle d'avant-guerre, ou *Zvezda*, ont publié des œuvres d'Artsybachev, de Léonid Andréiev, ou d'autres qui seraient à coup sûr considérés aujourd'hui comme des « compagnons de route » ? Voilà, n'est-il pas vrai, une façon toute fraîche et innocente de poser la question, sans s'encombrer de réflexions inutiles. Mais que viennent faire ici Artsybachev et Andréiev ? Pour autant que je sache, ils n'ont jamais été considérés comme « compagnons de route ». Léonid Andréiev est mort dans un état de haine épileptique à l'égard de la Russie des Soviets. Quant à Artsybachev, il est depuis peu à l'étranger, car il a été purement et simplement exilé. Il ne faut pas tout embrouiller à ce point-là ! Qu'est-ce qu'un « compagnon de route » ? En littérature, comme en politique, nous appelons « compagnon de route » celui qui, en boitant et en titubant, suit jusqu'à un certain point le même chemin que nous, un chemin qui nous mène naturellement, vous et moi, beaucoup plus loin. Quant à celui qui va *contre* nous, ce n'est pas un compagnon de route, c'est un ennemi, et le cas échéant, nous l'exilons à l'étranger, car le bien de la révolution est pour nous la loi suprême. Comment pouvez-vous, dans ces conditions, mêler Andréiev à la question des « compagnons de route » ?

Raskolnikov. — Bon, mais Pilniak, alors ?

Trotsky. — Si c'est à Pilniak que vous pensez lorsque vous parlez d'Artsybachev, je ne peux plus discuter avec vous. (*Rires*)

Une voix. — N'est-ce pas la même chose ?

Trotsky. — Comment ça, la même chose ? Si vous citez des noms, vous devez savoir de qui vous parlez. Que Pilniak soit bon ou mauvais, qu'ils soit bon en ceci ou mauvais en cela, Pilniak reste Pilniak, et vous devez parler de lui en tant que Pilniak, et

* Raskolnikov revenait d'une mission diplomatique en Afghanistan. (Note de Brian Pearce).

pas en tant que Léonid Andréiev. Connaître, en général, c'est commencer par distinguer les choses et les événements, et non pas les mêler dans une confusion chaotique... Raskolnikov nous dit : « Pour *Zvienzda* ou la *Pravda*, nous n'avons jamais fait appel aux « compagnons de route ». « Nous avons cherché, et trouvé, des poètes et des écrivains dans les masses du prolétariat. » Cherché et trouvé ! Dans les masses du prolétariat ! Mais qu'est-ce que vous en avez fait, alors ? Pourquoi nous les cachez-vous, ces poètes et ces écrivains ?

Raskolnikov. — Ils existent. Démyan Biendny, par exemple.

Trotsky. — Ah bien, bien ! J'ignorais, je l'avoue, que Démyan Biendny avait été découvert par vous dans les masses du prolétariat. (*Rire général*.) Vous voyez avec quel bagage nous abordons les questions de la littérature : nous parlons de Léonid Andréiev, alors que nous pensons à Pilniak ; nous nous glorifions d'avoir découvert, dans les masses du prolétariat, des écrivains et des poètes, mais vérification faite, nous nous apercevons que ces « masses » ont fourni en tout et pour tout, comme représentants, Démyan Biedny. (*Rires*.) Allons. Tout cela est frivole. La question exige un peu plus de sérieux.

Essayons, justement, d'examiner avec un peu plus de sérieux ces publications ouvrières, d'avant la révolution, ces journaux et ces revues que l'on a cités ici. Nous nous rappelons tous y avoir lu pas mal de poèmes, consacrés à la lutte, au Premier Mai, etc. Tous ces vers, dans leur ensemble, constituent un document culturel et historique fort important, et fort significatif. Ils ont illustré l'éveil révolutionnaire et le progrès politique de la classe ouvrière. En ce sens, leur valeur culturelle et historique n'est pas moins grande que celle des œuvres de tous les Shakespeare, Molière et Pouchkine du monde. Quelle que soit la faiblesse de ces vers, il y a en eux la promesse de cette culture humaine nouvelle, plus haute, que créeront les masses éveillées quand elles posséderont les éléments fondamentaux de la vieille culture. Cependant, les poèmes ouvriers de *Zvienzda* ou de la *Pravda* sont encore loin de signifier qu'une littérature nouvelle, prolétarienne, est née. Les vers sans art du style de Derjavine^{*}, ou d'avant Derjavine, ne peuvent absolument pas être considérés comme une nouvelle littérature, bien que les pensées et les sentiments qui cherchent à s'exprimer dans ces vers appartiennent à des écrivains débutants qui font partie de la classe ouvrière. C'est une erreur de croire que l'évolution de la littérature ressemble à une chaîne continue dans laquelle les vers naïfs, quoique sincères, publiés par de jeunes ouvriers au début de ce siècle constitueraient le premier maillon d'une future « littérature prolétarienne ». En réalité, ces poèmes révolutionnaires ont été un fait politique, non un fait littéraire. Ils ont contribué au progrès, non de la littérature, mais de la révolution. La révolution a conduit à la victoire du prolétariat, la victoire du prolétariat conduit à son tour à une transformation de l'économie. La transformation de l'économie modifie profondément la physionomie culturelle des masses travailleuses. Et le progrès culturel des travailleurs crée véritablement la base d'une nouvelle littérature, et généralement d'un art nouveau. « Mais on ne peut admettre d'ambiguïté, nous dit le camarade Raskolnikov. Il faut que dans nos éditions, les articles politiques et les poèmes forment un tout ; ce qui distingue le bolchévisme, c'est le fait d'être monolithique » etc... A première vue, ces considérations sont irréfutables. Mais en fait, il s'agit là d'une pure abstraction, sans contenu. C'est tout au plus un vœu pieux, dépourvu de réalisme. Ah certes, ce serait magnifique si notre politique et notre littérature communistes étaient complétées par une conception du monde bolchéviste exprimée dans une forme artistique. Mais ce n'est pas le cas, et nullement par l'effet du hasard. Cela vient de ce que la création artistique, par son essence même, retarde sur les autres

* Poète de la fin du XVIII^e siècle, avant Pouchkine (Note de Brian Pearce.)

moyes d'expression de l'esprit humain, à plus forte raison quand il s'agit d'une classe sociale. Comprendre tel ou tel fait et l'exprimer logiquement est une chose, mais c'en est une autre que d'assimiler organiquement le nouveau, de réformer complètement la structure de ses propres sentiments et de trouver pour cette nouvelle structure une expression artistique. Ce dernier processus est plus organique, plus lent, se soumet plus difficilement à une action consciente, délibérée, et par conséquent, se trouve toujours en retard sur le reste. La pensée politique de la classe ouvrière avance sur des échasses, tandis que la création artistique, clopine, derrière, sur des béquilles. Après tout, Marx et Engels ont exprimé admirablement la pensée politique du prolétariat à une époque où la classe ouvrière n'était même pas encore éveillée en tant que telle.

Une voix. — Oui, oui ça c'est juste !

Trotsky. — Je vous remercie beaucoup (*Rires.*) Mais essayez maintenant d'en tirer les conclusions nécessaires, et de comprendre pourquoi ce monolithisme de la littérature politique et de la poésie n'existe pas. Cela nous aidera également à comprendre pourquoi, dans les vieilles revues marxistes légales, nous faisons toujours bloc — ou demi-bloc — avec des « compagnons de route », parfois fort douteux, parfois même simplement hypocrites et faux. Vous vous souvenez tous, évidemment, de *La Nouvelle Parole* (Novoié Slovo), la meilleure des vieilles revues marxistes légales, à laquelle ont collaboré bien des marxistes de l'ancienne génération, y compris Vladimir Ilytch. Cette revue, comme vous le savez, entretenait des relations fort amicales avec les décadents. Pourquoi ? Parce qu'à cette époque, les décadents constituaient une tendance jeune, et persécutée, de la littérature bourgeoise. Le fait qu'ils étaient persécutés les poussaient de notre côté en tant que représentants d'une force d'opposition, opposition qui avait évidemment un tout autre caractère que la leur. Quoi qu'il en soit, les décadents ont été pour nous, temporairement, des compagnons de route. Les revues marxistes — pour ne rien dire des semi-marxistes — venues plus tard, y compris l'Education (Prosveschénié), n'ont jamais eu non plus de section littéraire « monolithique », et elles ont donné une large place aux « compagnons de route ». On a pu être, selon les circonstances, plus strict ou plus coulant à cet égard, mais faute des éléments artistiques indispensables, il était impossible de mener dans le domaine de l'art, une politique « monolithique ».

Mais tout cela, au fond, n'intéresse pas Raskolnikov. Dans les œuvres artistiques, il ignore justement ce qui fait qu'elles sont artistiques. Cela ressort avec évidence de son remarquable jugement sur Dante. Ce qui fait la valeur de la *Divine Comédie*, d'après lui, c'est qu'elle permet de comprendre la psychologie d'une classe déterminée à une époque déterminée. Mais poser la question ainsi, c'est tout simplement effacer la *Divine Comédie* du domaine de l'art. Il est peut-être temps de le faire, mais alors, il faut comprendre clairement le fond de la question, et ne pas craindre les conséquences logiques. Si je dis que la valeur de la *Divine Comédie* réside dans le fait qu'elle m'aide à comprendre l'état d'esprit de classes déterminées à une époque déterminée, j'en fais par là même un simple document historique, car en tant qu'œuvre d'art, la *Divine Comédie* s'adresse à mon propre esprit, à mes propres sentiments, et doit leur dire quelque chose. La *Divine Comédie* de Dante peut avoir sur moi une action oppressante, accablante, nourrir en moi le pessimisme et la mélancolie, ou, au contraire, me reconforter, me donner du courage, de l'enthousiasme... C'est là, en tout cas, que réside fondamentalement le rapport entre le lecteur et l'œuvre. Bien sûr, rien n'empêche un lecteur d'agir en tant que chercheur et de ne voir dans la *Divine Comédie* que le document historique. Il est clair, cependant, que ces deux attitudes se situent sur deux plans, qui sont évidemment liés mais ne se recouvrent pas. Comment, alors expliquer qu'il puisse y avoir non pas seulement un rapport historique, mais un rapport esthétique direct entre une œuvre du Moyen

Age italien et nous ? Cela s'explique par le fait que toutes les sociétés de classes, si diverses qu'elles soient, ont des traits communs. Des œuvres d'art élaborées dans une ville italienne du Moyen Age peuvent, c'est un fait, nous toucher, nous aujourd'hui. Que faut-il pour cela ? Peu choses : il suffit que l'état d'esprit et les sentiments qu'elles traduisent aient trouvé une expression large, intense, puissante susceptible de les élever bien au-dessus des limites étroites de la vie d'alors. Bien sûr, Dante est un produit d'un milieu social déterminé. Mais c'est aussi un génie. Les émotions propres à son époque, son art les élève à une hauteur rarement atteinte. Et si, aujourd'hui, nous regardons d'autres œuvres du Moyen Age comme de simples objet d'étude, alors que nous voyons dans la *Divine Comédie* une source de perception artistique, ce n'est pas parce que Dante était un petit bourgeois florentin du XIII^e siècle, mais bien plutôt malgré cela. Prenons, par exemple, un sentiment physiologique élémentaire comme la peur de la mort. Ce sentiment n'est pas propre à l'homme ; les animaux l'éprouvent aussi. Chez l'homme, il s'est d'abord exprimé simplement en langage articulé, puis il a trouvé une expression artistique. Cette expression a varié suivant les époques, suivant les milieux sociaux, c'est-à-dire que les hommes ont craint la mort de façons différentes. Néanmoins, ce qu'en disent non seulement Shakespeare, Byron ou Goëthe, mais aussi les chanteurs de psaltes, est capable de nous toucher. (*Exclamation du camarade Libédinsky.*) Oui, oui, camarade Libédinsky, je suis justement arrivé au moment où vous expliquiez au camarade Voronski, en termes de b-a ba politique — c'est votre expression — les différences d'état d'esprit entre les différentes classes. Sous cette forme générale, c'est indiscutable. Cependant, vous ne pouvez nier que Shakespeare et Byron parlent à notre âme, la vôtre et la mienne.

Libédinsky. — Ils cesseront bientôt de le faire.

Trotsky. — Bientôt ? Je l'ignore. Mais il est certain qu'une époque viendra où les gens verront les œuvres de Shakespeare et de Byron comme nous voyons aujourd'hui celle des poètes du Moyen Age, c'est-à-dire uniquement sous l'angle de l'analyse historique. Bien avant cela, cependant, une époque viendra où les gens ne chercheront plus dans le *Capital* de Marx des préceptes pour leur activité pratique, et où le *Capital* sera devenu un simple document historique, de même que le programme de notre parti. Mais pour l'instant, ni vous ni moi ne sommes prêts à reléguer Shakespeare, Byron et Pouchkine aux archives. Au contraire, nous allons recommander leur lecture aux ouvriers. Le camarade Sosnovski, par exemple, recommande avec force la lecture de Pouchkine, parce que, dit-il, Pouchkine suffit pour cinquante ans encore. Laissons de côté les questions de temps. En quel sens pouvons-nous recommander aux ouvriers de lire Pouchkine ? Nul point de vue de classe prolétarien chez lui, et encore moins d'expression monolithique d'idées communistes ! Certes, la langue de Pouchkine est splendide — que dire de plus ? — mais elle lui sert à exprimer une vision du monde d'aristocrate. Allons-nous dire à l'ouvrier : Lis Pouchkine pour comprendre comment un noble, gentilhomme de la cour et propriétaire de serfs, accueillait le printemps et accompagnait l'automne ? Bien sûr, cet élément existe chez Pouchkine, qui est issu d'une souche sociale bien déterminée. Mais l'expression que Pouchkine a donnée à son état d'esprit est si nourrie d'expériences artistique et psychologiques séculaires, si générale en un mot, qu'elle a suffi jusqu'à nos jours, et qu'elle suffira encore, comme le dit Sosnovski, pour au moins cinquante ans. Quand on vient me dire alors que, pour nous, la valeur artistique de Dante consiste dans le fait qu'il exprime la vie et les mœurs d'une époque déterminée, il ne me reste qu'à écarter les bras. Je suis persuadé que bien des gens, comme moi, en lisant Dante, auraient à faire un gros effort de mémoire pour se rappeler la date et le lieu de sa naissance, mais que cela ne les empêcherait pas de tirer un extrême plaisir artistique sinon de toute la *Comédie*, au moins de

plusieurs de ses parties. Puisque je ne suis pas un historien de la culture médiévale, ma réaction devant Dante est principalement d'ordre artistique.

Riazanov. — C'est exagéré. « Lire Dante, c'est se baigner dans la mer » : c'est ce que Chéryriev, qui était aussi contre l'histoire, objectait déjà à Biélinisky.

Trotsky. — Je ne doute pas que Chéryriev ait dit cela, camarade Riazanov, mais vous avez tort de dire que je suis contre l'histoire. Il est évident qu'aborder Dante du point de vue historique est parfaitement légitime et nécessaire, et que cela influe sur notre réaction esthétique en face de son œuvre, mais on ne peut pas remplacer l'un par l'autre. Je me rappelle ce qu'écrivait à ce sujet Karéiev, dans une polémique contre les marxistes : qu'ils nous montrent donc, disait-il, ces « marxides » (c'était le nom ironique qu'on donnait à l'époque aux marxistes), qu'ils nous montrent donc par quels prétendus intérêts de classe a été dictée la *Divine Comédie*. Mais d'autre part, un vieux marxiste italien, Antonio Labriola, écrivait à peu près ceci : « Seuls des imbéciles peuvent tenter d'interpréter le texte de la *Divine Comédie* par les factures que les marchands de drap florentins envoyaient à leurs clients. » Je me rappelle cette phrase presque par cœur, parce que jadis j'ai eu à al citer plus d'une fois en polémiquant contre les subjectivistes. Je pense que le camarade Raskolnikov aborde Dante, et même l'art en général, non avec des critères marxistes, mais avec les critères de feu Chouliatkov, qui a donné dans ce domaine une véritable caricature du marxisme. De cette caricature, Antonio Labriola a dit avec force ce qu'il fallait en dire.

« Par littérature prolétarienne, j'entends une littérature qui regarde le monde avec les yeux de l'avant-garde », etc., etc. Voilà ce que dit le camarade Léliévitch. Définition excellente, que nous sommes prêts à adopter. Cependant, il faudrait nous donner non seulement une définition, mais aussi la littérature. Où est-elle ? Montrez-la-nous !

Léliévitch. — *Komsomolia*. C'est la meilleure œuvre de ces derniers temps.

Trotsky. — Quels temps ?

Une voix. — L'année dernière.

Trotsky. — Très bien. De l'année dernière. Je n'ai pas du tout l'intention de faire de la polémique. J'ai sur les œuvres de Bezimensky une opinion qu'on ne peut en aucun cas, je l'espère, considérer comme négative. J'ai apprécié de façon très élogieuse *Komsomolia*, que j'ai lu quand ce n'était encore qu'un manuscrit. Mais indépendamment du fait de savoir qu'on peut, à ce propos, proclamer la naissance d'une littérature prolétarienne, je dirais simplement que Bezimensky n'existerait pas en tant qu'artiste si nous n'avions pas actuellement Maïakovski, Pasternak, et même Pilniak.

Une voix. — Cela ne prouve rien.

Trotsky. — Si. Cela prouve, tout au moins, que la création artistique de l'époque actuelle apparaît comme un tissu extrêmement complexe, qui ne se fabrique pas automatiquement, à coups de réunions de cercles et de séminaires, mais se crée peu à peu, par des relations complexes avec, en premier lieu, différents groupes de compagnons de route. On ne peut échapper à ce fait. Bezimensky ne tente pas d'y échapper, et il a raison. Dans certains de ses écrits, l'influence des « compagnons de route » est même trop visible. Mais c'est là un défaut de jeunesse et de croissance inévitable. Or le camarade Libédinsky, lui, ennemi des « compagnons de route », imite Pilniak et même Biély. Mais oui, mais oui. Je m'en excuse auprès du camarade Averbakh, qui fait « non » de la tête, encore que sans grande conviction. Le dernier roman de Libédinsky, *Demain*, est la diagonale du parallélogramme qui a pour côtés Boris Pilniak et Andréi Biély. En soi, ce n'est encore pas un mal : Libé-

dinsky ne pouvait naître sur la terre de « Na postou », Comme un écrivain consommé.

Une voix. — Terre plutôt maigre ! *

Trotsky. — J'ai déjà parlé de Libédinsky après la première parution de sa *Semaine*. A l'époque Boukharine, vous vous en souvenez, avec le caractère expansif et la bonté foncière qui lui sont propres, avait chanté les louanges de cette œuvre, louanges qui n'avaient pas été sans m'effrayer. En attendant, je suis obligé de constater l'excessive dépendance de semi-compagnons de route — que lui-même et ses amis, dans « Na Postou », couvrent de malédictions. Vous voyez, là encore, que l'art et la politique ne sont pas toujours monolithiques ! Mon intention n'est nullement ici, de tirer un trait sur le camarade Libédinsky. Je pense qu'il est clair pour nous tous que notre devoir est d'accorder la plus grande attention à chaque jeune talent proche de nous par les idées, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un compagnon de lutte. La première condition de cette sollicitude attentive, c'est de ne pas décerner de louange prématurées, et de ne pas étouffer l'autocritique ; deuxième condition : ne pas tirer un trait définitif si l'auteur a fait des faux pas. Le camarade Libédinsky est encore très jeune. Il doit encore apprendre et progresser. Et Pilniak aussi est nécessaire.

Une voix. — A qui ? A Libédinsky, ou à nous ?

Trotsky. — Avant tout à Libédinsky.

Libédinsky. — Cela signifie que j'imité Pilniak ?

Trotsky. — Malheureusement, l'organisme humain ne peut se nourrir qu'en s'empoisonnant et en développant en lui ses propres contrepoisons. C'est cela, la vie. Si on vous dessèche comme un hareng, il n'y aura pas d'empoisonnement, mais il n'y aura pas non plus de nourriture, et en général, il n'y aura rien du tout. (*Rires.*)

Le camarade Pletnev, ici même, pour défendre ses conceptions abstraites de culture prolétarienne et de littérature prolétarienne comme partie de cette culture, m'a attaqué en citant Vladimir Ilytch. Vraiment, il a mis dans le mille ! Il faut s'arrêter là-dessus un instant. Récemment, il a paru tout un livre de Pletnev, Trétyakov et Sizon où la culture prolétarienne est défendue à l'aide de citations de Lénine, contre Trotsky. Ces procédés sont aujourd'hui très à la mode. Sur ce sujet, Vardine pourrait écrire toute une thèse. Pourtant, camarade Pletnev, vous saviez très bien ce qu'il en était, puisque vous-même êtes venu chez moi pour vous abriter des foudres de Vladimir Ilytch, qui, en fait de « culture prolétarienne », s'apprêtait, comme vous le pensiez, à interdire totalement le Proletkult. Et je vous ai promis que, sous certaines conditions, je prendrais la défense du Proletkult. Je vous ai dit aussi qu'en ce qui concerne les abstractions de Bogdanov sur la culture prolétarienne, j'étais entièrement contre vous et contre votre protecteur Boukharine, et entièrement d'accord avec Vladimir Ilytch.

Le camarade Vardine, qui ne parle plus maintenant que comme la personnification même de la tradition du Parti, ne craint pas de fouler aux pieds de la façon la plus grossière ce qu'a écrit Lénine sur la culture prolétarienne. LA tartuferie, comme on le sait, n'est pas rare en ce monde : on cite Lénine à tout bout de champ, mais on prêche exactement le contraire. Dans des termes qui ne souffrent aucune espèce d'interprétation, Lénine a condamné sans rémission les « bavardages sur la culture prolétarienne ». Rien de plus simple, cependant, que de se débarrasser de ce témoignage gênant : bien sûr, dira-t-on, Lénine a condamné les bavardages sur la culture

* *Jeu de mots sur « napostovskaia zemlia » (terre de « Na Postou ») et « postnaia zemlia » — terre maigre, peu fertile. (N. d. T.)*

prolétarienne, mais il a condamné précisément les bavardages et nous, nous ne bavardons pas, nous prenons les choses sérieusement, et nous avons même les deux mains sur les hanches... On oublie seulement que Lénine condamnait avec la dernière rigueur ceux-là mêmes qui le citent à tout bout de champ. La tartuferie, je le répète, abonde : on cite Lénine, et on fait le contraire.

Les camarades qui prennent la parole ici sous l'étiquette de la culture prolétarienne accueillent telle ou telle idée différemment, selon l'attitude que les auteurs de ces idées ont vis-à-vis des cercles du Proletkult. J'en parle par expérience personnelle. Mon livre sur la littérature, qui a provoqué tant d'inquiétudes chez certains camarades, a paru d'abord, comme certains s'en souviennent peut-être, sous forme d'articles dans la *Pravda*. J'ai écrit ce livre en deux ans, pendant les vacances d'été. Cette circonstance, comme nous le voyons maintenant, a une certaine importance pour la question qui nous intéresse. Lorsque est parue en feuilleton la première partie du livre, qui traitait de la littérature « hors d'octobre », des « compagnons de route », des « amis du moujik », et qui révélait le caractère limité et contradictoire de la position idéologique et artistique des compagnons de route, les partisans de « Na Postou » m'ont aussitôt hissé sur le pavois : on trouvait partout des citations de mes articles sur les compagnons de route. Pendant un temps, j'en ai été absolument accablé. (*Rires*) Ma critique des « compagnons de route », je le répète, était considérée à peu près comme irréprochable : même Vardine n'a pas dit un mot contre.

Vardine. — Maintenant non plus, je n'ai rien contre.

Trotsky. — C'est bien ce que je dis. Mais expliquez-moi alors pourquoi, maintenant, vous vous contentez de polémiquer indirectement, à mots couverts, avec les « compagnons de route » ? De quoi s'agit-il, en fin de compte ? A première vue, c'est incompréhensible. Mais c'est facile à deviner : mon erreur n'est pas d'avoir donné une définition inexacte de la nature sociale des « compagnons de route » ou de leur importance artistique — même maintenant, le camarade Vardine, comme il vient de nous le dire, « n'a rien contre », — mon erreur est de n'être pas tombé à genoux devant les manifestes d'« Octobre » ou de « La Forge » (Kouznitsa), de n'avoir pas reconnu dans ces entreprises la représentation unique et exclusive des intérêts artistiques du prolétariat, bref de n'avoir pas identifié les intérêts culturels et historiques et les tâches de la classe ouvrière avec les intentions, les projets et les prétentions de quelques petits cercles littéraires. Voilà mon erreur. Et lorsque cela fut découvert, une clameur s'éleva, assez étonnamment tardive : Trotsky est pour les « compagnons de route » petits-bourgeois ! Suis-je pour les « compagnons de route » ou contre ? En quel sens pour, et en quel sens contre ? Tout cela, il y a près de deux ans que vous le savez, d'après mes articles sur les « compagnons de route ». Mais à l'époque, vous étiez d'accord, vous ne tarissiez pas d'éloges, de citations, d'applaudissements. Mais lorsqu'un an plus tard, il s'est avéré que ma critique des « compagnons de route » ne manifestait nullement mon intention de porter au pinnacle tel ou tel cercle actuel de débutants littéraires, aussitôt, les écrivains et les défenseurs de ce cercle, ou plus exactement de ces cercles, se sont mis à déceler des « erreurs » dans mes jugements sur les « compagnons de route ». O stratégie ! Mon crime n'est pas d'avoir jugé de façon erronée Pilniak ou Maïakovski — les membres de « Na Postou » n'ont rien ajouté, mais se sont contentés de répéter plus vulgairement ce que j'avais dit — mon crime est d'avoir offensé leur propre manufacture littéraire. Je dis bien : manufacture littéraire ! Dans toute leur critique acariâtre, il n'y a pas l'ombre d'un point de vue de classe. Il y a le point de vue de la concurrence entre cercles littéraires, et rien de plus.

J'ai mentionné les « amis du moujik », et nous avons entendu ici les membres de « Na Postou » approuver particulièrement ce chapitre. Mais il ne suffit pas

d'approuver, il faut aussi comprendre. De quoi s'agit-il au fond ? Du fait que les compagnons de route « amis du moujik » ne constituent pas du tout un phénomène fortuit, insignifiant et éphémère. Veuillez vous souvenir que nous avons la dictature du prolétariat dans un pays peuplé essentiellement de moujiks. Entre ces deux classes, comme entre deux meules, l'intelligentsia se trouve quelque peu broyée, mais elle renaît et ne peut être broyée complètement, c'est-à-dire qu'elle se conservera en tant qu'« intelligentsia » encore longtemps, jusqu'au développement complet du socialisme et à un essor décisif de la culture de toute la population du pays. L'intelligentsia sert l'état ouvrier et paysan, se soumet au prolétariat en partie par crainte, en partie par conscience, hésite et hésitera suivant la marche des événements et cherche pour ses hésitations un appui idéologique dans la paysannerie. D'où la littérature soviétique des « amis du moujik ». Quelles sont ses perspectives ? Nous est-elle radicalement hostile ? La voie qu'elle suit vient-elle vers nous, ou s'éloigne-t-elle de nous ? Cela dépend de la façon générale dont les choses vont évoluer. Le prolétariat a pour tâche, tout en conservant, dans tous les domaines, son hégémonie sur la paysannerie, d'amener celle-ci au socialisme. Si nous subissons un échec sur cette voie, c'est-à-dire si une rupture se produisait entre le prolétariat et la paysannerie, l'intelligentsia amie du moujik, ou plutôt les 99 % de toute l'intelligentsia se rangeraient dans le camp hostile au prolétariat. Mais une telle issue n'est absolument pas obligatoire. Au contraire, nous orientons les choses de façon à amener la paysannerie, sous la direction du prolétariat, au socialisme. Le chemin sera long, très long. Au cours de cette évolution, le prolétariat et la paysannerie vont donner naissance chacun à une nouvelle intelligentsia. Il ne faut pas croire que l'intelligentsia formée par le prolétariat sera par là même, à 100 %, une intelligentsia prolétarienne. Le seul fait que le prolétariat est obligé de détacher de soi-même une catégorie particulière de « travailleurs de la culture » entraîne nécessairement un divorce plus ou moins prononcé entre la classe, arriérée dans son ensemble, et l'intelligentsia qu'elle met en avant. Cela est encore plus vrai pour l'intelligentsia paysanne. Le chemin de la paysannerie vers le socialisme n'est pas du tout le même que celui du prolétariat. Et moins l'intelligentsia — fût-elle archi-soviétique — est capable de confondre sa route avec celle de l'avant-garde prolétarienne, plus elle est tentée de chercher un appui politique, idéologique et artistique chez le moujik — réel ou imaginaire. C'est encore plus vrai en littérature, où nous avons une vieille tradition populiste. Cela nous sera-t-il utile, ou nuisible ? Je le répète : la réponse dépend entièrement de l'évolution future des événements. Si, à la remorque du prolétariat, nous amenons la paysannerie au socialisme — et nous sommes fermement convaincus que nous l'y amènerons — l'œuvre des « amis du moujik », par des voies plus ou moins compliquées et tortueuses, fusionnera avec le futur art socialiste. C'est cet aspect complexe, et en même temps tout à fait réel et concret, des questions que les membres de « Na Postou », et pas seulement eux d'ailleurs, n'ont absolument pas compris. C'est là qu'est leur erreur fondamentale. Parler des « compagnons de route » sans tenir compte de la base et des perspectives sociales de la question, c'est parler pour ne rien dire.

Permettez-moi, camarades, de dire encore quelques mots sur la tactique du camarade Vardine dans le domaine de la littérature, en me référant ne serait-ce qu'à son dernier article dans « Na Postou ». Pour moi, ce n'est pas une tactique, c'est un scandale ! Un ton démesurément hautain, bouffi d'orgueil, mais du point de vue des idées et des connaissances, une accablante nullité. Il n'a aucune notion de l'art en tant qu'art, c'est-à-dire en tant que domaine particulier, spécifique, de l'activité humaine. Aucune conception marxiste des conditions et des voies de l'évolution de l'art. Au lieu de cela, il jongle de façon indigne avec des citations extraites des journaux d'émigrés blancs, lesquels, figurez-vous, ont félicité le camarade Voronski d'avoir édité les œuvres de Pilniak, ou auraient dû le féliciter, ou dit quelque chose

qui était visiblement dirigé contre Vardine, et par conséquent à l'avantage de Voronski, et ainsi de suite, et Cætera — cette façon de pratiquer l'allusion étant évidemment destinée à compenser un manque total de connaissances et de compréhension. Le dernier article du camarade Vardine est entièrement construit sur l'idée que le journal des Gardes Blancs a approuvé Voronski contre Vardine, en écrivant que toute la bataille venait de ce que Voronski avait envisagé la littérature d'un point de vue littéraire. « Camarade Voronski, par votre conduite politique, vous avez pleinement mérité ce baiser des gardes Blancs » — ainsi s'exprime Vardine. C'est de l'insinuation, et pas du tout une analyse de la question ! Si, en effectuant une multiplication, Vardine s'embrouille et se trompe, et si Voronski, effectuant cette même multiplication, trouve le résultat juste et tombe ainsi d'accord avec un Garde Blanc connaissant l'arithmétique, je ne vois pas en quoi cela peut nuire à la réputation politique de Voronski. Oui, il faut traiter l'art en tant qu'art, et la littérature en tant que littérature, c'est-à-dire en tant que domaine tout à fait spécifique de l'activité humaine. Bien sûr, nous avons un critère de classe qui s'applique également dans le domaine de l'art, mais ce critère de classe doit subir ici une certaine réfraction artistique, c'est-à-dire qu'il doit être conforme au caractère absolument spécifique de la sphère d'activité à laquelle nous l'appliquons. Cela, la bourgeoisie le sait parfaitement : elle aussi envisage l'art de son point de vue de classe, elle sait tirer de l'art tout ce dont elle a besoin, mais précisément parce qu'elle traite l'art en tant qu'art. Quoi d'étonnant alors si un bourgeois cultivé se montre plutôt irrévérencieux à l'égard de Vardine, dès l'instant où celui-ci, au lieu d'envisager l'art à partir d'un critère artistique de classe, traite la question à l'aide d'allusions politiques ? Et si je dois avoir honte de quelque chose ici, ce n'est pas de me trouver, formellement, d'accord avec tel ou tel Garde Blanc doué de connaissances artistiques, mais bien d'avoir à expliquer, sous les yeux de ce même Garde Blanc, le b-a ba des problèmes artistiques à un journaliste membre du Parti qui veut discuter de ces problèmes. Trouver, au lieu d'une analyse marxiste de la question, des citations du « Gouvernail » (Pyero) ou des « Jours » (Dni) ^{*}, entourées d'un ramassis d'allusions et d'écarts de langage, c'est lamentable !

On ne peut pas aborder l'art comme on le fait de la politique. Non pas parce que la création artistique est une cérémonie religieuse et une mystique, comme quelqu'un l'a dit ici ironiquement, mais parce qu'elle a ses règles et ses méthodes, ses propres lois de développement, et surtout parce que, dans la création artistique, un rôle considérable revient aux processus subconscients — qui sont plus lents, plus paresseux, plus difficiles à contrôler et à diriger, précisément du fait qu'ils sont subconscients. On a dit ici que les ouvrages de Pilniak qui se rapprochaient du communisme étaient plus faibles que des œuvres politiquement plus éloignées de nous. D'où cela vient-il ? Justement de ce que le Pilniak rationaliste dépasse et laisse derrière lui le Pilniak artiste. Pour un artiste, tourner délibérément autour de son axe, ne fût-ce que de quelques degrés, est une tâche extrêmement difficile, généralement liée à une crise profonde, parfois mortelle. Or, nous avons ici à effectuer un tournant artistique qui intéresse, non pas un individu ou un petit cercle, mais toute une classe sociale. C'est dire qu'il s'agit d'un processus extrêmement long et compliqué. Quand nous parlons de littérature prolétarienne, non pas dans le sens de récits ou de poèmes isolés et plus ou moins réussis, mais dans le sens, infiniment plus sérieux, où nous parlons de littérature bourgeoise, nous n'avons pas le droit d'oublier un seul instant l'énorme retard culturel de l'écrasante majorité du prolétariat. L'art se crée sur la base d'une interaction constante entre la classe et ses artistes, sur les plans de la vie quotidienne, de la culture et de l'idéologie. Entre l'aristocratie ou la bourgeoisie et ses artistes, il n'y a jamais eu de rupture sur le

* *Journaux des Gardes blancs*. (Note de Brian Pearce).

plan de la vie quotidienne. Les artistes vivaient et vivent dans une atmosphère bourgeoise, respirent l'air des salons bourgeois, sont imprégnés chaque jour, dans leur chair et leur sang, des suggestions de leur classe. Les processus subconscients de leur activité créatrice en sont nourris. Le prolétariat d'aujourd'hui constitue-t-il un milieu culturel et idéologique tel qu'un artiste nouveau, sans sortir de la vie quotidienne de ce milieu, puisse recevoir toutes les suggestions nécessaires et acquérir en même temps la maîtrise de son art ? Non. Du point de vue culturel, les masses ouvrières sont extrêmement en retard ; dans ce domaine, le fait que la majorité des ouvriers est illettrée constitue un obstacle majeur. De plus, le prolétariat, tant qu'il demeure tel, est obligé de dépenser le meilleur de ses forces pour la lutte politique, la restauration de l'économie et la satisfaction des besoins culturels les plus élémentaires : lutte contre l'analphabétisme, la maladie et la vermine, la syphilis, etc. Bien sûr, on peut aussi appeler culture prolétarienne les méthodes politiques et la pratique révolutionnaire du prolétariat ; mais c'est une culture qui est de toute façon destinée à disparaître, à mesure que se développera une nouvelle, une authentique culture. Et cette nouvelle culture deviendra d'autant plus une culture que le prolétariat deviendra de moins en moins le prolétariat, autrement dit que la société socialiste sera plus complètement développée.

Maiakovski a écrit une chose très forte, qui s'appelle *Les Treize Apôtres*, dont le contenu révolutionnaire était encore assez informe et nébuleux. Mais lorsque le même Maiakovski a décidé d'opérer un tournant pour suivre la ligne du prolétariat et a écrit *150 millions*, il a essuyé les plus cruels déboires sur le plan rationaliste. Cela signifie que, dans l'ordre de la raison, il est allé au-delà de ses possibilités créatrices profondes. Nous avons déjà observé chez Pilniak cette disparité entre les intentions conscientes et les processus créateurs subconscients. A cela, il faut seulement ajouter qu'une origine archi-prolétarienne est incapable en soi, dans les conditions actuelles, de donner à un écrivain aucune espèce de garantie que ses œuvres seront organiquement liées à sa classe. Aucun cercle d'écrivains prolétariens ne peut non plus donner cette garantie, précisément parce qu'un cercle qui se consacre à une activité artistique est obligé par là même, dans les conditions actuelles, de se détacher de sa classe et en fin de compte, de respirer le même air que les « compagnons de route ». Il devient un cercle littéraire parmi d'autres.

J'aurais voulu encore dire quelques mots de ce qu'on est convenu d'appeler les « perspectives », mais mon temps de parole est déjà largement dépassé.

Des voix. — Continuez, continuez.

Trotsky. — « Donnez-nous au moins des perspectives », m'objecte-t-on. Qu'est-ce que cela veut dire ? « Na Postou » et les cercles qui lui sont alliés s'en tiennent à une littérature prolétarienne élaborée dans des petits cercles, par des méthodes de laboratoire. Voilà une perspective que je rejette totalement. Je le répète encore, on ne peut absolument pas mettre sur le même plan historique la littérature féodale, la littérature bourgeoise et la littérature prolétarienne. Cette classification historique est radicalement vicieuse. Je l'ai dit dans mon livre, et toutes les objections qui ont été faites à cela m'ont paru peu sérieuses et peu convaincantes. Ceux qui parlent de culture prolétarienne sérieusement et dans la perspective d'une longue période, qui font de la culture prolétarienne une plate-forme, pensent à cette question par analogie formelle avec la culture bourgeoise. La bourgeoisie est une classe riche, et par conséquent instruite. La culture bourgeoise existait déjà avant que la bourgeoisie ne se soit formellement emparée du pouvoir. Et si la bourgeoisie a pris le pouvoir, c'est pour asseoir et perpétuer sa domination. Dans la société bourgeoise le prolétariat est une classe déshéritée, qui ne possède rien, et qui, par conséquent, n'est pas en état de créer sa propre culture. En prenant le pouvoir, il a seulement, pour la première fois, la possibilité de se rendre vraiment compte de son épouvantable re-

tard culturel. Pour vaincre ce retard, il faut d'abord supprimer les conditions qui font qu'il demeure une classe. On pourra parler de plus en plus d'une nouvelle culture dans la mesure où elle aura de moins en moins un caractère de classe. Là est le fond de la question, et le principal désaccord lorsqu'il s'agit des perspectives. Certains, s'écartant de la position de principe sur la culture prolétarienne, disent : ce que nous avons en vue, c'est seulement la période de passage au socialisme, ces vingt, trente, cinquante ans qui seront nécessaires pour détruire le mode bourgeois et bâtir un monde nouveau. Peut-on appeler littérature prolétarienne la littérature qui se créera pendant cette période, à destination et au bénéfice du prolétariat ? En tout cas, nous donnons ici au terme « littérature prolétarienne » un sens tout à fait différent de celui qu'il avait dans notre première conception. L'essentiel de la question n'est pas là. A l'échelle internationale, le trait essentiel de la période de passage au socialisme sera une intense lutte de classes. Les vingt à cinquante années dont nous parlons seront avant tout une période de guerre civile ouverte. Mais la guerre civile, si elle prépare la grande culture de l'avenir, est extrêmement nuisible à la culture d'aujourd'hui. Une des conséquences immédiates d'Octobre a été la mort de la littérature. Les poètes et les artistes se sont tus. Est-ce un hasard ? Non. Il y a longtemps qu'on l'a dit : quand le canon tonne, les muses se taisent. Il a fallu qu'o puisse souffler un peu avant que la littérature renaisse. Elle commence à renaître chez nous avec la N.E.P. Mais elle a pris aussitôt les couleurs que lui ont données les compagnons de route. On ne peut pas ne pas tenir compte des faits. Les moments de tension aiguë, c'est-à-dire ceux où notre époque révolutionnaire trouve sa plus haute expression, ne sont pas favorables à la littérature et à la création artistique en général. Si demain la révolution commence en Allemagne ou en Europe, nous donnera-t-elle un épanouissement immédiat de la littérature prolétarienne ? Certainement pas. Loin de développer la création artistique, elle l'étouffera, car il nous faudra à nouveau nous mobiliser, nous armer nous lever en masse. Et quand le canon tonne, les muses se taisent.

Des voix. — Demyan * ne s'est pas tu !

Trotsky. — Demyan, encore Demyan ! Assez de Demyan ! Vous commencez par proclamer une nouvelle ère de littérature prolétarienne, dans ce but vous créez des cercles, des groupes, des associations, et lorsqu'on vous demande une manifestation un peu plus concrète de cette littérature prolétarienne, vous nous accablez avec votre Demyan. Or Demyan est un produit de la vieille littérature d'avant Octobre. Il n'a fondé aucune école et n'en fondera aucune Il s'est formé chez Krylov, Gogol, Nekrassov. En ce sens, il est un épigone révolutionnaire de notre vieille littérature. Par conséquent, en vous référant à lui, vous vous reniez vous-mêmes...

Quelles sont donc les perspectives ? La perspective essentielle, c'est le progrès de l'alphabétisation, de l'instruction, la multiplication des correspondants ouvriers, le développement du cinéma, la transformation graduelle de la vie quotidienne et des mœurs, et l'essor futur du niveau culturel. C'est là le processus fondamental, qui se recoupera avec de nouvelles aggravations de la guerre civile, cette fois à l'échelle européenne et même mondiale. Sur cette base, la ligne de la création purement littéraire sera extrêmement zigzagante. « La Forge », « Octobre » et autres associations du même genre ne sont en aucune manière des jalons de l'activité culturelle de classe du prolétariat, mais seulement des épisodes intéressants des cercles restreints de personnalités. Si de ces groupes sortent quelques jeunes poètes ou écrivains de talent, cela ne donnera pas encore une littérature prolétarienne, mais ce sera utile. Mais si vous vous évertuez à transformer la M.A.P.P. * ou la V.A.P.P. **

* *Demyan Biedny* (N. d. T.)

* *Association des Ecrivains Prolétariens de Moscou.*

en fabriques de littérature prolétarienne, vous échouerez à coup sûr, comme vous avez échoué jusqu'à présent. Un membre d'une association de ce genre se considère soit comme un représentant du prolétariat dans l'art soit comme un représentant de l'art dans le prolétariat. L'appartenance à la V.A.P.P. semble conférer un certain titre. On m'objecte que la V.A.P.P. est simplement un milieu communiste, qui apporte au jeune poète les suggestions nécessaires, etc. Bien, et le Parti communiste, alors ? Si ce jeune poète est effectivement un poète et un authentique communiste, le P.C.R., par tout son travail, lui fournira incomparablement plus de suggestions que la M.A.P.P. ou la V.A.P.P. Bien sûr, le Parti doit — et il le fera — montrer la plus grande sollicitude à l'égard de chaque jeune talent proche de lui, apparenté à lui par les idées. Mais sa tâche principale dans le domaine de la littérature et de la culture reste de développer l'instruction — aussi bien l'instruction tout court que l'éducation politique et scientifique — des masses ouvrières, et par là même de créer les bases d'un art nouveau.

Je sais bien que cette perspective ne vous satisfait pas. Elle ne vous paraît pas assez concrète. Pourquoi ? Parce que vous vous représentez le futur développement de la culture de façon trop méthodique, comme une évolution prévue : les germes actuels de la littérature prolétarienne, dites-vous, vont croître et se développer, en s'enrichissant constamment, et on verra se constituer une véritable littérature prolétarienne qui se fondra ensuite dans le grand courant de la littérature socialiste. Non, les choses ne se passeront pas ainsi. Après la période actuelle de répit, où l'on voit — non pas au Parti, mais dans l'Etat — se créer une littérature fortement teintée par les « compagnons de route », viendra une période de nouveaux spasmes violents, une nouvelle période de guerre civile. Nous serons inévitablement amenés à y participer. Il est fort probable que des poètes révolutionnaires nous donneront alors de bons poèmes de combat, mais malgré cela, le développement général de la littérature se trouvera brutalement interrompu. Toutes les forces seront jetées dans la bataille. Aurons-nous ensuite une deuxième période de répit ? Je l'ignore. Mais cette nouvelle période de guerre civile, beaucoup plus large et plus dure, aura pour résultat — si nous sommes vainqueurs — d'assurer solidement et définitivement les bases socialistes de notre économie. Nous disposerons d'une nouvelle technique, d'aides nouvelles sur le plan de l'organisation. Notre développement se fera à un tout autre rythme. C'est sur cette nouvelle base, après les zigzags et les secousses de la guerre civile, que commencera seulement une véritable édification de la culture, et par conséquent, la création d'une nouvelle littérature. Mais ce sera déjà une culture socialiste, entièrement fondée sur un échange constant entre l'artiste et les masses culturellement développées, unis par les liens de la solidarité. Vous, vous n'avez pas en vue cette perspective, mais la vôtre, celle de vos cercles. Vous voulez que le Parti, au nom de la classe ouvrière, reconnaisse officiellement votre petite fabrique artistique. Vous pensez qu'en plantant une graine de haricot dans un pot de fleurs, vous serez capables de faire pousser l'arbre de la littérature prolétarienne. Mais jamais un arbre ne naîtra d'un haricot.

Traduit du russe par Claude Ligny.

** Association des Ecrivains Proletariens d'U.R.S.S.

POUR UN ART RÉVOLUTIONNAIRE INDÉPENDANT

(Mexico, le 25 juillet 1938.)

En 1938, André Breton et Diego Rivera signent un Manifeste : « Pour un Art révolutionnaire indépendant », daté de « Mexico, le 25 juillet 1938 », à la rédaction duquel Léon Trotsky a collaboré.

On peut prétendre sans exagération que jamais la civilisation humaine n'a été menacée de tant de dangers qu'aujourd'hui. Les vandales, à l'aide de leurs moyens barbares, c'est-à-dire fort précaires, détruisirent la civilisation antique dans un coin limité de l'Europe. Actuellement, c'est toute la civilisation mondiale, dans l'unité de son destin historique, qui chancelle sous la menace de forces réactionnaires armées de toute la technique moderne. Nous n'avons pas seulement en vue la guerre qui s'approche. Dès maintenant, en temps de paix, la situation de la science et de l'art est devenue absolument intolérable*.

En ce qu'elle garde d'individuel dans sa genèse, en ce qu'elle met en œuvre de qualités subjectives pour dégager un certain fait qui entraîne un enrichissement objectif, une découverte philosophique, sociologique, scientifique ou artistique apparaît comme le fruit d'un *hasard* précieux, c'est-à-dire comme une manifestation plus ou moins spontanée de la *nécessité*. On ne saurait négliger un tel apport, tant du point de vue de la connaissance générale (qui tend à ce que se poursuive l'interprétation du monde) que du point de vue révolutionnaire (qui, pour parvenir à la transformation du monde, exige qu'on se fasse une idée exacte des lois qui régissent son mouvement). Plus particulièrement, on ne saurait se désintéresser des conditions mentales dans lesquelles cet apport continue à se produire et, pour cela, ne pas veiller à ce que soit garanti le respect des lois spécifiques auxquelles est astreinte la création intellectuelle.

Or le monde actuel nous oblige à constater la violation de plus en plus générale de ces lois, violation à laquelle répond nécessairement un avilissement de plus en plus manifeste, non seulement de l'œuvre d'art, mais encore de la personnalité « artistique ». Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d'Allemagne tous les artistes chez qui s'était exprimé à quelque degré l'amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention. A la publicité près, il en a été de même en U.R.S.S. au cours de la période de furieuse réaction que voici parvenue à son apogée.

Il va sans dire que nous ne nous solidarisons pas un instant, quelle que soit sa fortune actuelle, avec le mot d'ordre : « Ni fascisme ni communisme », qui répond à la nature du philistin conservateur et effrayé, s'accrochant aux vestiges du passé « démocratique ». L'art véritable, c'est-à-dire celui qui ne se contente pas de variations sur des modèles tout faits mais s'efforce de donner une expression aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui, ne peut pas ne pas être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société, ne serait-ce que pour affranchir la création intellectuelle des chaînes qui l'entravent et permettre à toute l'humanité de s'élever à des hauteurs que seuls des génies isolés ont atteintes dans le passé. En même temps, nous reconnaissons que seule la révolution sociale peut frayer la voie à une nouvelle culture. Si, cependant, nous rejetons toute solidarité avec la caste actuellement di-

* Ce paragraphe est indubitablement de la main de Trotsky.

rigéante en U.R.S.S., c'est précisément parce qu'à nos yeux elle ne représente pas le communisme mais en est l'ennemi le plus perfide et le plus dangereux *.

Sous l'influence du régime totalitaire de l'U.R.S.S. et par l'intermédiaire des organismes dits « culturels » qu'elle contrôle dans les autres pays, s'est étendu sur le monde entier un profond crépuscule hostile à l'émergence de toute espèce de valeur spirituelle. Crépuscule de boue et de sang dans lequel, déguisés en intellectuels et en artistes, trempent des hommes qui se sont fait de la servilité un ressort, du reniement de leurs propres principes un jeu pervers, du faux témoignage vénal une habitude et de l'apologie du crime une jouissance. L'art officiel de l'époque stalinienne reflète avec une cruauté sans exemple dans l'histoire leurs efforts dérisoires pour donner le change et masquer leur véritable rôle mercenaire.

La sourde réprobation que suscite dans le monde artistique cette négation éhontée des principes auxquels l'art a toujours obéi et que des Etats même fondés sur l'esclavage ne se sont pas avisés de contester si totalement doit faire place à une condamnation implacable. L'*opposition* artistique est aujourd'hui une des forces qui peuvent utilement contribuer au discrédit et à la ruine des régimes sous lesquels s'abîme, en même temps que le droit pour la classe exploitée d'aspirer à un monde meilleur, tout sentiment de la grandeur et même de la dignité humaine.

La révolution communiste n'a pas la crainte de l'art. Elle sait qu'au terme des recherches qu'on peut faire porter sur la formation de la vocation artistique dans la société capitaliste qui s'écroule, la détermination de cette vocation ne peut passer que pour le résultat d'une collision entre l'homme et un certain nombre de formes sociales qui lui sont adverses. Cette seule conjoncture, au degré près de conscience qui reste à acquérir, fait de l'artiste son allié prédisposé. Le mécanisme de *sublimation*, qui intervient en pareil cas, et que la psychanalyse a mis en évidence, a pour objet de rétablir l'équilibre rompu entre le « moi » cohérent et les éléments refoulés. Ce rétablissement s'opère au profit de l'« idéal du moi » qui dresse contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du « soi », *communes à tous les hommes* et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir. Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené à se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme.

Il s'ensuit que l'art ne peut consentir sans déchéance à se plier à aucune directive étrangère et à venir docilement remplir les cadres que certains croient pouvoir lui assigner, à des fins pragmatiques, extrêmement courtes. Mieux vaut se fier au don de préfiguration qui est l'apanage de tout artiste authentique, qui implique un commencement de résolution (virtuel) des contradictions les plus graves de son époque et oriente la pensée de ses contemporains vers l'urgence de l'établissement d'un ordre nouveau.

L'idée que le jeune Marx s'était fait du rôle de l'écrivain exige, de nos jours, un rappel vigoureux. Il est clair que cette idée doit être étendue, sur le plan artistique et scientifique, aux diverses catégories de producteurs et de chercheurs. « L'écrivain, dit-il, doit naturellement gagner de l'argent pour pouvoir vivre et écrire, mais il ne doit en aucun cas vivre et écrire pour gagner de l'argent... L'écrivain ne considère aucunement ses travaux comme un *moyen*. Ils sont des *buts en soi*, ils sont si peu un moyen pour lui-même et pour les autres qu'il sacrifie au besoin son existence à leur existence... *La première condition de la liberté de la presse consiste à ne pas être*

* On notera dans ce paragraphe incontestablement rédigé par Trotsky l'affirmation concernant « l'ennemi le plus perfide et le plus dangereux », déjà rencontrée, se refusant ainsi à faire une balance égale entre « stalinisme » et « social-démocratie », contrairement à une interprétation couramment répétée.

un métier. Il est plus que jamais de circonstance de brandir cette déclaration contre ceux qui prétendent assujettir l'activité intellectuelle à des fins extérieures à elle-même et, au mépris de toutes les déterminations historiques qui lui sont propres, régenter, en fonction de prétendues raisons d'Etat, les thèmes de l'art. Le libre choix de ces thèmes et la non restriction absolue en ce qui concerne le champ de son exploration constituent pour l'artiste un bien qu'il est en droit de revendiquer comme inaliénable. En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : *toute licence en art*.

Nous reconnaissons, bien entendu, à l'Etat révolutionnaire le droit de se défendre contre la réaction bourgeoise agressive, même lorsqu'elle se couvre du drapeau de la science ou de l'art. Mais entre ces mesures imposées et temporaires d'auto-défense révolutionnaire et la prétention d'exercer un commandement sur la création intellectuelle de la société, il y a un abîme. Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime *socialiste* de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime *anarchiste* de liberté individuelle. Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement ! Les diverses associations de savants et les groupes collectifs d'artistes qui travailleront à résoudre des tâches qui n'auront jamais été si grandioses peuvent surgir et déployer un travail fécond uniquement sur la base d'une libre amitié créatrice, sans la moindre contrainte de l'extérieur.

De ce qui vient d'être dit, il découle clairement qu'en défendant la liberté de la création, nous n'entendons aucunement justifier l'indifférentisme politique et qu'il est loin de notre pensée de vouloir ressusciter un soi-disant art « pur » qui d'ordinaire sert les buts plus qu'impurs de la réaction. Non, nous avons une trop haute idée de la fonction de l'art pour lui refuser une influence sur le sort de la société. Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution. Cependant, l'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il s'est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur.

Dans la période présente, caractérisée par l'agonie du capitalisme, tant démocratique que fasciste, l'artiste, sans même qu'il ait besoin de donner à sa dissidence sociale une forme manifeste, se voit menacé de la privation du droit de vivre et de continuer son œuvre par le retrait devant celle-ci de tous les moyens de diffusion. Il est naturel qu'il se tourne alors vers les organisations stalinistes qui lui offrent la possibilité d'échapper à son isolement. Mais la renonciation de sa part à tout ce qui peut constituer son message propre et les complaisances terriblement dégradantes que ces organisations exigent de lui en échange de certains avantages matériels lui interdisent de s'y maintenir, pour peu que la démoralisation soit impuissante à avoir raison de son *caractère*. Il faut, dès cet instant, qu'il comprenne que sa place est ailleurs, non pas parmi ceux qui trahissent la cause de la révolution en même temps, nécessairement, que la cause de l'homme, mais parmi ceux qui témoignent de leur fidélité inébranlable aux principes de cette révolution, parmi ceux qui, de ce fait, restent seuls qualifiés pour l'aider à s'accomplir et pour assurer par elle la libre expression ultérieure de tous les modes du génie humain.

Le but du présent appel est de trouver un terrain pour réunir les tenants révolutionnaires de l'art, pour servir la révolution par les méthodes de l'art et défendre la liberté de l'art elle-même contre les usurpateurs de la révolution. Nous sommes profondément convaincus que la rencontre sur ce terrain est possible pour les représentants de tendances esthétiques, philosophiques et politiques passablement divergentes. Les marxistes peuvent marcher ici la main dans la main avec les anarchistes, à condition que les uns et les autres rompent implacablement avec l'esprit policier réactionnaire, qu'il soit représenté par Joseph Staline ou par son vassal Garcia Oliver^{*}.

Des milliers et des milliers de penseurs et d'artistes isolés, dont la voix est couverte par le tumulte odieux des falsificateurs enrégimentés, sont actuellement dispersés dans le monde. De nombreuses petites revues locales tentent de grouper autour d'elles des forces jeunes, qui cherchent des voies nouvelles, et non des subventions. Toute tendance progressive en art est flétrie par le fascisme comme une dégénérescence. Toute création libre est déclarée fasciste par les stalinistes. L'art révolutionnaire indépendant doit se rassembler pour la lutte contre les persécutions réactionnaires et proclamer hautement son droit à l'existence. Un tel rassemblement est le but de la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant* (F.I.A.R.I.) que nous jugeons nécessaire de créer.

Nous n'avons nullement l'intention d'imposer chacune des idées contenues dans cet appel, que nous ne considérons nous-mêmes que comme un premier pas dans la nouvelle voie. A toutes les représentations de l'art, à tous ses amis et défenseurs qui ne peuvent manquer de comprendre la nécessité du présent appel, nous demandons d'élever la voix immédiatement. Nous adressons la même injonction à toutes les publications indépendantes de gauche qui sont prêtes à prendre part à la création de la Fédération internationale et à l'examen de ses tâches et méthodes d'action.

Lorsqu'un premier contact international aura été établi par la presse et la correspondance, nous procéderons à l'organisation de modestes congrès locaux et nationaux. A l'étape suivante devra se réunir un congrès mondial qui consacrerait officiellement la fondation de la Fédération internationale.

Ce que nous voulons :

l'indépendance de l'art — pour la révolution — la révolution — pour la libération définitive de l'art.

André BRETON, Diego RIVERA

Mexico, le 25 juillet 1938.

* Garcia Oliver était anarchiste.