AAUC/UAAC (Association des universités d'art du Canada / Universities Art Association of Canada)

On rit au NarKomPros : Anatoli Lounatcharski et la théorie du rire soviétique
Author(s): Annie Gérin
Source: *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 37, No. 1, Humour in the Visual Arts and Visual Culture: Practices, Theories, and Histories / L'humour dans les arts et la culture visuels : pratiques, théories et histoires (2012), pp. 41-52
Published by: AAUC/UAAC (Association des universités d'art du Canada / Universities Art Association of Canada)
Stable URL: https://www.jstor.org/stable/42630856
Accessed: 27-08-2019 19:04 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

AAUC/UAAC (Association des universités d'art du Canada / Universities Art Association of Canada) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

On rit au *NarKomPros* : Anatoli Lounatcharski et la théorie du rire soviétique

Annie Gérin, Université du Québec à Montréal

Abstract

In 1930 Anatoly Lunacharsky, Soviet Commissar of Enlightenment from 1917 to 1929, set up a government commission to study satirical genres in the visual arts, literature, music, theatre, and film. At the same time, he was working on the manuscript for a book entitled *The Social Role of Laughter*, which he never completed. Throughout his career as Commissar, Lunacharsky was instrumental in producing much satirical work through government contracts and commissions allocated to artists. During those years he also wrote art criticism and theoretical texts that encouraged Soviet artists to use humour and satire as a tool for social criticism and change in the context of the emerging Soviet Union. These writings were inspired by the prevalent theories of laughter (mainly those of Freud, Bergson, Spencer, Sully, and Lipps), revisiting them through the lens of Marxism, and translating them into a very specific Soviet language and worldview. Although they were published in Soviet journals, they remain virtually unknown. This essay examines Lunacharsky's theoretical contribution to the study of laughter and its influence on the production of visual satire in the first decades of the Soviet Union.

En décembre 1930, trois années avant sa mort, Anatoli Vassiliévitch Lounatcharski[1], Commissaire du peuple à l'éducation publique de 1917 à 1929[2], crée une commission gouvernementale pour l'étude des genres satiriques dans la littérature, les arts visuels, la musique, le théâtre et le cinéma, sous l'égide de la Section des sciences sociales de l'Académie des sciences de l'URSS. Les objectifs de cet office sont clairement énoncés dans un discours intitulé « Du rire », prononcé à l'occasion de sa première session de travail, le 30 janvier 1931[3]; il s'agit de comprendre l'action réciproque qui s'établit dans différents contextes historiques entre le développement de la satire et les processus sociaux, et de créer une banque de références théoriques et artistiques internationales pouvant servir au développement de la satire soviétique. Cinq semaines plus tard, la création de la Commission est annoncée au grand public dans une lettre publiée dans la *Literaturnaya gazeta* du 6 mars 1931[4], marquant un tournant dans un débat de deux ans portant sur la nécessité ou non de la satire dans la littérature et les arts soviétiques[5].

Lounatcharski cultivait alors un intérêt pour les genres humoristiques et satiriques qui datait d'avant la révolution d'Octobre. De 1912 à 1914, par exemple, en exil en France, Lounatcharski publie une série d'articles dans lesquels il compare la comédie dans les théâtres nationaux français, irlandais et anglais[6]. Il signe aussi des critiques d'expositions portant sur la satire graphique française[7]. Puis, au fil de ses lectures et de ses incursions intellectuelles dans les domaines des arts, de la philosophie et de la psychologie, sa pensée s'aiguise.

Apparaissent alors, au cours des années 1920 et au début des années 1930, des textes théoriques fortement inspirés des principales théories du rire circulant dans les milieux intellectuels européens de l'époque, en l'occurrence celles d'Henri Bergson, Sigmund Freud, Herbert Spencer, James Sully et Theodor Lipps, qu'il lit dans la langue originale[8]. Léon Trotski, dans un texte commémoratif sur Lounatcharski publié quelques jours après la mort de ce dernier, note d'ailleurs un engouement fiévreux du Commissaire du peuple à l'instruction publique pour les idées et les théories à la mode : « Il était beaucoup trop perméable à toutes les nouveautés philosophiques et politiques de toutes sortes pour ne pas s'y laisser prendre et jouer avec elles »[9]. Cette curiosité intellectuelle est aussi relevée par François Champarnaud dans un ouvrage traitant de la notion de culture en URSS. Mais, jetant un regard plus critique sur la production intellectuelle du Commissaire, celui-ci reconnaît qu'« il y a en effet un côté dilettante chez Lounatcharski, une "perméabilité" également qui font que souvent, dans ses analyses, il disparaît derrière l'auteur qu'il examine »[10].

Si ce commentaire peu flatteur nous permet de remarquer certaines affectations qui marquent ses textes, il faut cependant souligner que la pensée de Lounatcharski sur le rire puise son originalité dans une adaptation et une opérationnalisation des théories européennes dans le contexte soviétique émergent, et qu'elle s'arrime adroitement à la conception marxiste de l'art que le Commissaire développait pendant la même période.

Lounatcharski sur l'art

Pour Lounatcharski, l'art est avant toute chose un fait social qui se développe en étroite relation avec les processus économiques, politiques et culturels. « Tout d'abord, selon le marxisme en tant que théorie sociale, l'art est une superstructure définie, surgissant d'une charpente définie de rapports sociaux de production, déterminés à leur tour par les formes de travail prédominantes d'une époque donnée. »[11] En tant que superstructure, l'art appartient donc au monde des idéologies, au même titre que la politique, la philosophie et la religion. Et, « parmi toutes ces idéologies, l'art joue un rôle éminent. Il est une organisation de la pensée sociale ». De plus, s'inscrivant dans la perspective tolstoïenne qui comprend l'art comme communication ou partage social des émotions[12], Lounatcharski lui accorde un rôle performatif; l'art acquiert alors un potentiel de catalyseur par le biais du sensible :

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> *Être artiste*, cela signifie, avant tout, organiser les moyens d'expression agissant directement sur les sentiments humains, et les transformer. Et l'art, c'est l'expression suprême de cette sorte de propagande, de cette sorte d'influence qui suscite des réactions chez autrui. Voilà pourquoi l'art revêt une importance si énorme; il provoque, cultive, organise les sympathies de l'individu par rapport à son entourage. Il pousse à comprendre, aimer, haïr, réagir de façon vivante à l'existence des gens, des animaux, des choses, au passé, au futur; et si nous pouvons pour cela utiliser l'art ancien, en y choisissant les éléments qui nous conviennent, nous devons souhaiter encore plus que notre propre art se développe, par lequel seront exprimés *nos* idées, *nos* principes, *notre manière* de voir, et qui aura une importance éducative colossale[13].

C'est à dessein que Lounatcharski évite, dans le passage qui précède, de qualifier de façon précise l'art soviétique émergent. En effet, tout au long de la période pendant laquelle il occupa le poste de Commissaire, Lounatcharski travailla avec des artistes de toutes tendances, refusant de privilégier ouvertement un courant artistique au détriment d'un autre, ou d'imposer une ligne directrice restrictive en matière de forme comme de contenu. Il insista d'ailleurs à plusieurs reprises sur la neutralité du Commissariat du peuple à l'instruction publique (*NarKomPros*) en matière esthétique, attitude à laquelle on peut attribuer le foisonnement et la diversité artistiques qui caractérisent les premières années du milieu de l'art de la Russie révolutionnaire.

> Cent fois j'ai dit et je répète que le Commissariat du peuple à l'instruction publique doit se montrer impartial à l'égard des différentes tendances de la vie artistique. Quant aux questions de forme, les préférences du Commissaire du peuple et des autres personnalités officielles ne doivent jamais entrer en ligne de compte. Laisser évoluer librement tous les artistes et groupes d'artistes! Ne jamais laisser l'une quelconque des tendances en bousculer un autre en brandissant soit des titres de gloire acquis par tradition, soit un succès dû à la mode[14]!

Enfin, si pour Lounatcharski l'art pouvait servir de véhicule à l'éducation et la propagande, celui-ci était convaincu que, pour qu'une œuvre ait un impact émotionnel autant qu'intellectuel, elle devait être d'une grande qualité artistique. Dans ses textes, le Commissaire rejette d'ailleurs clairement la propagande banale, trop didactique, ou de qualité artistique inférieure. Il insiste sur le fait qu'« il serait très imprudent de vouloir attacher des fleurs de papier aux rameaux encore dénudés d'un printemps commençant. Une politique de ce genre serait justement celle qui s'obstinerait à protéger des [œuvres d'art] révolutionnaires pseudo-artistiques »[15].

Lounatcharski sur le rire

Dans ce contexte, les écrits de Lounatcharski jettent un éclairage favorable sur certaines pratiques littéraires et artistiques du rire, historiques comme contemporaines, locales comme européennes. Il s'intéresse à Jonathan Swift, Nikolaï Gogol, Anatole France, Ilf et Petrov, Mikhaïl Saltykov-Chtchedrine, Georges Grosz et Vladimir Maïakovski, pour ne nommer que ceux-là. Dans les œuvres qu'il choisit d'examiner, il apprécie particulièrement le déploiement du mode satirique, qu'il décrit dans son style parfois tarabiscoté comme : « un rire agressif et qui vise juste »[16], un rire « qui tue avec le venin de flèches empoisonnées », un rire dans lequel « le sifflement du châtiment est audible » et qui annonce « le tonnerre d'un combat futur »[17]. Il distingue d'ailleurs clairement cette satire querelleuse de l'humour, qu'il décrit, à l'instar de Sigmund Freud et de James Sully, comme le rire plus généreux de celui « qui comprend pleinement la lourdeur de l'existence et qui cherche à se donner et à autrui un court répit »[18].

En plus de présenter au public soviétique les théories du rire les plus récentes, certains textes visent, par ailleurs, à encourager les artistes de toutes tendances à intégrer des stratégies satiriques dans leurs pratiques artistiques. En effet, Lounatcharski considère que certaines formes du rire, notamment la satire, sont particulièrement bien adaptées à l'analyse critique des processus sociaux en période révolutionnaire, et donc à l'art de propagande. Comme il le souligne dans le discours de 1931 : « Le rire est un outil, je dirais même un outil critique, soit pour l'autodiscipline d'une classe sociale, ou encore pour la pression que cette classe veut exercer sur d'autres classes »[19].

Dans les écrits de Lounatcharski portant sur le rire se croisent deux grands axes de réflexion théorique, soit la psychophysiologie du rire et le rôle social de la satire. Il est cependant impératif de souligner ici que la pensée de Lounatcharski se développe sur vingt ans et marie une réflexion théorique à une activité plus pratique de critique d'art, de critique littéraire, de dramaturge et, bien sûr, de Commissaire du peuple à l'instruction publique. De plus, comme le note Aymeric Monville, il ne faut surtout pas oublier que les écrits de Lounatcharski émergent dans une conjoncture politique, sociale et culturelle bien particulière :

> Replaçons-nous dans ce contexte d'urgence, comprenons que ce sont les tâches d'un ministre de la culture au service d'un pays sortant du féodalisme, dont les habitants sont analphabètes à plus de cinquante pour cent, et qui doit mener de front un double combat : la lutte démocratique pour l'alphabétisation du pays et le passage d'une culture réactionnaire à une culture révolutionnaire[20].

C'est dans un texte portant sur l'écrivain satirique irlandais Jonathan Swift[21] que Lounatcharski aborde pour la première fois de façon formelle la psychophysiologie du rire. Ici, les ré-

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

férences aux travaux d'Herbert Spencer sont explicites, en particulier au texte de 1863 « The Physiology of Laughter ». Pour Spencer, le rire est un réflexe causé par une excitation nerveuse et musculaire. Mais cette action involontaire est le fruit de circonstances bien particulières. En effet, le rire survient lorsqu'un sujet, fortement absorbé par une émotion, un sentiment ou une pensée, est brusquement interrompu. Le flux nerveux causé par l'émotion, qui suit alors des canaux physiologiques congruents à cet état, s'interrompt subitement lui aussi. Si l'attention du sujet est redirigée vers un sentiment suffisamment puissant, l'énergie nerveuse suivra alors d'autres canaux plus appropriés. Mais si la tension tombe sans trouver d'autre exutoire, alors cette énergie se libère dare-dare, sous forme de rire-réflexe. Comme l'explique Spencer : « The discharge of arrested feelings into the muscular system, takes place only in the absence of other adequate channels—[it] does not take place if there arise other feelings equal in amount to those arrested. [...] Laughter naturally results only when consciousness is, unawares, transferred from great things to small »[22].

Mais si Spencer n'impute au rire aucune valeur émotive ou morale particulière autre que la soudaine relaxation d'un esprit et d'un corps absorbés, Lounatcharski puise chez James Sully des éléments psychologiques qui transforment le rire en expression de nervosité ou de peur[23]. Il prend aussi en compte la discussion de Sigmund Freud sur le potentiel tendancieux ou agressif du rire[24], ainsi que la compréhension développée par Theodor Lipps du rire comme acte créatif qui sert à établir la supériorité du rieur sur l'être ou l'objet ridiculisé[25]. Puis, s'inspirant des principes d'économie et d'épargne psychiques décrits par Freud d'abord dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, puis dans *L'humour*[26], Lounatcharski dépeint un sujet soudainement libéré d'un stress, un sujet qui s'est senti momentanément menacé par l'interruption de son état psychologique ou émotionnel : « On comprend maintenant pourquoi le rire est une expérience joyeuse et plaisante. Vous étiez préparé à faire face à un stress, à une menace, et vous êtes soudainement démobilisé. Vous retournez alors rapidement à un état d'équilibre. Un bon rire qui agite les tripes est la preuve que, au moment présent, vous n'avez pas d'ennemi sérieux »[27].

Au-delà de la psychophysiologie, Lounatcharski, en bon intellectuel marxiste, comprend aussi le rire dans sa dimension sociale. En ceci, il suit Henri Bergson qui explique, dès les premières pages de son ouvrage *Le rire*, que « Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel—qui est la société; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification *sociale* »[28].

Dans le contexte particulier de l'Union soviétique des années 1920, le rôle du satiriste est donc de diriger son public vers des préoccupations politiques, économiques ou liées à la vie en société. Bâtissant sur la psychophysiologie du rire—telle que décrite plus haut—comme pierre d'assise, le satiriste doit d'abord mobiliser l'attention de son public en lui dépeignant un sujet à la fois actuel, captivant et menaçant. Mais il doit aussi tramer, dans la structure ou dans la forme de la composition satirique qu'il produit, des éléments ridicules, caricaturaux, grotesques ou autres, qui déclencheront l'amusement et la détente soudaine de son public, et donc le rire. C'est cette démobilisation qui, pour Lounatcharski, permet au satiriste de faire poindre la victoire du rieur sur son ennemi.

> Le satiriste est d'abord et avant tout un observateur au regard aiguisé. Il a remarqué plusieurs aspects révoltants de la société, qui vous oppressent. Vous, son lecteur, son public, n'avez pas encore remarqué ces aspects révoltants ou ne leur portez pas une attention suffisante. Le publiciste, en écrivant dans une veine sérieuse et en attirant votre attention sur les maux sociaux, les voit comme des obstacles sérieux et importants au cours normal des choses. Il tente de vous faire peur. Le satiriste diffère du publiciste sérieux, en ce qu'il veut vous faire rire du mal, et ainsi vous donner à comprendre que vous êtes victorieux, et que l'ennemi est misérable, faible, et que vous pouvez simplement vous en moquer. [...] Ainsi, la méthode du satiriste consiste à lancer une attaque contre un ennemi, tout en le déclarant déjà vaincu et en le rendant risible[29].

Chez Lounatcharski, le rire n'occupe donc pas une simple fonction de divertissement; on pourrait même dire, à l'instar de Bergson, qu'il est méchant. « Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice »[30]. Par son attitude belliqueuse, il peut aussi viser des gains sociaux. En effet, « Celui qui rit affirme sa supériorité sur celui qu'il assujettit au ridicule; il tente ainsi de révéler les traits de vulnérabilité de son ennemi. Et de révéler la faiblesse de l'autre—c'est une manœuvre importante dans les négociations sociales »[31]. Finalement, le rire détient le potentiel d'être un correcteur social, et donc de servir à l'autodiscipline d'un groupe. Comme l'explique Bergson, « Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements »[32]. En d'autres termes, le rire sert à affirmer ou consolider la norme par le recours à une opinion publique qui ridiculise et châtie les inconduites, et qui elle-même est un outil de la lutte des classes[33]. Dans le discours prononcé par Lounatcharski en 1931 devant la Commission pour l'étude des genres satiriques, ce potentiel du rire à fortifier les tendances sociales et à corriger les déviations idéologiques, en particulier en contexte révolutionnaire, est d'ailleurs établi de façon explicite.

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Figure 1. Vladimir Maïakovski, *L'aristocratie polonaise se jette sur la Russie*, fin septembre ou début octobre 1921, 53 x 42 cm, Jérusalem, Le musée d'Israël (crédit photographique : Le musée d'Israël. Toute reproduction est interdite sans autorisation).

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Le rire a toujours pris une part importante dans les processus sociaux. Et son rôle est tout aussi grand dans notre combat actuel, le combat pour la libération et l'épanouissement de l'humanité. Nous serons donc heureux et fiers si nous parvenons à tracer et analyser le développement historique du rire à travers des exemples précis, et ainsi façonner des outils affûtés pour nos humoristes et nos satiristes[34].

La satire visuelle en URSS

Tout au long de sa carrière de Commissaire, Lounatcharski fut impliqué de près ou de loin dans la production d'œuvres satiriques, comme dramaturge, critique et théoricien populaire, ou encore comme responsable de l'allocation de contrats ou de commissions gouvernementales attribués à des satiristes chevronnés. N'oublions pas que, dès la révolution d'Octobre, le marché capitaliste de l'art qui émerge à peine au début du XX^e^ siècle est étouffé en Russie par les efforts de nationalisation, et que le *NarKomPros* devient, en pratique, l'employeur principal des artistes et le commanditaire le plus important d'œuvres d'art et de propagande.

Un exemple percutant de satire entérinée et subventionnée par le Commissariat du peuple à l'instruction publique est celui des « fenêtres *RosTA* », une initiative de l'Agence télégraphique de Russie (*RosTA*), un organe œuvrant sous l'égide du *NarKomPros*. Les fenêtres *RosTA* sont des affiches (ou des groupes d'affiches) de propagande produites de 1919 à 1921, dans le contexte de la guerre civile[35]. Elles étaient habituellement placées le matin dans les fenêtres de l'Agence télégraphique, des gares, des kiosques et des magasins, d'où leur nom. Dans certaines circonstances particulières, elles pouvaient être affichées le jour même, si ce n'est dans l'heure, de la réception d'une nouvelle en provenance du front. Afin d'accélérer le processus de production, les affiches étaient peintes à la main, au pinceau et au pochoir, les artistes adaptant à leurs besoins des stratégies visuelles éprouvées, celles tirées de la caricature politique prérévolutionnaire et du *loubok*, l'image populaire russe[36]. Dans les fenêtres *RosTA*, la satire visuelle était toujours accompagnée de slogans prenant la forme de rimes, de calembours ou de *tchastouchki* pouvant être mises en musique[37].

Plusieurs artistes reconnus ont contribué à cette production, soit à Moscou soit dans les bureaux régionaux de l'Agence télégraphique : les satiristes Mikhaïl Tchéremnykh, Ivan Malioutine et Dmitri Moor; les artistes d'avant-garde Kazimir Malévitch, El Lissitzky, Marc Chagall et Vladimir Lebedev; et enfin, certains artistes associés plus tard au réalisme socialiste qui ont fait leurs premières armes aux fenêtres *RosTA*; nous pensons notamment à Aleksandr Deïneka, surtout connu pour les œuvres monumentales qu'il produisit dans les années 1930 pour le métro de Moscou. Le poète futuriste Vladimir Maïakovski a aussi réalisé de nombreuses images et signé 90 % des textes des quelque 1,600 affiches différentes produites sur trois ans. Son expérience à *RosTA* est décrite dans un livre posthume, publié en 1932, sous le titre de *Groznyi smekh* (*Le rire menaçant*[38]).

Dans les fenêtres *RosTA*, un éventail de figures caricaturales, facilement interprétables par les masses illettrées en raison de leurs attributs exagérés, sont employées librement pour dépeindre les ennemis du régime sous des traits désagréables et ridicules; on reconnaît les généraux étrangers affublés d'énormes médailles, le sang dégoulinant de leurs mains meurtrières; les capitalistes bedonnants dans leurs complets noirs, traînant derrière eux d'énormes poches d'argent; ou encore les prêtres, le nez rougeaud et gonflé d'alcool, dérobant aux paysans leurs victuailles. Il s'agit en fait de *tipazh*, une pratique encouragée dans les milieux de la propagande soviétique, qui vise à mettre en lumière par des stratégies caricaturales certaines caractéristiques d'une catégorie sociale. Comme le note Victoria Bonnell, « The essence of *tipazh* was not typicality but, rather, typecasting or typicalisation »[39]. Dans sa discussion du *tipazh*, Lounatcharski insiste d'ailleurs sur la nécessité de transformer et d'exagérer cer-

Figure 2. Mikhail Cheremnykh, *La famine tue sans discrimination politique; Sans-parti, unissez-vous au Parti pour la vaincre*, septembre 1921, 53 x 108 cm, Jérusalem, Le musée d'Israël (crédit photographique : Le musée d'Israël. Toute reproduction est interdite sans autorisation).

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Figure 3. Auteur inconnu, *Que ça te plaise ou non; Se faire vacciner contre la variole, c'est ton obligation*, fin juillet ou début août 1921, 52 x 37 cm, Jérusalem, Le musée d'Israël (crédit photographique : Le musée d'Israël. Toute reproduction est interdite sans autorisation).

tains traits : « L'artiste ne doit pas se satisfaire de ce qui est, il doit aller plus loin, afin de dévoiler des tendances qui ne se sont pas encore révélées »[40].

Afin d'illustrer la question du *tipazh*, prenons comme cas de figure *L'aristocratie polonaise se jette sur la Russie* (fig. 1). Cette fenêtre *RosTA* correspond à une nouvelle publiée dans le journal *Izvestia* le 15 septembre 1921, qui relatait que l'ambassadeur de France à Varsovie avait envoyé une « note » au gouvernement polonais, lui expliquant que la famine en Russie avait créé des conditions favorables pour faire des pressions fortes sur le gouvernement soviétique. Les bolcheviks envoyèrent à leur tour un message clair au gouvernement polonais, affirmant que toute négociation serait bilatérale et ne serait basée ni sur la provocation, ni sur l'intimidation. Dans la série de douze images qui constituent la fenêtre, on retrouve les figures stéréotypées d'officiers polonais, bedonnants dans leurs costumes verts ornés de galons et d'épaulettes dorés. La famine, quant à elle, se présente comme un énorme squelette coiffé de la couronne impériale, révélant ainsi sa source et les intérêts qu'elle sert. D'autres exemples de *tipazh* apparaissent dans les cases subséquentes : le travailleur et le soldat bolchevik. Tous deux se dressent en énormes silhouettes rouges, qui bloquent dans leur foulée les ennemis du régime. L'image onze montre un général polonais minuscule, radicalement diminué devant l'assurance du travailleur, qui est renvoyé en Pologne avec sa « note ». Ailleurs, l'ennemi est symbolisé par un immense crâne décharné qui se dégonfle devant la force des travailleurs unis (*La famine tue sans discrimination politique; Sans-parti, unissez-vous au Parti pour la vaincre*) (fig. 2) ou dans la maladie, ici anthropomorphisée, toute jaune et couverte des boutons pustuleux de la variole (*Que ça te plaise ou non; Se faire vacciner contre la variole, c'est ton obligation*) (fig. 3).

Les affiches *RosTA* constituent donc un monde truffé d'ennemis menaçants, d'injustice, de faim et de maladie. Mais, suivant les réflexions de Lounatcharski, si les fenêtres mettent en scène l'ennemi provocateur et effrayant, c'est pour ensuite le rendre risible et désamorcer cette menace. Comme l'explique le Commissaire, « Le satiriste anticipe la victoire. Il dit "Rions de notre ennemi. Je vous assure qu'il est misérable et que nous sommes plus forts que lui" »[41].

Si dans les images satiriques produites pour *RosTA* pendant la guerre civile, on s'attend d'abord et avant tout à reconnaître l'ennemi militaire, un nombre important d'images présentent plutôt des éléments réactionnaires ou délinquants qui continuent à évoluer en Russie, même après la Révolution. *À partir d'aujourd'hui, on ne s'accroche plus aux locomotives*, par exemple, accompagne un décret issu en avril 1921, criminalisant le passage clandestin sur les locomotives (fig. 4). À la fin de la guerre civile, peu de locomotives étaient en service, à cause du manque d'essence et de la rareté des pièces. Il était donc très important que celles qui restaient en action ne soient pas indûment endommagées par des voyageurs non-autorisés. Dans les images neuf à onze de cette fenêtre, une analogie est faite, qui transforme la nuisance ravageuse en farce : « Suppose que quelqu'un s'accroche à ton cou pendant que tu marches. Tu pourrais peut-être le porter pour quelques pas. Mais tu t'écroulerais vite en une masse essoufflée. »

Dans les années qui suivent le déploiement des premières fenêtres *RosTA*, les stratégies développées par les satiristes œuvrant pour l'Agence télégraphique circulent largement et influencent le travail d'une multitude d'artistes. Pendant la période de la Nouvelle politique économique (NEP[42]) en particulier, elles sont adaptées au travail de propagande effectué dans le

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Figure 4. Vladimir Maïakovski, *À partir d'aujourd'hui, on ne s'accroche plus aux locomotives*, mai 1921, 47 x 37 cm, Jérusalem, Le musée d'Israël (crédit photographique : Le musée d'Israël. Toute reproduction est interdite sans autorisation).

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

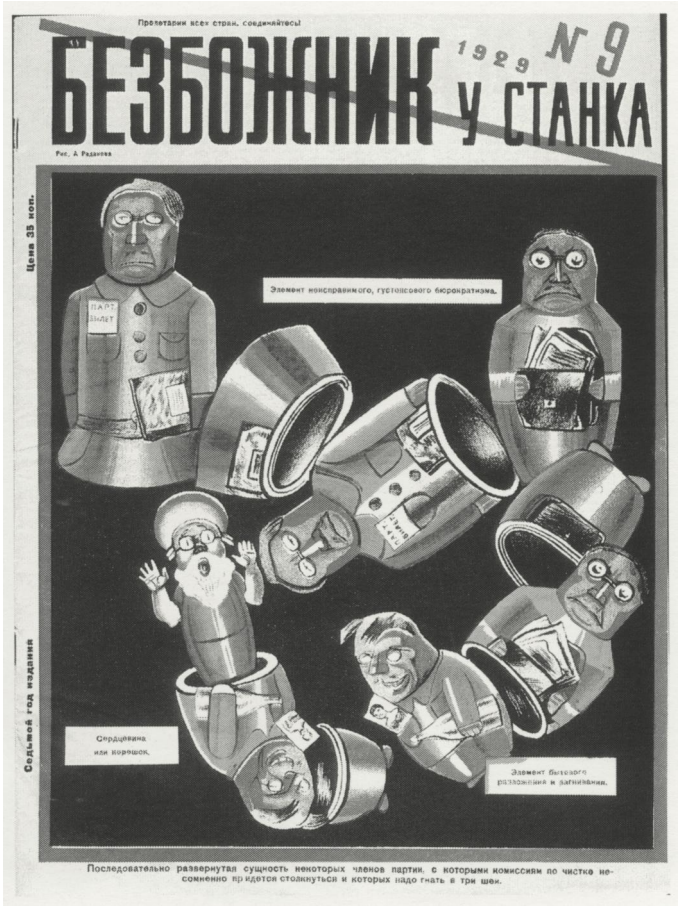

Figure 5. Aleksandr Radakov, *La bureaucratie qui s'autogénère, la corruption et la décadence du Parti*, couverture de la revue *Bezbozhnik u stanka*, no 9, 1929, 35 x 25,75 cm, Londres, La collection David King (crédit photographique : La collection David King).

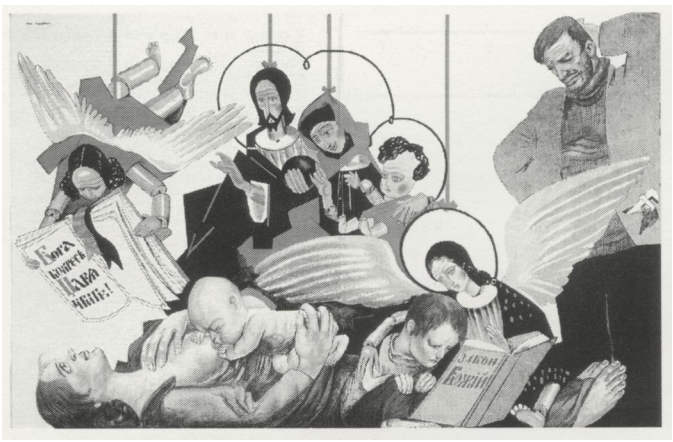

Figure 6. Mikhail Cheremnykh, *Ma pauvre, ils ont empoisonné ton âme*, double page centrale de la revue *Bezbozhnik u stanka*, no 6, 1923, 36 x 54 cm, Londres, La collection David King (crédit photographique : La collection David King).

cadre de nombreuses campagnes subventionnées par l'État, entre autres les campagnes contre la religion, contre l'alcoolisme, contre la prostitution et celles visant la bureaucratisation excessive ou la corruption au sein même du Parti, pour ne nommer que celles-là. Ces campagnes, qui privilégient le mode satirique dans leur propagande, partagent un trait commun : elles visent toutes des problèmes sociaux actuels, considérés comme un legs pernicieux du monde prérévolutionnaire. Le rire sert donc, dans ce contexte, à jeter un éclairage moqueur sur une déviation de la norme idéologique bolchévique ou sur « une imperfection collective qui appelle la correction immédiate », pour reprendre l'expression de Bergson citée plus haut. Comme l'explique Lounatcharski, « Je crois que les "scorpions" de la satire peuvent être dirigés contre le philistinisme, l'étroitesse d'esprit et le bureaucratisme, qui, comme une poussière dans l'air, viennent troubler la respiration saine d'un organisme vigoureux »[43].

Une image comme *La bureaucratie qui s'autogénère, la corruption et la décadence du Parti*, produite en 1929 dans le cadre de la campagne double antireligieuse et contre la corruption dans le Parti—menée par la revue *Bezbozhnik u stanka (Sans-dieu à l'atelier)*, explicite en effet la déviation reprochée à certains membres de l'élite bureaucratique dans le contexte de la NEP (fig. 5). La structure de la poupée gigogne permet d'une part de visualiser en enfilade la hiérarchie lourde de gratte-papier et, d'autre part, de remonter à la source de sa corruption : un noyau dur d'esprit religieux et de valeurs prérévolutionnaires. Alors que le regard suit le processus de désemboîtement des poupées-apparatchik de la plus grande à la plus petite—une figuration caricaturale de Dieu—, il perçoit des mutations graduelles, qui transforment, par exemple, le porte-document farci de paperasse désordonnée en bouteille de vodka et le « billet du Parti » épinglé sur le veston en photographie de femme révélant une ample poitrine.

Une autre image tirée de la même revue, *Ma pauvre, ils ont empoisonné ton âme* (fig. 6) dénonce aussi la persistance des croyances religieuses dans un monde soviétique qui se veut athée; mais, cette fois, elle concerne les femmes les moins éduquées. Sous le regard attristé d'un ouvrier (clé à molette dans la poche), une femme vêtue en paysanne, les pieds nus, est allongée sur le dos, flanquée de ses deux jeunes enfants. Cinq figures colorées—la Sainte Famille accompagnée de deux anges—se penchent sur eux. Ils poussent devant les grands yeux vides de la femme et de son aîné les lourds volumes de la « loi divine ». Mais un examen plus soutenu de l'image met rapidement en lumière le caractère factice des messagers de Dieu, dont le traitement stylisé tranche avec le naturalisme des autres personnages.

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Un autre signe de la fumisterie idéologique dont la femme est victime apparaît alors : les « empoisonneurs d'âme » pendent du ciel comme de simples marionnettes au bout de longs rubans rouges, une image qui semble d'ailleurs faire une allusion directe aux écrits de Bergson sur le traitement comique des corps : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique [...] le dessin est généralement comique en proportion de la netteté, et aussi de la discrétion, avec lesquelles il nous fait voir dans l'homme un pantin articulé »[44].

Le décalage idéologique qui sépare l'ouvrier et la paysanne, dans *Ma pauvre, ils ont empoisonné ton âme*, témoigne de la nature partielle de l'emprise du régime soviétique sur la population et, par conséquent, du travail monumental auquel faisait face le Commissaire à l'instruction publique dans les années suivant la révolution d'Octobre. En réaliste, Lounatcharski nuance donc ses propos lorsqu'il discute la victoire apportée par la satire; il comprend bien qu'elle est toujours partielle.

> La satire est une victoire morale, sans la victoire matérielle. Il est donc évident que la satire atteint son importance la plus aiguë dans une période pendant laquelle un groupe social nouvellement formé, ayant formulé une idéologie plus avancée que l'idéologie qui prévaut, n'est pas encore arrivé à vaincre son ennemi. Voici donc en quoi consistent sa grande capacité de triompher, son dédain de son adversaire et sa crainte cachée de lui; voici donc en quoi consistent son venin, son énergie haletante de haine, et aussi la tristesse qui construit un cadre noir autour de l'image éclatante de la satire. Voici donc en quoi consiste la contradiction qui est au cœur de la satire, voici donc en quoi consiste sa dialectique[45].

C'est justement cette question de « victoire morale, sans la victoire matérielle » qui est au cœur du débat conduit dans les pages de *Literaturnaya gazeta* d'avril 1929 à mars 1931.

En effet, à la fin des années 1920, coïncidant avec le début du premier plan quinquennal[46] et de la révolution culturelle, Staline et ses disciples lancent le mot d'ordre selon lequel le socialisme a été atteint en URSS, que « La vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus joyeuse », comme l'indique le slogan qui pare la bannière du très célèbre tableau réaliste socialiste d'Arkadi Plastov, *La Fête au kolkhoz*, peint en 1937 (fig. 7). Dans les pages de la *Literatournaya gazeta*, les opposants à la satire argumentent que dans ce nouveau contexte, où la victoire du socialisme est achevée, où l'ennemi a été impitoyablement vaincu, la critique et la satire n'ont plus leur utilité. Abondant dans ce sens, le journaliste Vladimir Blum affirme que la satire étant un outil privilégié de la lutte des classes, dans un monde où le prolétariat a triomphé, « La notion de "*satire soviétique*" est une contradiction en soi. Elle est aussi absurde que les notions de "*banquier soviétique*" et de "*propriétaire soviétique*" »[47].

Figure 7. Arkadi Plastov, *La Fête au kolkhoz*, 1937, 188 x 307 cm, Saint-Pétersbourg, Musée d'État russe (crédit photographique : © 2011, Musée d'État russe, Saint-Pétersbourg).

C'est un point de vue qui n'a jamais été partagé par Lounatcharski et qui a possiblement contribué à la démission du Commissaire en 1929. En effet, Lounatcharski était persuadé que la marche vers le socialisme serait nécessairement lente :

> Marx disait que la période de la révolution sociale serait longue (quelques dizaines d'années) et que le prolétariat, tout en changeant le monde se changerait aussi lui-même pendant cette période. Nous devons nous rappeler absolument cette thèse pour aborder la question de l'éducation [et des arts]—[qui participent au] perfectionnement de l'être humain[48].

Pour Lounatcharski, malgré une dizaine d'années de gouvernement soviétique, le combat devait encore se poursuivre à l'aube des années 1930. Explorant cette idée, il écrit dans un texte de 1928 :

> On doit avoir à l'esprit le fait que, à part les courants bourgeois franchement et délibérément hostiles, il existe un autre élément peut-être plus dangereux et sans doute plus difficile à détruire : l'esprit petit bourgeois. Il s'est insinué profondément, comme un ver, dans les attitudes quotidiennes du prolétariat et même [chez] beaucoup de communistes. Ceci explique pourquoi la lutte des classes, au stade du combat pour la construction d'une vie nouvelle portant l'empreinte des aspirations socialistes du prolétariat, ne s'apaise pas, mais tout au contraire, conservant ses forces premières, la lutte des classes prend des formes toujours plus profondes et subtiles. Ce sont ces conditions actuelles qui donnent aux arts [...] une extrême importance[49].

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ces phrases prennent tout leur sens à la lumière d'*À bas l'esprit petit bourgeois* (fig. 8), une image satirique publiée en 1928 par la revue *Begemot* (*Hippopotame*), dans le cadre des campagnes dites « contre le quotidien ». Amorcées au tout début des années 1920, celles-ci visaient une acculturation radicale de la population soviétique, avec une attention particulière à l'aliénation des femmes par la domesticité bourgeoise, la consommation de type capitaliste et les traditions religieuses[50]. Ici, la juxtaposition d'un intérieur bourgeois et d'un autre rempli d'objets faisant référence à la culture bolchévique (drapeaux rouges, papier peint à motif de faucille et de marteau, buste et photos d'idéologues marxistes, etc.) rend bien visible la persistance de l'esprit petit bourgeois, même chez les communistes. Plus ça change…

Au début des années 1930, Lounatcharski travaillait à un manuscrit de livre intitulé provisoirement *Le rôle social du rire*, un ouvrage qu'il n'achèvera pas. Il signa, par ailleurs, tout au long de sa carrière, une vingtaine de textes portant sur le rire dans la littérature, les arts visuels, le théâtre et le cinéma. Bien que ces textes furent publiés dans des revues soviétiques dans les années 1920 et 1930, et parfois repris quelques décennies plus tard dans des collections de textes, ils demeurent pratiquement inconnus. Ces écrits démontrent pourtant que l'utilisation de la satire dans la propagande soviétique n'est ni marginale, ni irréfléchie. Il s'agit plutôt d'une stratégie avouée, encouragée par le gouvernement, qui fournit des moyens rhétoriques différents de ceux qui sont proposés par l'art utopique des avant-gardes d'une part ou par le réalisme socialiste d'autre part. La satire n'est pas adaptée à la présentation d'un jour meilleur ou du socialisme réalisé, mais, comme nous l'explique Lounatcharski, elle permet l'autocritique, ainsi qu'un combat continu contre les ennemis tenaces qui se sont insinués au cœur même de la société soviétique.

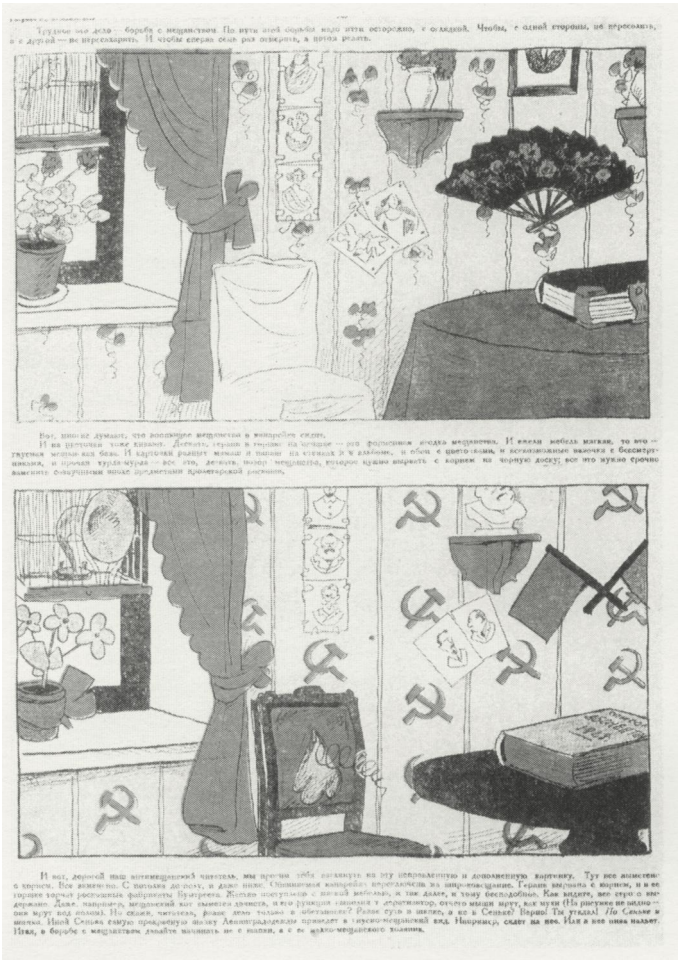

Figure 8. Boris Antonovski, *À bas l'esprit petit bourgeois*, quatrième de couverture de la revue *Begemot*, no 11, 1928, 35 x 52 cm, Kiev, collection privée (crédit photographique : V.B.).

Notes

1 Note sur la translittération et sur la traduction : dans le texte les usages francophones les plus courants des noms propres russes ont été utilisés (Lounatcharski, Lénine, Staline, etc.). Cependant, dans les références bibliographiques le système de translittération de la Library of Congress a été appliqué, avec l'omission des signes mous et durs afin de faciliter la lecture. Les traductions des sources russes sont de l'auteure.

2 Lounatcharski est le premier Commissaire du *NarKomPros* (le Commissariat du peuple à l'instruction publique), fondé dès le lendemain de la Révolution, le 26 octobre (d'après l'ancien calendrier). Les domaines d'activité du *NarKomPros* comprennent l'éducation, la propagande et les arts. Voir Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment : Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

3 « O smekhe », in A.V. Lunacharsky, *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*, vol. 8, Moscou, Khudozhestvennaya Literatura, 1964, p. 531–38.

4 La lettre du 6 mars annonce la création de la Commission (*Komissiya po izucheniu satiricheskikh zhanrov—KSaZh*) et invite les lecteurs de la *Literaturnaya gazeta* à contribuer à ses travaux en lui acheminant des ouvrages sur la théorie et l'histoire des genres satiriques, ainsi que des numéros de revues satiriques étrangères, notamment *L'Assiette au beurre*, *Le Charivari*, *L'Asino*, *Punch*, *Simplissimus*, *Kladderadatsch* et *Eulenspiegel*. A.V. Lounatcharski, « Pismo v redaktsiu », *Literaturnaya gazeta*, no 15, 6 mars 1931, p. 4.

5 D'avril 1929 à août 1932, la *Literaturnaya gazeta* publie une douzaine d'articles polémiques sur le sujet.

6 Par exemple, A.V. Lounatcharski, « Frantsuskaya komediya v nashi dni », *Novyi zhurnal dlya vsekh*, no. 2, 1912, p. 95–102; « Frantsuskskii kritik ob angliskom komediografe », *Teatr i iskusstvo*, no 39, 6 septembre 1912, p. 724–44; et « Yumor irlandskii i yumor frantsuskii », *Teatr i iskusstvo*, no 6, 9 février 1914, p. 131–32.

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

7 Par exemple, A.V. Lounatcharski, « Salon yumoristov », *Kievskaya mysl*, no 90, 1 avril 1912, p. 3; et « Yumor i parizhskie yumoristy karandasha », *Nov*, no 69, 5 avril 1914, p. 3.

8 En 1930, en remplissant un questionnaire, Lounatcharski indique qu'il parle couramment le français, l'allemand et l'italien, et qu'il lit l'anglais et l'espagnol. A. Ermakov, *Lounatcharski*, Moscou, Éditions de l'agence de Presse Novosti, 1975, p. 6.

9 Léon Trotsky, « Anatole Vassilievitch Lounatcharsky, 1933 », *Littérature et révolution*, trad. P. Franck et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964, p. 226.

10 François Champarnaud, *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S. De Lénine à Jdanov*, Paris, Anthropos, 1975, p. 206.

11 A.V. Lounatcharski, « Le marxisme dans l'art », in Champarnaud, *op. cit.*, p. 467.

12 Dans son traité sur l'art, Léon Tolstoï explique que:

> Toute œuvre d'art a pour effet de mettre l'homme à qui elle s'adresse en relation, d'une certaine façon, à la fois avec celui qui l'a produite et avec tous ceux qui, simultanément, antérieurement, ou postérieurement, en reçoivent l'impression. La parole transmettant les pensées des hommes, est un moyen d'union entre eux; et, l'art, lui aussi, en est un. Ce qui le distingue, comme moyen de communication, d'avec la parole, c'est que, par la parole, l'homme transmet à autrui ses pensées, tandis que par l'art il lui transmet ses sentiments et ses émotions.

Voir Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art?* Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2006, p. 55.

13 A.V. Lounatcharski, « La formation d'un homme nouveau », in Anatole Lounatcharski, *À propos de l'éducation,* trad. D. Paris, I. Iskhakov et A. Garcia, Moscou, Éditions du Progrès, 1984, p. 228–29.

14 A.V. Lounatcharski, « Lozhka protivoyagiya », in A.V. Lounatcharski, *Sobranie sochinenii*, vol. 2, p. 206.

15 A.V. Lounatcharski, « Le théâtre et la révolution », in A.V. Lounatcharsky, *Théâtre et révolution*, trad. E. Copfermann, Paris, François Maspero, 1971, p. 88.

16 A.V. Lounatcharski, « O satire », in Lounatcharski, *Sobranie sochinenii*, vol. 8, p. 185.

17 Les trois dernières citations sont tirées de « Budem smeyatsya », in A.V. Lounatcharski. *Sobranie sochinenii*, vol. 3, p. 77. Léon Trotsky, « Anatole Vassilievitch Lounatcharsky, 1933 », *Littérature et révolution*, trad. P. Franck et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964, p. 226.

18 A.V. Lounatcharski, « Shto takoye yumor ? », in Lounatcharski, *Sobranie sochinenii*, vol. 8, p. 184

19 Lounatcharski, « O smekhe », *op. cit.*, p. 533.

20 Aymeric Monville, « Préface du traducteur » in A.V. Lounatcharski, *L'esthétique soviétique contre Staline*, trad. A. Monville, Paris, Éditions Delga, 2005, p. 9.

21 A.V. Lounatcharski, « Dzhonatan Svift i ego skazka o botchke », in A.V. Lounatcharski, *Sobranie sochinenii,* vol. 6, p. 37–47.

22 Herbert Spencer, « The Physiology of Laughter » in *Essays : Scientific, Political, and Speculative*, Londres, Williams and Norgate, 1863, p. 115–16.

23 James Sully, *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, trad. L. et A. Terrier, Paris, F. Alcan, 1904.

24 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], trad. M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930.

25 Theodor Lipps, *Komik und Humor*, Hambourg, L. Voss, 1898.

26 Pour Freud, le rire permet au sujet d'économiser l'affect en lui donnant un moyen de refuser que les traumatismes du monde extérieur ne le touchent. La décharge, par ailleurs, est le résultat d'attentes déçues.

> Nous saisirons au mieux la genèse du bénéfice de plaisir humoristique en considérant le processus qui se déroule chez l'auditeur, au moment où un autre fait devant lui de l'humour. L'auteur voit celui-ci dans une situation qui lui permettait de s'attendre de sa part à la manifestation d'un certain affect : cet homme va se mettre en colère, se plaindre, souffrir visiblement; il va avoir peur, frémir d'horreur, peut-être même se désespérer, et le spectateur-auditeur est prêt à le suivre dans cette voie, à laisser naître en lui les mêmes émois affectifs. Mais l'attente de cet affect est déçue, l'autre ne manifeste pas le moindre affect, fait à la place une plaisanterie; l'épargne de dépense affective engendre chez l'auditeur le plaisir humoristique.

Voir Freud, *op. cit.*, p. 208.

27 Lounatcharski, « Dzhonatan Svift i ego skazka o botchke », *op. cit.*, p. 38.

28 Henri Bergson, *Le rire* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 6.

29 Lounatcharski, « Dzhonatan Svift i ego skazka o botchke », *op. cit.*, p. 38.

30 Bergson, *op. cit.*, p. 151.

31 Lounatcharski, « O smekhe », *op. cit.*, p. 535.

32 Bergson, *op. cit.*, p. 67.

33 Lounatcharski, « O smekhe », *op. cit.*, p. 534.

34 *Ibid.*, p. 538.

35 À partir de janvier 1921, les fenêtres *RosTA* sont publiées par *GlavPolitProsvet*, le comité d'éducation politique du *NarKomPros*. Sur les fenêtres *RosTA*, voir Alex Ward, *Power to the People : Early Soviet Propaganda Posters in the Israel Museum, Jerusalem*, Jerusalem, The Israel Museum et Burlington, Aldershot et Lund Humphries, 2007; Stephen White, *The Bolshevik Poster*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988.

36 Le *loubok* est un art populaire russe, mariant image et texte généralement gravés sur du bois, qui s'est développé durant la dernière moitié du XVII[e] siècle.

37 La *tchastouchka* est un type de poésie traditionnelle russe écrite sous forme de quatrain. Souvent satiriques ou ironiques, les *tchastouchki* sont fréquemment mises en musique. Durant la période

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

soviétique, le gouvernement publiait de vastes collections de *tchastouchki* « idéologiquement correctes ».

38 Vladimir Maïakovski, *Groznyi smekh*, Moscou, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1932. Alors qu'il travaillait aux fenêtres *RosTA*, Maïakovski était aussi à l'emploi d'*IzoNarKomPros*, la section des arts du Commissariat du peuple à l'instruction publique.

39 Victoria Bonnell, *Iconography of Power : Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 38.

40 A.V. Lounatcharski, « Industrialnaya tematika v izobrazitelnom iskusstve », *Brigada khudozhnikov*, no 5–6, 1931, p. 13.

41 Lounatcharski, « Dzhonatan Svift i ego skazka o botchke », *op. cit.*, p. 39.

42 La NEP (*Novaya ekonomitcheskaya politika*) est une politique économique temporaire mise en œuvre en URSS à partir de 1921 qui introduit une relative libéralisation économique, visant ainsi à redynamiser le pays qui sortait d'une guerre mondiale, d'une révolution, d'une guerre civile et d'une famine. L'inauguration du Premier plan quinquennal mit fin à la NEP en 1928.

43 A.V. Lounatcharski, « Ilf i Petrov », in Lounatcharski, *Sobranie sochinenii*, vol. 2, p. 522.

44 Bergson, *op. cit.*, p. 22–23.

45 Lounatcharski, « Dzhonatan Svift i ego skazka o botchke », *op. cit.*, p. 40.

46 Le premier plan quinquennal (1928–33) met fin à la NEP et introduit la centralisation des ressources et des organisations de toutes sortes, qui sont alors strictement assujetties à la planification de l'économie soviétique.

47 Ces propos prononcés lors d'un débat ayant eu lieu au Musée polytechnique en janvier 1930 sont rapportés dans E.G., « Nuzhna li nam satira », *Literaturnaya gazeta*, no 2, 13 janvier 1930, p. 3.

48 Lounatcharski, « La formation d'un homme nouveau », *op. cit.*, p. 220.

49 A.V. Lounatcharski, « Thèses sur les problèmes de la critique marxiste » in Champarnaud, *op. cit.*, p. 456.

50 Voir Léon Trotsky, *Les questions du mode de vie* [1923], trad. J. Aubert-Young, Paris, 1976, p. 10–18.

This content downloaded from 132.208.246.237 on Tue, 27 Aug 2019 19:04:51 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms