

L'Armée sans fusil

Michelle LOI



Il y a maintenant trente et un ans Mao Zedong disait à Yan'an : « Pour vaincre l'ennemi nous devons nous appuyer en premier lieu sur l'armée qui a le fusil à la main. Mais à elle seule (je souligne, M.L.) cette armée ne saurait suffire. Il nous faut aussi une armée de la culture, indispensable pour unir nos rangs et vaincre l'ennemi » (1). Comme il indiquait aussi, non pour la première fois, mais pour la première fois aussi clairement, non seulement la possibilité mais aussi la nécessité de l'intervention des écrivains et des artistes dans la révolution, il anticipait à la fois sur les positions théoriques et sur les réalisations effectives de la Révolution culturelle, laquelle leva « l'armée de la culture », c'est-à-dire suscita le combat politique et philosophique des masses qui préservait la révolution et la relançait vers de nouvelles victoires. Les conseils donnés à Yan'an aux écrivains qui avaient rejoint le camp de la révolution sans savoir toujours clairement comment la servir, mais qui devaient être, pourtant, le lendemain les écrivains de la République populaire de Chine, s'ils étaient volontairement pratiques, directement applicables à la situation de la Chine à cette époque, n'en contiennent pas moins les éléments essentiels, longuement élaborés — Mao Zedong le dit lui-même — par plus de dix années de réflexion des écrivains de gauche sous la direction de Luxun (Lou Sin), à partir des textes théoriques du marxisme, d'une théorie de l'art et de la littérature révolutionnaires, c'est-à-dire conçus pour « qu'ils s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution, qu'ils deviennent une arme puissante pour unir et éduquer le peuple,

frapper et anéantir l'ennemi, qu'ils aident le peuple à lutter contre l'ennemi d'un même cœur et d'une même volonté » (2).

On sait comment Mao Zedong, rappelant la vérité toujours niée par la bourgeoisie que tout art et toute littérature ont nécessairement un caractère de classe et contribuent nécessairement au pouvoir présent ou à venir d'une classe donnée, en rattachait le fonctionnement à celui de toute la super-structure, inséparable, de la structure, née d'elle, mais ayant à son tour pouvoir sur elle. Ce n'était pas là chose nouvelle pour des marxistes, mais la nouveauté insupportable de la déclaration de Yan'an aux yeux des bourgeois d'hier et d'aujourd'hui, c'est que Mao Zedong insiste vigoureusement sur l'obligation absolue de considérer l'art et la littérature comme une pratique politique (qui transforme les rapports sociaux), comme une pratique idéologique (qui transforme la conscience des hommes). Vue sous cet angle, cette pratique politique et idéologique particulière que sont l'art et la littérature exigeait naturellement un classement de valeur de ses éléments constitutifs tout-à-fait différent de celui que propose la pensée traditionnelle et commune.

C'est la justesse de l'explication politique, la force de l'impulsion révolutionnaire qui viennent en premier. Le caractère artistique, esthétique qui fait que la littérature et l'art sont autre chose que de la politique ou de l'idéologie pures, la « beauté » de l'œuvre, ne peut plus venir qu'en second. Mais contrairement à ce qu'on feint toujours de croire, le pouvoir de mobilisation des masses qui appartient à l'art et à la littérature, leur efficacité

pour faire progresser ou régresser la lutte révolutionnaire sont elles-mêmes dépendantes du caractère esthétique. Si riche que soit la leçon politique d'une œuvre, elle ne peut entraîner l'adhésion que si elle est belle. Dans l'autre cas elle est nulle. Quant à la beauté mise au service d'une idéologie réactionnaire, c'est du pur poison. Mao Zedong reconnaissait alors en passant que si l'alliance de la richesse politique et de la maladresse artistique est souvent le fait des jeunes littératures prolétariennes, qui doivent donc fournir un gros effort pour dépasser le niveau de la propagande (nécessaire dans des conditions politiques pressantes mais qui est autre chose que la littérature), l'alliance de la perfection formelle et de la nullité idéologique est le propre des cultures bourgeoises « décadentes ». La raison en est assez évidente, donnée et redonnée par d'innombrables critiques chinoises de toutes les époques depuis les premières discussions sur la littérature prolétarienne : l'artiste bourgeois n'a rien à dire, parce que ce qu'il pourrait dire ouvertement en faveur de sa classe a de moins en moins de chance de « passer », simplement surtout parce qu'en ne disant rien, en imposant la mode d'une beauté qui ne dit rien, qui est beauté parce qu'elle ne dit rien, il tient en mains le plus sûr moyen de réduire au silence l'artiste dangereux qui aurait, lui, quelque chose à dire. En quoi on rejoint le dernier point sur lequel insiste Mao Zedong : que les critères de la beauté sont eux-mêmes dépendants du caractère de classe.

Expliquons-nous : comme l'artiste ou l'écrivain prolétarien d'origine, ou qui s'est placé sur les positions du prolétariat, n'a aucun mal à considérer l'art et la littérature comme pratiques politiques et idéologiques, dans la mesure où il s'efforce consciemment de transformer les rapports sociaux et la conscience des hommes pour servir les intérêts du prolétariat, non seulement il ne peut pas accepter comme critères esthétiques ceux que la bourgeoisie impose pour vider l'œuvre de son sens révolutionnaire ou de tout sens, mais il doit connaître ceux qui entraînent l'adhésion du public qu'il

a choisi. Il est évident que sur ce point viennent se nouer des contradictions qui peuvent être violentes : dans ce que le très grand public — les masses — trouve « beau », il y a ce qui satisfait sans ambiguïté son espoir, conscient ou inconscient, d'une société autre et qui ressortit en profondeur à un intérêt de classe, mais il y a aussi tous les reflets de l'idéologie dominante, de sa culture comme de son inculture propres et de celles où elle entend maintenir la classe dominée. Les valeurs héritées de la tradition nationale ou celles que les « avant-gardes » du monde de l'art et de la littérature élaborent ou importent pour les opposer aux premières dans le souci de renverser le passé ne peuvent pas non plus servir de critères en dehors de toute considération de lutte de classes. Le problème énoncé à Yan'an par Mao Zedong, que les Chinois ont résolu par une longue pratique, dans les tâtonnements et les rectifications des « Cent fleurs » et du « Grand bond en avant », ensuite par la Révolution culturelle, le problème qui, toutes réflexions faites, reste au centre de l'activité littéraire et artistique de tout parti communiste, de tout état socialiste : « Qui servir ? », c'est, en France, aux Français qu'il appartient de le résoudre. En Chine, mise en pratique dans la zone libérée de Yan'an depuis les années 40 le principe d'un art et d'une littérature qui soient, selon l'expression de Lénine reprise par Mao, « une petite roue et une petite vis » de la révolution, rencontra après 1949 comme il fallait s'y attendre des résistances ouvertes ou masquées dont on ne dira jamais assez que l'histoire n'est pas l'histoire de la littérature chinoise, mais le procès du combat permanent, universel, inévitable entre les deux lignes, c'est-à-dire entre la ligne du matérialisme dialectique vivant, qui assure le passage constant de la pratique à la théorie — et vice versa — en collant directement à la lutte de classes, d'une part, et de l'autre la ligne conservatrice bourgeoise, qu'elle soit désormais clairement reconnue comme telle (« l'art pour l'art ») ou que, plus récemment, elle se masque sous l'étiquette du marxisme-léninisme (= le révision-

nisme). Aujourd'hui en Chine on voit apparaître les deux types d'écrivains et d'artistes qui avaient été ceux de Yan'an et du Grand Bond, mais cette fois sur une base plus vaste que jamais, étendue à toute la Chine, dans un mouvement qui entraîne les très larges masses du peuple. L'écrivain ou l'artiste de métier n'est pas « supprimé », ni évidemment dans sa personne (mais j'espère que nous n'en sommes plus aujourd'hui à rectifier les calomnies d'une propagande aussi grossière), ni dans son espèce, mais comme il est lui-même entraîné dans le vaste mouvement de « révolutionnarisation », de « rectification de la conception du monde », on le voit « descendre » à la commune populaire ou à l'usine pour s'y mettre au service des travailleurs, c'est-à-dire d'une part puiser sur place en participant à leur travail et à leur vie les matériaux directs pour une œuvre qui traduise correctement et serve efficacement leur combat, de l'autre fournir l'aide technique et l'encouragement nécessaires aux écrivains et artistes de l'autre catégorie : les écrivains et les artistes de « temps épargné », les écrivains et artistes qui sont et qui restent des travailleurs du peuple ouvrier et paysan. Ce n'est pas de la Chine que je veux écrire ici et je ne m'étendrai donc pas sur les réalisations de ces deux catégories d'écrivains et d'artistes chinois depuis deux ans. L'ampleur en est telle qu'il y faudrait déjà tout un gros livre et ce gros livre n'aurait aucune chance de convaincre ceux qui continuent à dire qu'on ne saurait suivre une pareille politique culturelle en France, pays capitaliste : la Chine, c'est la Chine, c'est loin, et ça n'a pas grand chose à voir avec nous. Admirez-la, si vous voulez, de tout votre cœur mais gardez-vous bêtement d'y voir un exemple !

* * *

C'est entendu, nous ne sommes pas en Chine. Ni la révolution économique, ni la révolution culturelle ne sont faites. Ce qui signifie en propre que les partisans d'une ligne prolétarienne en matière d'art et de littérature, comme ceux des autres domaines, ne peuvent compter sur l'aide ni des écri-

vains et des artistes *dans leur masse*, des animateurs et des diffuseurs de « la » culture (actuellement donc la culture bourgeoise) *dans leur masse*, des enseignants *dans leur masse*, ni naturellement des ouvriers et des paysans eux-mêmes *dans leur masse*. Découragés par cet état de choses un certain nombre d'écrivains ouvriers ou paysans, ou d'écrivains appartenant à des professions qui leur permettaient d'approcher de plus près la qualité de « spécialistes » (des enseignants, des journalistes le plus souvent) et qui s'étaient placés sur les mêmes positions que les premiers, ont souvent fini par renoncer à des efforts personnels et dispersés dont les résultats s'avéraient dérisoires. Et comme une pratique ne va jamais sans sa théorie, qu'elle procrée et qui l'enfante à son tour, la réussite brillante de personnalités de l'art et de la littérature semblait prouver, face à eux, qu'un peuple qui n'est pas au pouvoir est incapable d'activité littéraire et artistique (en admettant même qu'il en devienne capable lorsqu'il est au pouvoir), que le « don » littéraire ou artistique est le fait d'une minorité, qui se brise dès qu'il échappe aux mains sacrées de l'élite... Et comme, aussi, parmi ces personnalités des écrivains marxistes (marxistes de bouche, marxistes de cœur et même marxistes de volonté) continuaient à affirmer généralement que si de tels écrivains et artistes du peuple se produisaient, ils les aideraient évidemment de tout cœur s'ils avaient « de la valeur », mais que justement voilà..., la situation pouvait sembler sans issue. Aujourd'hui que le besoin d'un art et d'une littérature au service des masses se fait de plus en plus pressant, aujourd'hui qu'apparaissent ici et là dans notre propre pays et dans les pays limitrophes, malgré toutes les barrières et toutes les inhibitions, des ouvriers et des paysans qui osent être des écrivains, aujourd'hui qu'un nombre de plus en plus grand d'intellectuels sont tout prêts, sur la lancée de la Révolution culturelle chinoise à se jeter dans cette lutte aux côtés des premiers, je voudrais aux uns et autres — puisqu'il se trouve qu'on me l'a demandé — rappeler quelques bonnes raisons de tenir ferme jusqu'à

la victoire, qui nécessairement, quoi que pensent ou fassent leurs ennemis... ou leurs amis, leur reviendra.

J'ai dit que l'histoire de la littérature chinoise n'est pas l'histoire de « la littérature » chinoise mais le procès du combat permanent entre les deux lignes de pensée qui se sont affrontées de tous temps et partout. La maîtrise du matérialisme dialectique a des effets non seulement dans la théorie et dans les sciences (pratique scientifique) mais aussi sur les autres pratiques sociales, la pratique de la lutte des classes (la politique), la pratique de la production économique. L'Art et la Littérature sont aussi des pratiques sociales, qui, pour avoir leurs traits spécifiques n'en sont pas moins soumises à son action. Le matérialisme dialectique, dit Louis Althusser (3) « agit sur eux en modifiant la position des problèmes, en modifiant le rapport (souligné par L. A.) entre les pratiques et leur objet ». Rappelons que la Révolution culturelle a commencé par la « révolution » de l'Opéra de Pékin. Lorsqu'on étudie dans le concret comment cette « forteresse » de la féodalité et de la bourgeoisie tomba sous l'assaut des masses, on ne peut pas douter que ce ne soit le matérialisme dialectique qui ait inspiré et armé les combattants : l'exigence rigoureuse de la position matérialiste, l'insistance sur la lutte des classes, leur introduction soudaine dans un domaine où l'on avait réussi à soutenir jusque là qu'elles n'y avaient que faire, étaient en effet une « révolution », une révolution dans l'art, oui, mais aussi et d'abord une révolution dans la théorie, où triomphait la conception prolétarienne de l'art et de la littérature, une révolution politique. C'est cette révolution dans la théorie qui n'est pas faite chez nous ; c'est cette révolution dont nous attendons vaguement qu'elle se fera d'elle-même après l'avènement du socialisme en France, par la grâce de Marx ou de Mao...

« C'est le plus grand scandale de toute l'histoire intellectuelle contemporaine, dit Louis Althusser (4) que presque tout le monde parle de Marx, presque tout le monde se dit plus ou moins marxiste en sciences humaines ou sociales. Mais qui a pris la peine

de lire de près Marx, de comprendre sa nouveauté et d'en tirer les conséquences théoriques ? Sauf exception les spécialistes des sciences humaines travaillent cent ans après Marx sur des vieilleries idéologiques comme des physiciens aristotéliens faisaient encore de la physique aristotélienne cent ans après Galilée ». Ce que le philosophe dit du domaine entier des sciences humaines cent ans après la découverte du matérialisme historique, comment ne serait-ce pas d'une particulière importance concernant le domaine encore plus compliqué, encore moins bien connu de la production artistique et littéraire, un domaine qui relève de la combinaison du matérialisme historique, et, sur la base du matérialisme historique, d'autres disciplines diverses (d'ordre psychologique, ethnologique, linguistique par exemple) où l'on ne peut progresser précisément qu'à la lumière du matérialisme dialectique. Si un tel retard affecte encore la philosophie, où la révolution marxiste-léniniste n'est pas encore faite, qui consisterait à « refuser la conception idéaliste de la philosophie », à « adopter en philosophie la position de classe prolétarienne, qui est matérialiste, donc à instaurer (c'est moi, M.L. qui souligne) une nouvelle pratique de la philosophie matérialiste et révolutionnaire » (5), combien plus encore en littérature et en art, qui ne sont pas partie de la philosophie, mais qui ont besoin de la philosophie (le matérialisme dialectique) pour combler leur propre retard. Coupés de toute éternité chez nous (bien plus fortement qu'en Chine même féodale) des « vulgarités » de la politique, l'art et la littérature restent de nos jours même pour beaucoup de marxistes le domaine réservé où la « valeur esthétique », « l'originalité créatrice », la « liberté artistique » continuent à dispenser de toute autre réflexion. Le fait est que les meilleurs (je veux dire les plus sincèrement attachés à la révolution) continuent à s'y laisser prendre en toute bonne foi, persuadés que pour les autres, tous les autres domaines, oui, il faut beaucoup de vigilance et de gros efforts sur soi-même pour se libérer des entraves du passé et se mettre résolument sur la ligne poli-



Ying Kouang-lan, fillette-fiancée dans l'ancienne société, est une chanteuse populaire. En 1971, elle a assumé, à part ses autres occupations, les fonctions de professeur dans la section de la langue chinoise à l'Université du Anhouei. Récemment, un recueil de ses chants folkloriques est édité. Sur notre photo : Ying Kouang-lan chante un nouveau chant folklorique pour les paysans.

tique prolétarienne. Mais pour le domaine de l'art et de la littérature, il est spécial. Spécial, oui, et jusqu'ici nulle théorie explicite n'a pu rendre compte de cette spécificité. En attendant, chacun de définir la chose à son idée et, même convaincu de la nécessité de le relier étroitement à la politique, de déranger le moins possible ses habitudes, c'est-à-dire finalement ses intérêts, jusqu'à refuser la leçon de Yan'an sous prétexte qu'elle est limitée à la Chine. Pourtant en regardant justement d'un peu plus près ce qu'a fait Lénine pour « inaugurer » une nouvelle pratique de la philosophie, ce qu'a fait Mao Zedong pour « inaugurer » une nouvelle pratique de l'art et de la littérature, sinon d'après une théorie explicite complète du moins sur les principes essentiels et dans le respect des conditions concrètes, pour faire, le premier de la philosophie, le second de l'art et la littérature armés de la philosophie, « une intervention politique puissante », on pourrait sans doute progresser davantage. En Albanie, en Corée, au Viêt-nam il ne viendrait plus à l'idée de personne que les

propos de Yan'an ne concernaient que la Chine de 1942, d'en déduire que l'art et la littérature sont un domaine réservé où l'on peut théoriser ou produire sans de demander d'abord quelle position on veut tenir dans cette pratique qui est d'abord un combat et comment ensuite la tenir en fonction des conditions concrètes de chaque pays. Il est vrai que travailler à la lumière du matérialisme dialectique implique d'abord qu'on analyse ces conditions concrètes, qu'on définisse les contradictions principales et secondaires, qu'on mène une enquête minutieuse dans tous les domaines sans exception qui composent la région art et littérature, que pour progresser dans la pratique on ne peut « compter que sur ses propres forces », que ce n'est pas l'exemple chinois sous sa forme la plus concrète qui peut être d'un secours direct, mais la règle d'or du « Qui servir ? » peut-elle en être changée ?

Ces pays-là ont fait la révolution, certes, mais outre le fait qu'en Chine même les intellectuels révolutionnaires n'ont pas attendu qu'elle soit faite

pour la préparer, Luxun (Lou Sin), puis Mao ayant souligné depuis longtemps que les révolutions comme les contre-révolutions ont toujours pour préparation indispensable une campagne idéologique de grande envergure où l'art et la littérature jouent le premier rôle (premier dans le temps et premier pour l'importance, justement parce qu'il est le plus discret, le moins facilement discernable, le moyen de popularisation le plus efficace et le plus sûr), on peut affirmer aujourd'hui qu'il y a d'autres révolutions par le monde où les écrivains et les artistes comme dans la Chine de Luxun ont un rôle de tout premier plan, ce rôle que les Français ont refusé jusqu'ici.

Il me faudrait parler de la littérature arabe où la lutte révolutionnaire du peuple palestinien a produit ces dernières années un changement remarquable. Un poète comme Abu Bassil ou tel autre en Egypte ou au Soudan n'ont pas peur d'expliquer comment ils en sont venus à se placer sur des positions théoriques correctes qui leur ont permis d'accroître rapidement leur contribution politique. Je pourrais parler de l'Indonésie où depuis le coup d'état fasciste de 1965 la résistance révolutionnaire a pour terrain principal, comme dans la Chine des années 30, le domaine de l'art et de la littérature, comment c'est aussi sur ce terrain que l'impérialisme et la réaction mènent la plus dure bataille, cherchant à détruire l'esprit combatif du peuple, des jeunes et des étudiants, à désorganiser leurs rangs par la diffusion massive de ce qu'ils appellent « la culture héroïne-marijuana ». Si les interventions au forum de Yan'an ont joué dans tous ces cas, de l'avis des écrivains eux-mêmes, un très grand rôle, elles y ont été aidées par la tradition et par la pratique de dizaines d'années de lutte sur ce terrain. Les artistes et les écrivains indonésiens sont aujourd'hui étroitement liés au peuple. Leur tâche, dit l'un d'entre eux (6), « c'est de transformer nos œuvres en armes magiques afin d'unir les masses populaires, de renforcer leur confiance dans la lutte, d'élever leur niveau de conscience politique, de démasquer l'ennemi barbare et de faire de la force du peuple un

poing de fer capable d'écraser notre ennemi commun, l'impérialisme américain et ses laquais ». Mais, me dirait-on, il s'agit là de peuples engagés dans la lutte révolutionnaire, où ils ont déjà acquis une certaine expérience. A quoi l'on peut répondre, évidemment, qu'on ne peut acquérir l'expérience de quelque chose qu'en commençant à s'y livrer, et c'est bel et bien ce qu'ont décidé de faire un jour quelques écrivains, très peu nombreux à l'origine, d'un pays capitaliste où la lutte révolutionnaire n'a ni grande tradition ni beaucoup d'expérience, un pays où la domination de la culture bourgeoise est solidement aidée par le Parti communiste révisionniste (il est vrai un peu plus ébranlé que le nôtre !) : le Japon. Parlons du Japon puisque la Chine ne vous convient pas.

Le groupe théâtral « Haguruma » est fondé en 1952 par quelques jeunes intellectuels décidés à appliquer résolument les principes théoriques des *Interventions sur l'art et la littérature* du Forum de Yan'an, c'est-à-dire, pour reprendre les paroles mêmes de sa directrice, Natsuko Fujikawa — (une femme, comme par hasard, dans ce pays où elles sont encore traitées en mineures, sinon dans le principe, au moins dans les faits) — « Étudier consciencieusement le marxisme-léninisme et la pensée Mao Zedong en liaison avec la situation d'alors au Japon, transformer assidûment notre monde subjectif, critiquer les conceptions erronées quant à la littérature et à l'art afin de faire correspondre nos pensées à la situation objective du Japon... ». Vingt ans d'efforts assidus, vingt ans de vigilance sur la correction de la ligne. Ils vont du Nord au Sud des îles japonaises, toujours sur le front le plus actuel de la lutte idéologique et politique, travaillant comme ouvriers avec les ouvriers, comme paysans avec les paysans. Ils s'embauchent aux côtés des premiers (de trois à huit mois pour une équipe de onze d'entre eux) dans les usines et les ports où l'on se bat contre l'impérialisme américain, aux côtés des seconds

lorsqu'ils refusent à Sanrikuza l'occupation de leurs terres pour l'établissement d'un aéroport militaire. Liés intimement à leurs camarades de travail et de lutte ils les associent à leur production artistique, leur soumettant la pièce qui illustre leur commun combat jusqu'à sept et huit fois pour qu'elle devienne vraiment leur expression propre, vraiment capable de répandre l'étincelle révolutionnaire là où ils iront ensuite. La liste de leurs œuvres ainsi produites et diffusées devient le tableau d'honneur du combat révolutionnaire du peuple japonais. Militants politiques d'abord, parfaitement armés de la théorie, ils ne se contentent pas avec le temps qui enrichit leur expérience et renforce leur influence de suivre le front de la lutte pour en diffuser l'information : ils devancent, ils préparent, ils instruisent le combat. Ne rencontrent-ils donc pas d'obstacles ? On se doute bien que si ! Naturellement ils ne peuvent pas compter sur le gouvernement pour les aider ; on leur supprime les crédits auxquels les autres ont droit, on leur retire les salles auxquelles les autres ont droit. On les accable d'amendes, on les harcèle de tracasseries policières. Mais ils ont le peuple à leurs côtés qui trouve toujours une solution pour protéger ses artistes et assurer leurs représentations. Ils ont aussi le peuple de leur côté le jour où le Parti « communiste » de Miyamoto vient à la rescousse de la répression gouvernementale : c'est encore le peuple qui congédie sans équivoque quoique sans violence l'équipe d'écrivains et d'artistes « communistes » dépêchés en guise de contre-feu à la flamme dévorante d'Haguruma. A l'attaque externe succède l'attaque interne : Haguruma secrète ses propres contradictions et la ligne révisionniste s'y fait jour. Pour peu de temps, parce qu'on est armé aussi contre ce genre d'agression par le retour constant aux textes fondamentaux. Trois campagnes de « rectification du style », à la chinoise (« zheng feng »), en 1966 et en 1970 en réponse aux mouvements politiques qui secouent le Japon, en 1972 pour le trentième anniversaire de Yan'an, permettent chaque fois de faire un bilan

et un bond en avant vers de nouvelles réussites.

Aujourd'hui Haguruma a le support des masses et si désireux que soient ses ennemis, les ennemis des masses du peuple japonais, de mettre fin à une activité dont l'efficace politique est de plus en plus grande, ils en sont tout aussi incapables que les Américains et leurs fantoches de dompter le peuple vietnamien. Je ne crois pas qu'il y ait actuellement un exemple aussi net, aussi riche d'enseignements pour les écrivains et les artistes révolutionnaires du monde entier que la façon dont les intellectuels d'Haguruma ont appliqué les principes du matérialisme dialectique au domaine encore nouveau de l'art et de la littérature en refondant délibérément leur conception du monde pour se mettre au service du peuple.

*

* *

Il faut bien dire que ce n'est pas une chose facile. Et je ne voudrais pas clore ces quelques réflexions sans mettre en garde les jeunes écrivains de chez nous qui sont à la veille de se lancer dans une semblable expérience ou qui y sont déjà, contre certains des pièges qui les attendent. Sur ce point c'est le combat politique et théorique de Luxun qui peut leur être du plus grand secours et je ne cesse de regretter amèrement qu'il soit encore si peu et si mal connu (7).

C'est Luxun le premier qui mit l'accent sur cette sorte d'inconscient politique dont les impératifs obscurs agissent en dedans de chacun de nous contre nous en nous laissant la conscience en paix. Il a vu le premier, qu'il faudrait longtemps, très longtemps et beaucoup de courage pour débarrasser l'homme moderne, fût-il le mieux armé de matérialisme dialectique et le plus généreusement dévoué à la cause du prolétariat, des « résidus » que des siècles de domination féodale et bourgeoise ont entassés dans son cerveau, des « revenants » à califourchon sur ses reins, leurs mains sur ses yeux, garous abominables qui gardent le



Lou Sin.

pouvoir de redescendre à tous moments du fond des âges si l'on n'est pas assez strict avec soi-même, assez protégé par des rapports étroits avec le monde réel en dépit de ses mutations rapides et des rectifications constantes qu'il exige. On peut très bien vouloir de tout cœur « servir le peuple » et rester empêtré dans des vieilleries idéologiques sans le savoir, sans pouvoir le croire si quelqu'un vous le dit. Quel écrivain vivant dans notre société bourgeoise — et s'il a un nom, c'est encore plus difficile — peut du jour au lendemain sans rechute légère ou grave, admettre que la littérature est d'abord une intervention *politique* — sa valeur esthétique ne venant qu'en second lieu et d'ailleurs en rapport avec son efficacité *politique* (l'œuvre sans valeur esthétique est politiquement nulle)? Lequel admettra sans répugnance que cette « valeur » n'est pas elle-même au-dessus des classes et que, de ce fait, celle qui est la sienne n'est pas plus juste, pas meilleure que celle de la classe qui n'est pas la sienne et qu'il dit qu'il veut servir? L'éternel combat entre les deux lignes n'est jamais fini et la bonne volonté limitée à soi-même n'a jamais empêché qu'on revoie reparaître la perpétuelle tentative de faire passer quelque chose *avant* la lutte

des classes, de la meilleure foi et sous les prétextes les plus divers, généralement fournis par les dernières recherches à la mode, scientifiques ou parascientifiques : hier l'Art ou l'Homme, chez les Chinois le « ren » (l'esprit de justice à l'égard d'autrui) ou le « rang » (la vertu de céder), aujourd'hui la « pulsion » sexuelle ou la « révolution » du langage. Cette dernière tentation est de beaucoup la plus fréquente chez les écrivains dans la mesure où l'*art* littéraire a le langage pour matériau. Mais disait Luxun, il n'y a que les « grandes révolutions » qui changent le langage et le langage seul n'a jamais fait les révolutions. S'il est vrai, en effet, que le langage accélère le processus de révolution parce qu'il véhicule des idées et mobilise les passions, que, ce faisant, il se transforme, on n'a pas besoin d'être plus matérialiste que Confucius pour penser, comme lui, que changer le langage change les choses. Les révolutionnaires de la langue font bien une révolution : celle de la langue, mais non pas celle de la société. Peut-être bien même qu'on pourrait aller plus loin et soutenir sans grand risque de se tromper que révolutionner la langue, la défigurer, la briser au point de la rendre impropre à véhiculer les idées claires,

les principes essentiels qu'il est urgent de diffuser le plus largement possible, c'est assurer la survie de la société actuelle.

« Non, dit encore Luxun, il ne suffit pas de se montrer le nez en proclamant : « Je suis le seul écrivain révolutionnaire ! prolétarien ! communiste ! » Il s'agit, en fait, de bien autre chose, d'infiniment plus difficile. « Il ne suffit pas d'avancer tout seul en battant la grosse caisse : la grosse caisse, ça se laisse battre, mais s'il n'y a pas d'armée ennemie devant, ni la nôtre derrière, ça n'est plus qu'une grosse caisse, voilà tout ! » Les bons sentiments non plus ne font rien à l'affaire. Et d'ailleurs l'origine de classe non plus. Il ne suffit pas d'écrire *sur* le prolétariat, ni *pour* le prolétariat. Ni même *dans* le prolétariat : fût-on un écrivain prolétarien, un travailleur plongé dans le réel jusqu'au cou, on n'est pas pour autant sauvé de la contagion bourgeoise : « La vieille société peut autoriser les écrits du prolétariat, dit-il, comme un ornement. Le bol grossier à côté de la porcelaine de salon. » Quoi de plus chic ? Il faudra donc se garder de chanter trop tôt le chant de victoire qui ne chanterait rien que le succès de quelques individus arrachés à leur classe pour les besoins d'une cause qui n'est pas celle de leur classe. Il faut se rappeler que « la littérature prolétarienne doit être une composante de la lutte prolétarienne, qu'elle doit grandir avec elle, au même rythme qu'elle... » Il ne faudra pas compter pour cela justement sur la critique littéraire actuelle : « Dans une société comme la nôtre dit Luxun, *la critique littéraire n'a aucune valeur* (c'est moi M. L. qui souligne). On verra à revoir la question quand la civilisation prolétarienne sera établie ». Il ne faudra pas non plus compter sur les éditeurs dans leur majorité, ni demander à ceux qui s'arrachent héroïquement aux pressions économiques et aux répressions policières plus qu'ils ne peuvent donner. Ce qui explique les formes tout-à-fait particulières que prennent l'impression et la diffusion d'une littérature de cette sorte, d'ailleurs plus capable ainsi d'atteindre rapidement, directement et largement son public. (Par les tracts, les affiches, les ta-

bleaux, les représentations ambulantes, l'activité de nombreuses équipes locales.)

Je n'en dirai pas davantage. Il y a aujourd'hui en France et à l'heure où j'écris ces lignes des « équipes d'art et de littérature » déjà constituées ou en voie de l'être, qui se proposent les mêmes buts, sans le savoir souvent, que le petit groupe initial d'Haguruma il y a vingt ans. Pour un certain nombre d'intellectuels, d'ouvriers ou de paysans français et belges le matérialisme dialectique a enfin cessé d'être lettre morte dans le domaine de l'art et de la littérature : à eux de dresser leur ligne, chacun pour soi et tous pour tous. Ces quelques réflexions ici proposées sont sans ambition : ce n'est pas du jour au lendemain qu'on peut construire à soi tout seul une théorie de l'art et la littérature révolutionnaires. Les poèmes qu'il m'est arrivé et qu'il m'arrivera encore de publier n'ont pas davantage valeur d'exemple : une telle pratique ne s'improvise pas du jour au lendemain, à la mesure d'un peuple qui en a été privé jusque là par toutes sortes de forces coalisées. Mon but était seulement de rompre la solitude de ceux qui ne la ressentent, chacun de leur côté, que parce que rien n'a encore été fait pour qu'ils se rejoignent, et si par hasard c'était nécessaire, de leur assurer qu'ils n'ont vraiment pas à se soucier aujourd'hui des rires qui salueront inévitablement leur entreprise : l'avenir est à eux.

Juillet-septembre 1973.

Michelle LOI,

(1) Interventions sur l'art et la littérature au forum de Yan'an.

(2) *Ibid.*

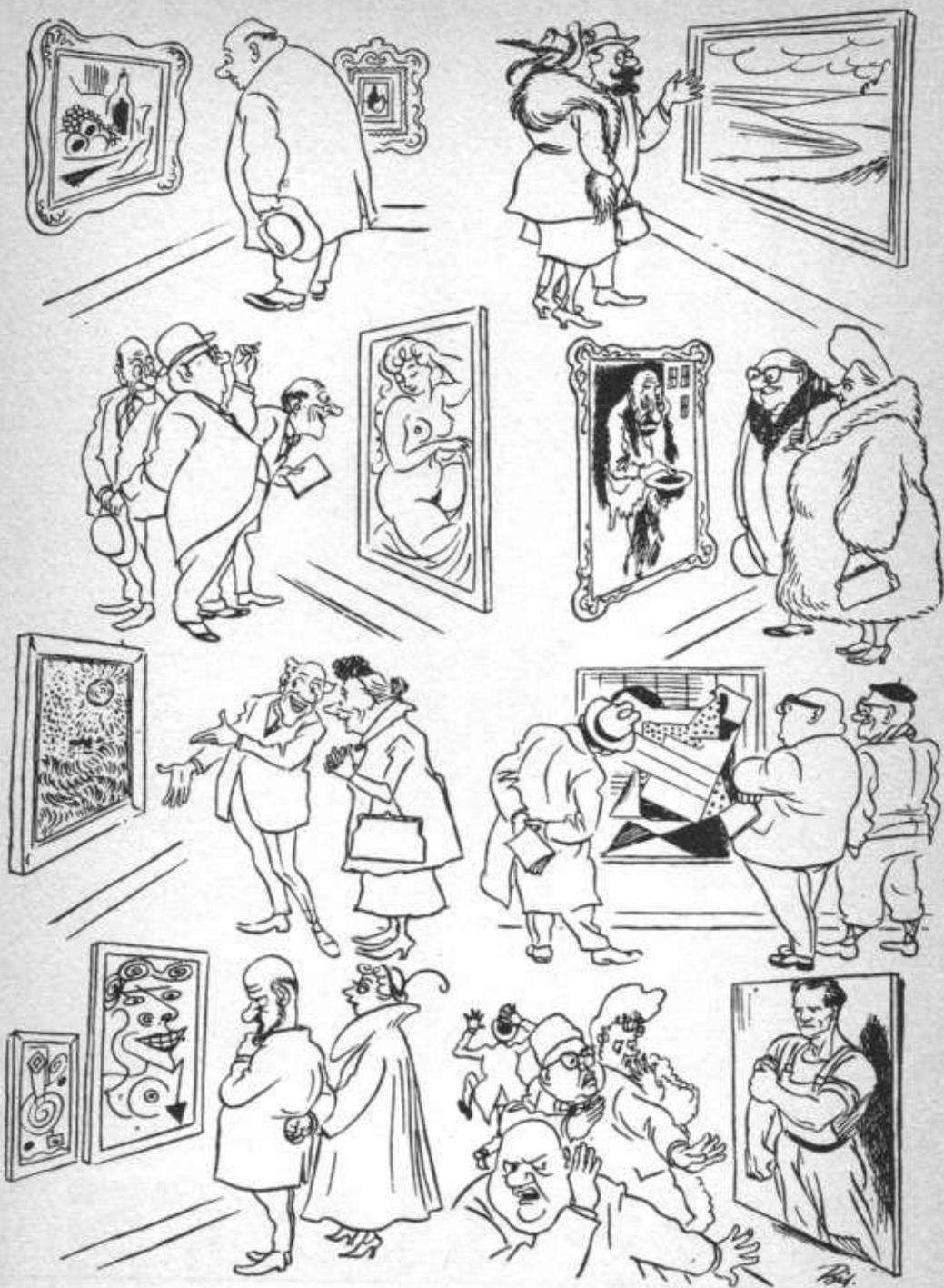
(3) Réponse à John Lewis, Maspéro 1973, p. 42/43, note.

(4) Lénine et la philosophie, Maspéro (petite éd. 99), p. 54.

(5) *Ibid.*, p. 76.

(6) L'Éveil (journal du bureau des écrivains afro-asiatiques publié à Pékin, N° 2, 1972).

(7) Cf. Lire Luxun, *Tel Quel* n° 53 et Lou Sin, un combattant comme ça (Ed. du centenaire, 1973). Il faudrait naturellement aussi parler de Gramsci et de Brecht. Ma référence à Luxun n'est pas exclusive, mais si je lui donne la priorité, c'est qu'il me semble le plus riche théoriquement pour le plus vivant dans sa pratique politique d'écrivain, directement axée sur les problèmes des rapports de l'art et de la littérature avec la révolution. Pour moi Luxun n'est pas plus « exotique », désorientant que Gramsci ou Brecht. Je dirai même qu'il peut être beaucoup plus accessible, malgré la propagande qui s'attache à « prouver » le contraire.



Bande dessinée de l'organe central du Parti marxiste-léniniste de Suède
« M.-L.-Gnistan » (l'Étincelle marxiste-léniniste).