

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

63 | 2011
Varia

La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et « correspondants-ouvriers »

*Collective creativity in Soviet documentary: photography, cinema and « worker-
correspondents »*

Aya Kawamura



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4323>
DOI : 10.4000/1895.4323
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011
Pagination : 48-69
ISBN : 978-2-2913758-65-0
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Aya Kawamura, « La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et
« correspondants-ouvriers » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne
le 01 mars 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4323> ;
DOI : 10.4000/1895.4323



A. Rodtchenko, projet de couverture pour *Novy Lef* n° 8.

La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et « correspondants-ouvriers »

par Aya Kawamura

Avec l'amélioration du niveau économique à l'époque de la NEP et la propagation des appareils photos, le nombre de photographes amateurs augmente, en URSS, à partir du milieu des années 1920¹. Les cercles de photographes amateurs s'organisent au sein des clubs de travailleurs dans les usines. L'ODSK [Société des Amis du Cinéma soviétique] constitue une sous-section au sein des cercles de photo, et le nombre de ces cercles, y compris l'ODSK, atteint le chiffre de 200 à la fin de 1927². Le journal *Sovietskoïe Foto* encourage les photographes amateurs à rejoindre le photo-journalisme professionnel.

Dans les années 1920 et 1930, de nombreux travaux photographiques tels que journaux muraux, photomontages, « séries photographiques » [*foto-seriia*], « essais photographiques » [*foto-otcherk*] et albums photos se développent. Ils procèdent de l'assemblage ou de l'organisation de nombreuses photographies d'origines diverses. Les graphistes et les journalistes professionnels utilisent des photos prises par des amateurs pour réaliser ces travaux. Ainsi, ces œuvres photographiques constituent-elles une création collective de nombreux photographes, parmi lesquels des auteurs non-professionnels et le plus souvent anonymes.

La pratique de la création collective – l'assemblage de documents provenant de plusieurs auteurs et leur organisation – ne s'est pas limitée au domaine de la photographie. Elle apparaît également dans la littérature de non-fiction ainsi que dans les films documentaires des années 1920 et du début des années 1930. On peut parler à cet égard d'un « moment documentaire » soviétique³, où les artistes rassemblent et organisent des « faits » – matériaux tirés de la vie réelle – collectés au niveau des masses, et essaient de représenter comment la société soviétique peut être édifiée à travers des textes et des médias visuels.

On se proposera ici d'analyser plusieurs pratiques de cette création collective destinée à représenter la nouvelle vie et les réalisations soviétiques, principalement dans le domaine de la photographie. On s'attachera également aux relations entre la photographie et les autres genres.

Notre hypothèse est que le mouvement des « correspondants-ouvriers et paysans » forme

1. V.T. Stigniev, *Vek fotografii 1894-1994*, Moscou, Kom-Kniga, 2005, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. Elizabeth Papazian soutient que l'esthétique du documentaire a joué un rôle majeur de 1921 à 1934 dans le développement de la culture soviétique (Cf. *Manufacturing Truth : the Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Dekalh, Northern Illinois University Press, 2009). L'auteur consacre l'essentiel de ses analyses à Trétiakov, Vertov et Gorki. Nous voulons montrer ici que la photographie a été l'un des genres documentaires les plus importants de ce « moment documentaire » soviétique.

l'arrière-fond de ce mouvement documentaire soviétique. Dans ce cadre, les travailleurs ordinaires et les ruraux qui travaillaient dans les usines et à la campagne furent incités à se joindre à des activités sociales à travers l'écriture. Correspondants ouvriers [*rabkor*] et correspondants ruraux [*selkor*] faisaient état de problèmes et exposaient la vie quotidienne dans leurs usines et districts ; ils travaillaient en quelque sorte comme des agences de presse, comme de nouveaux journaux, pour des magazines ; par la suite, certains devinrent des correspondants pour la radio⁴. Dans une première période, le mouvement des correspondants ouvriers s'attachait à rendre publiques l'incompétence administrative et les malversations dans les usines (et souvent à dénoncer les koulaks et autres « ennemis du régime ») ; à plus long terme, il a contribué à améliorer l'alphabétisation des paysans et des ouvriers. Grâce à ce mouvement, les travailleurs et les paysans élevèrent leur niveau d'instruction, et apprirent à participer à la politique et à la vie sociale.

Après la première conférence générale des correspondants ouvriers en 1923, de nombreux critiques littéraires et cinéastes se montrèrent attentifs à ce mouvement et essayèrent de l'introduire dans les domaines littéraire et cinématographique, car il favorisait l'implication des masses dans la création à laquelle ils étaient attachés⁵. On peut dire par conséquent, que le mouvement des « correspondants ouvriers » a joué un rôle important comme *modèle théorique* dans le mouvement documentaire soviétique.

On envisagera ici pour commencer la pratique documentaire de la revue *Novy Lef* (le Nouveau Lef) publiée en 1927-28. *Novy Lef* est un bon exemple, en effet, pour mettre en évidence les relations qui s'établirent entre la photographie et les autres genres documentaires. Serguéï Trétiakov et d'autres membres de la revue revendiquaient de produire une littérature non-fictionnelle qu'ils proposèrent d'appeler « littérature du fait » ou « littérature factuelle ». Mais *Novy Lef* ne bornait pas son effort à la littérature, il impulsa également le mouvement documentaire dans le cinéma et la photographie.

On se concentrera ensuite sur la pratique du reportage photographique qui prend, en URSS, le nom plus ambitieux d'« essai photographique ». Alexandre Rodtchenko a joué, à cet égard, un rôle important dans le *Novy Lef*. Il a conçu ses couvertures, publié des articles sur la photographie et présenté plusieurs projets photographiques. Il a été, par ailleurs, le chef de la section photo du groupe « Octobre » qui proclamait sa volonté de coopérer avec les photographes amateurs. Le journal *Sovietskoïe Foto* a également insisté sur la coopération entre les correspondants ouvriers et les photo-journalistes, et discuté la question des « séries photographiques ». Ces séries, reliées entre elles par une narration

4. Sur le mouvement des correspondants ouvriers voir la thèse de Maria Ferretti, « Le Mouvement des correspondants ouvriers, 1917-1931 : révolution culturelle et organisation du consensus dans l'Union soviétique des années vingt » (Paris, EHESS, 1998) ; Matthew Lenoe, *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers* (Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 2004) ; Peter Kenz, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Method of Mass Mobilization, 1917-1929* (Cambridge, Cambridge University Press, 1985) ; Michael S. Gorham, *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia* (DeKalb, Northern Illinois University Press, 2003). Sur la campagne en faveur de la littérature yiddish et le mouvement des correspondants ouvriers, voir Anna Shtershis, *Soviet and Kosher: Jewish Popular Culture in the Soviet Union, 1923-1939* (Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 44-69).

5. Matthew Lenoe, *Closer to the Masses, op. cit.*, p. 32.

ou un thème spécifique, se développèrent plus tard à une plus grande échelle sous la forme des « photo-essais ». Considérant les théories sur la photographie et la pratique des photos en séries, on examinera comment les éléments photographiques étaient organisés en une narration visuelle.

Enfin on s'intéressera au magazine *SSR na Stroïke* (*l'URSS en construction*, 1930-1941) qui apparaît un peu plus tard, mais poursuit en partie ce mouvement. Graphistes, photographes, peintres et écrivains participèrent à cette revue et conçurent pour elle des photo-essais qui montraient les réalisations des plans quinquennaux.

L'éditeur du magazine était l'écrivain Maxime Gorki qui a souligné le caractère « systématique » du recours à la photographie dans la représentation de la construction de l'URSS. Certains photo-essais de *l'URSS en construction* reprennent, dans leur structure, l'objectif de Gorki. On prendra en exemple le reportage photographique « Moscou ». Là des images dues à de nombreux photographes (y compris des photographes de correspondants-photos) furent collectées et organisées afin de fournir une vue générale de la nouvelle vie à Moscou. Grâce à



A. Rodtchenko, projet de couverture de *Novy Lef*, n° 6, 1927.

cette création collective et à l'organisation systématique des photographies, « Moscou » se présente comme une *encyclopédie visuelle* et propose en même temps cette ville « construite » dans la représentation comme le lieu emblématique et focal pour toute la construction soviétique.

Le mouvement documentaire dans le *Novy Lef*: littérature et cinéma

Au sein du *Novy Lef* la photographie et les autres genres documentaires sont en constante relation. En proclamant la « littérature du fait », écrivains et critiques récusent la fiction et visent à créer une littérature non-fictionnelle, tels que reportages, articles de journal et récits de voyage⁶. Les membres du LEF s'opposent alors aux groupes littéraires réalistes, comme la RAPP (Association russe des écrivains prolétariens) et la VAPP (Association russe des écrivains prolétariens), qui sont dominants à cette

6. Nikolaj Chuzhak, « Literatura zhiznestroenija » dans N. F. Chuzhak (dir.), *Literatura fakta*, Moscou, Zaharov, 2000 [1929], p. 61.



A. Rodtchenko, couvertures de *Novy Lef*, 1927-1928.
 Au sommaire du n° 1, 1928, Trétiakov et Chklovski.

époque, et ils les critiquent sévèrement⁷. Ainsi Nikolai Tchoujak, comparant la « littérature du fait » aux romans réalistes, demande de quel côté est la vérité : « celui de la vie réelle authentique ou celui de la vraisemblance du réalisme idéalisé ? » Il affirme que le réalisme est une « invention creuse due à des imitateurs ignorants de la vie », quand, au contraire, la « littérature du fait » est « le point de rencontre entre la science et la littérature dans le fait en acte »⁸. Afin de contester le réalisme, les membres du LEF proposent le concept de *fakt* qui recouvre les matériaux de la vie réelle.

Comment conçoivent-ils la littérature à partir du *fakt* ? Un des concepts-clés de la production littéraire est, pour eux, le mouvement des correspondants ouvriers ; certains au sein du LEF conçoivent même la « littérature du fait » en référence avec ce mouvement. Ainsi Vladimir Trénine affirme-t-il que :

La seule voie juste des correspondants ouvriers est de développer le genre de la

correspondance brève pour qu'elle atteigne les dimensions d'un essai de [littérature de] production,

et qu'

un correspondant ouvrier doit apprendre à décrire les choses non pas en s'en détachant, ni de manière métaphorique, mais dans la perspective de la production, en examinant chaque chose dans son fonctionnement et dans sa dialectique ouvrière⁹.

7. Au sujet des groupes littéraires autour du *Novy Lef*, voir Maria Zalambani, *Literatura fakta* ([trad. de l'italien], Saint-Petersbourg, Akademicheskij proekt, 2006, pp. 58-62) et du même auteur *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni Venti* (Ravenna, Longo Angelo, 1998) et *La Morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista* (Roma, Carocci, 2003).

8. N. Chuzhak, *op. cit.*, p. 66.

9. V. Trenin, « Rabkor i belletrist », dans N. F. Chuzhak (dir.), *Literatura fakta, op. cit.*, p. 216.

Trépine tisse ici des liens entre le concept de « correspondants ouvriers » et la méthode de la « littérature du fait ». Il insiste pour encourager les travailleurs à rédiger des rapports via les « essais de production ». D'ailleurs, Victor Chklovski, théoricien de la littérature, affirme qu'« il est nécessaire pour écrire d'avoir une autre profession que la littérature »¹⁰.

Il rejette le « professionnalisme » des écrivains – au sens de la perpétuation de la tradition, des usages établis – et vise à faire usage de l'expérience des travailleurs¹¹.

Trétiakov, de son côté, essaie d'introduire la création collective en littérature. Il évoque un plan concret de « collectivisation du travail pour les livres » :

Nous imaginons le travail de coopératives littéraires, où les fonctions sont divisées en : collecte des matériaux, élaboration littéraire de ceux-ci, et vérification de l'efficacité de l'œuvre.

En d'autres termes, cela signifie que dans la coopérative entrent des spécialistes non littéraires disposant d'un matériau réel (voyage, recherche, biographie, aventure, expérience d'organisation et expérience scientifique) avec, à leurs côtés, les fixateurs qui extraient le matériau nécessaire, les événements, les notes, les documents¹².

Trétiakov insiste sur la collecte de matériaux rapportés par des écrivains non-professionnels qui ont l'expérience d'autres activités. Mais qui organise les éléments de matériaux collectés ? Il propose à cette fin la fonction de « designer littéraire », non un écrivain mais un organisateur :

Le montage des matériaux obtenus selon telle ou telle suite logique, l'élaboration de la langue en fonction des lecteurs auxquels le livre est destiné – il s'agit là du travail des *metteurs en forme* littéraires.¹³

Selon Trétiakov, le travail de « metteurs en forme littéraire » est donc de mettre en rapport des matériaux (c'est ce qu'il appelle « montage ») en fonction des lecteurs. Mais quel est le but qu'il assigne

10. V. Shklovskij, « O pisatele i proizvodstve » dans N. F. Chuzhak (dir.), *Literatura fakta, op. cit.*, p. 194. Dans le même recueil, Trétiakov commence son article « Encore le même sujet (l'écrivain au kolkhoze) » par cette affirmation de Chklovski et il l'explique ainsi : « cela signifie que l'écrivain doit avoir des rapports pratiques avec la réalité » [trad. fr. dans Trétiakov, *Dans le front gauche de l'art*, Paris, Maspéro, 1977, p. 119].

11. Mais cette hostilité aux traditions du monde littéraire ne signifie pas qu'il ne faille acquérir une compétence professionnelle. Chklovski affirme que pour apprendre à être écrivain il faut connaître le réel de près, et, pour cela, les apprentis écrivains que sont les correspondants-ouvriers doivent faire appel à leur expérience – qu'ils aient été ouvriers du textile ou postiers –, ce qui les met à l'abri des banalités « littéraires » (Voir notamment son *Technique du métier d'écrivain*, Paris, L'Esprit des péninsules, 1997 [1927]). De son côté Boris Arvatov insiste sur la nécessité d'une « spécialisation » pour les correspondants-ouvriers (sur le modèle des ouvriers spécialisés : une qualification technique) afin d'éviter la reconduction de clichés (Voir son article « correspondants-ouvriers, folklore, littérature artistique et autre encore » (1925), trad. ital. dans B. Arvatov, *Arte, produzione e rivoluzione proletaria* [H. Günther, S. Haensgen, dir.], Firenze, Guarnaldi, 1973).

12. S. Trétiakov, « Prodolzhenie sleduet » dans N. F. Chuzhak (dir.), *Literatura fakta, op. cit.*, p. 279 [« A suivre » dans Trétiakov, *Dans le front gauche de l'art, op. cit.*, p. 106].

13. *Op. cit.*, p. 280 [*Ibid.*, p. 106].

au travail collectif sur les livres ? Celui de rassembler des fragments de la réalité traitée dans différents endroits et différents domaines, et de montrer aux travailleurs la nouvelle vie soviétique. Ce qui est bien décrit comme le concept d'un « inventaire de l'économie socialiste » :

Nous avons besoin de beaucoup de livres... Il nous faut absolument constituer un inventaire de cette économie socialiste que nous sommes en train de construire....

Les gens qui participent à la construction accumulent une expérience colossale, mais cette expérience, dans le meilleur des cas, gît sous forme de notes et de rapports dans les tiroirs des administrations. Nous avons aussi [besoin de] la description de Moscou et de milliers d'autres villes. On n'a pas décrit nos usines, nos orphelinats, nos sovkhozes, nos sanatoriums, nos kolkhozes, nos élevages de rennes, nos toundras et nos usines de tracteurs.¹⁴

Son « inventaire de l'économie socialiste » est censé jouer un rôle d'« archives » ou d'« encyclopédie » de la nouvelle société soviétique et de sa construction.

Trétiakov vise à éliminer l'auteur privilégié en faisant de chaque travailleur un écrivain potentiel qui enregistre la vie quotidienne qui l'environne. Walter Benjamin donna une appréciation très positive de cette position dans son texte « L'auteur comme producteur » parce que cette démarche était susceptible de changer radicalement la relation auteur-lecteur. Benjamin affirme que les lecteurs vont devenir écrivains, et que la pratique de l'écriture comme celle d'un spécialiste sera désormais ouverte à tous¹⁵. Cependant insistons sur le fait que la pratique du *Novy Lef* offrait plus de possibilité que Benjamin n'en avait imaginées. Pour les membres du *Novy Lef* la reconsidération du rapport auteur-lecteur ne se limite pas au problème de la littérature. Ils conçoivent le mouvement des correspondants ouvriers au niveau du contexte social de la pratique littéraire.

Dans les années 1920, les films du genre « chronique documentaire » occupent une place de choix dans le domaine de la création cinématographique¹⁶, en dépit du fait que le documentaire n'est guère privilégié au niveau de la production et moins encore à celui de la distribution¹⁷. Dziga Vertov publie ses arti-

14. *Ibid* [*Ibid* p. 107].

15. Benjamin, « Der Autor als Produzent » dans *Gesammelte Schriften*, vol. II, 2, Suhrkamp Francfort am Main 1980, pp. 683-701 [« l'auteur comme producteur » (1934) dans W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspéro, 1969].

16. Dès 1918, Vertov réalisa son premier documentaire *L'Anniversaire de la Révolution* et durant la Guerre civile de 1918-1921, il tourna un grand nombre de films d'actualités sur des événements militaires. *Proletkino* [Organisation du Cinéma prolétarien], créé en 1923 en direction des clubs ouvriers, produisit durant quelques années ses propres actualités (Voir Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, Cambridge, London, New York and Melbourne, Cambridge University Press 1979, pp. 71-80). Au sujet de l'avènement de la *Kinokhronika* [ciné-chronique], voir N. A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR : nemo kino* (Moscou, Iskustvo, 1965, pp. 108-116. [trad. italienne, *Il cinema muto sovietico*, Torino, Einaudi, 1962]).

17. Cf. « Les loueurs de films et le public bourgeois et semi-bourgeois boycottent les actualités dont les numéros de la *Kinopravda* sont les meilleurs spécimens. [...] [cette situation] nous a obligé à changer d'auditoire. Chaque jour la *Kinopravda* est projetée dans de nombreux clubs de Moscou et de province, et elle remporte un grand succès. » (Vertov, « L'importance des actualités » [sténogramme d'une intervention au Proletkino, le 23 avril 1923], dans Dziga Vertov, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, 10/18, 1972, p. 49) et : « On a caché la *Kinopravda* aux salles de cinéma mais on n'a pas réussi à la cacher à l'opinion publique et à l'opinion de la presse indépendante. La *Kinopravda* est considérée sans

cles sur le cinéma documentaire dans *Lef*. Il crée des séries documentaires, comme les actualités de la *Kino-Pravda* (1922) et le *Kino-Glaz* (1924), où il tente de capturer « la vie à l'improviste ».

La plupart des nombreuses études sur Vertov ont mis l'accent sur l'expérimentation, le montage, les effets visuels, tels que la double exposition, les points de vue inhabituels et l'accélééré, mais il convient de souligner que l'un de ses principaux objectifs étaient « l'accroissement constant d'une archive cinématographique de la révolution et de la construction de l'URSS. »¹⁸

Elizabeth Papazian a souligné que la pratique de Vertov était de « générer les *archives* des moments significatifs de la vie soviétique en cours de construction et de les organiser *scientifiquement*, sans le secours d'une fiction. »¹⁹ La pratique de Vertov de collecte des « faits visuels » comme « archives de moments significatifs de la vie soviétique » converge donc avec le programme de Trétiakov.

Prévoyant « un réseau de correspondants cinématographiques » [*kinokor, kino-rabkor*], Vertov envisage également une création cinématographique collective en s'appuyant sur le mouvement des correspondants ouvriers²⁰. Il appelle son équipe les *kinoks*²¹, et prévoit de former son réseau en organisant des cercles de cinéma et des correspondants de cinéma dans les usines locales et les villages²². En 1926, dans le recueil d'essais intitulé *Sur les chemins de l'art*, il explique comment les films sont produits par les *kinoks*. La procédure est la suivante : tout d'abord, le conseil du *Kinoglaz* [Ciné-Ceil] discute d'un thème, puis, « les *ciné-observateurs* observent attentivement les gens et le milieu et s'efforcent de rattacher entre eux des faits hétérogènes en fonction de caractéristiques générales ou spécifiques », enfin ils font un rapport au « dirigeant du cercle ou ciné-éclairer » qui « recueille et analyse les rapports, les classes, fait permuter les données séparées jusqu'à ce que la structure du thème soit suffisamment claire »²³. Vertov examine ici la production collective de films sur la base de l'interaction entre un responsable et les correspondants cinématographiques, et entre un thème synthétique et des situations fragmentaires.

équivoque comme un tournant dans la cinématographie russe. » (« Extraits des Carnets et des Journaux » [1924], *Ibid.*, pp. 213-214). Vertov, comme Chklovski, ne se feront pas faute de rappeler la « proportion léniniste » préconisée par Lénine en 1922 entre actualités et films « distrayants » (Voir D. Vertov, « Kinopravda et radiopravda », *Pravda*, 16 juillet 1925 [trad. franç. dans D. Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, pp. 78-81] ; V. Shklovskij, « Leninskaja proporcija », *Sovetskij ekran*, n° 41, 9 octobre 1928, p. 5).

18. D. Vertov, « Tvorcheskaja kartochka 1917-1947 », *Kinovedcheskie zapiski*, n° 30, 1996, p. 170.

19. Papazian, *Manufacturing Truth, op. cit.*, p. 74.

20. D. Vertov, « Tvorcheskaja kartochka », *op. cit.*, p. 170. Cf. « Le réseau sans cesse grandissant des correspondants ouvriers et paysans constitue la garantie que ce travail [voir et entendre la vie, noter ses méandres et ses détours..., suivre la croissance du jeune organisme soviétique, fixer et organiser chaque phénomène vivant caractéristique] sera réel et non illusoire... » (Vertov, « Drame artistique et Ciné-Ceil » [sténogramme d'une intervention dans le débat « L'art et la vie quotidienne », 15 juillet 1924] dans Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 71).

21. Dziga Vertov, « My », *Stat'i i vystuplenija*, Tome 2, Moscou, Eisenstein-Centr, 2008, p. 15. [« Nous » (*Kino-fot*, n° 1, 1922) dans D. Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 15].

22. Sur les relations entre les *Kinoks* de Vertov et les correspondants ouvriers, voir Papazian, *Manufacturing Truth (op. cit.)*, pp. 76-80), Jeremy Hicks. *Dziga Vertov : Defining Documentary Film* (London & New York, Tauris, 2007, pp. 15-21).

23. D. Vertov, « A temporary command for a battle to Kino-eye groups » dans *Russian Avantgarde Kino* (Tokyo, Kokusyokankoukai, 1995 pp. 16-150) [« Instructions provisoires aux cercles Ciné-Ceil » (dans *Sur les chemins de l'art*, 1926) dans D. Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, pp. 99-100].



A. Rodtchenko, couverture de *Novy Lef* n° 3, 1927.
(Cf. aussi les premières images d'*Octobre* d'Eisenstein).

Les projets photographiques d'Alexandre Rodtchenko et l'avènement de la série photographique

En affirmant que

nous sommes devenus des partisans résolus d'un passage déterminé et sans concession du LEF à la « littérature du fait » et à la photographie²⁴,

Trétiakov souligne combien la photographie joue un rôle important dans le *Novy Lef*²⁵. Dans ce journal où se publient de nombreuses photos et divers articles sur la photographie, Rodtchenko conçoit ses couvertures en utilisant des photographies. Il pratique également la photographie de type « chronique documentaire » grâce à la collecte de clichés anonymes.

L'une des pratiques photographiques les plus remarquables dans *Novy Lef* est la « Rév-archivage » de Rodtchenko (« Rév » pour « révolutionnaire »). Pour ce projet, Rodtchenko achète des photographies anonymes conservés au Sovkino²⁶, les sélectionne et les expose dans *Novy Lef*. Ces photographies ont pour titres : « Démolition de la statue de l'empereur » (1927, n° 3), « Travaux obligatoires » (1927, n° 8-9), « Trains blindés à l'époque de la guerre civile » (1928, n° 3), « La Garde du 5^e Soviet de Moscou (1928, n° 4), « Kroupskaïa »

(1928 n° 5). Toutes rappellent aux spectateurs la société soviétique de la révolution à la NEP.

Il est important que la « Rev-archivage » de Rodtchenko ait été publiée en 1927. C'est l'année du 10^e anniversaire de la Révolution russe où sont produits plusieurs films commémoratifs. De fait, Rodtchenko collabore comme décorateur à l'un d'entre eux, *Moscou en Octobre* de Boris Barnet²⁷. Cette

24. S. Tret'jakov, « S novym godom ! S novym Lefom ! », *Novyj Lef*, n° 1, 1928, p. 1. [« Bonne année nouvelle ! Bon nouveau "Lef" ! » dans S. Trétiakov, *Dans le front gauche de l'art*, op. cit., p. 93].

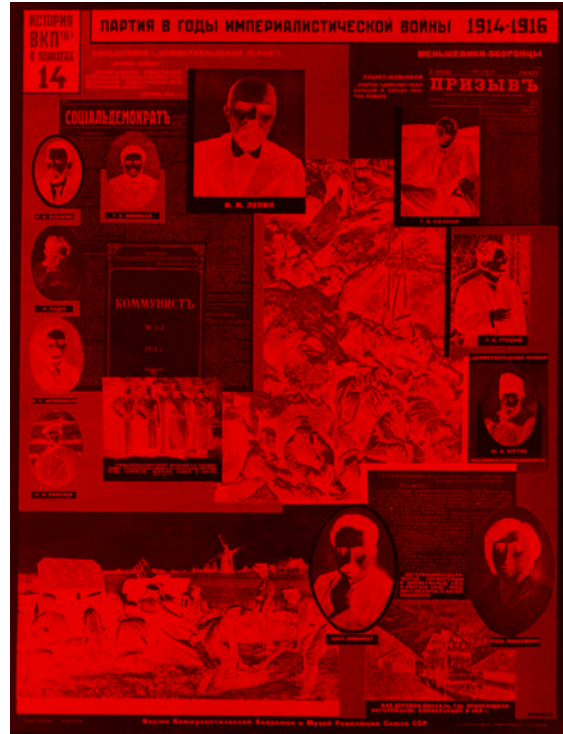
25. Sur le rôle de la photographie dans *Novy Lef* voir, L. Dickerman, « Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye : Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness », Ph.D. dissertation in the Graduate School of Arts and Sciences (Columbia University, 1997, pp. 176-215).

26. A. M. Rodchenko, *Stat'i, Vospominanija, Avtobiograficheskie zapiski, Pišma*, Moscou, Grant, 1982, p. 157.

27. *Aleksander Rodchenko Revolution in Photography, Catalogue*, Moscow, Multi Media Complex of Actual Arts, Moscow House of Photography Museum, 2008, p. 217. Sur ce film (non conservé) de Barnet, voir François Albera, Roland Cosandey (dir.), *Boris Barnet, Ecrits, Documents, Etudes, Filmographie* (Locarno, Festival international du film, 1985,

année-là, les membres du LEF consacrent un débat au cinéma non-joué²⁸. Plus que les autres films, *la Chute de la Dynastie des Romanov* d'Esther Choub est particulièrement apprécié comme une exemplaire *Khronika*²⁹. La cinéaste a réalisé ce film en montant de vieilles bandes entrees dans une filmothèque : cette méthode influença Rodtchenko pour son projet d'archives. L'année du 10^e anniversaire de la révolution russe motiva Rodtchenko et les réalisateurs de cinéma à reconnaître l'histoire à travers des photographies et des films, et à produire des discours visuels à partir d'eux.

Un autre projet d'archivage dû à Rodtchenko est la série de *l'Histoire du parti bolchévique*. Il s'agit de 25 affiches commandées par l'Académie communiste et le Musée de la Révolution³⁰. L'une d'elles a été montrée dans le *Novy Lef* (1927, n° 3). Rodtchenko utilise les matériaux conservés dans le Musée de la Révolution. *L'Histoire du parti bolchévique* contient des portraits photographiques de militants bolchéviques, des pages de livres sur le communisme, des copies



A. Rodtchenko, *l'Histoire du parti bolchévique* (1925-6).
Le parti pendant les années de la guerre impérialiste
1914-1916 (1925-6).

pp. 212-214) ; sur Rodtchenko décorateur de cinéma, voir Alexandre Lavrientiev, « Rodtchenko et Kouléchev : de la construction et du montage au décor de cinéma » dans F. Albera, Ekaterina Khokhlova, Valérie Posener (dir.), *Kouléchev et les siens* (Locarno, Festival international du film, 1990, pp. 162-169).

28. Sur les discussions au sujet de *khronika* et *cinéma non-commercial* dans *Novy Lef* voir V. Shklovskij, « Sergej Eisenstein i "neigrovaja fil'ma" » (*Novyj Lef*, n° 4, 1927, pp. 34-35, [V. Chklovski, « Serguéi Eisenstein et le cinéma "non-joué" », dans B. Amengual, *Que Viva Eisenstein!*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, pp. 622-623]) ; V. Shklovskij « Po povodu kartiny Esfir' Shub » (*Novyj Lef*, n° 8-9, 1927, pp. 52-54) ; S. Tret'jakov, « Kino k jubileju » (*Novyj Lef*, n° 10, 1927, pp. 27-31) ; « Lef i kino. Stenogramma soveshchanija » (*Novyj Lef*, n° 11-12, 1927, pp. 50-70) ; Osip Brik, Viktor Percov, Viktor Shkovskij *et alii*, « Ring Lefa » (*Novyj Lef*, n° 4, 1928, pp. 27-36 [Le débat du Lef, dans *Documentaires* n° 22-23, 2010, « Mai 1968 : Tactiques politiques et esthétiques du documentaire »]). Sur la notion de *khronika*, voir M. Jampol'skij, « Chuzaja real'nost' » (*Jazyk-telo-sluchaj : kinematograf i poiski smysla*, Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004, pp. 210-224), Valérie Pozner, « "Joué" versus "non-joué". La notion de "fait" dans les débats cinématographiques des années vingt en URSS », (*Communications*, n° 79, mai 2006, pp. 91-104).

29. Sur Choub, voir Graham Roberts, « Esfir Shub : a suitable case for treatment » (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 11, n° 2, 1991, pp. 149-159) ; *Forward Soviet! : History and Non-fiction Film in the USSR* (London, New York, Tauris, 1999, pp. 50-72). Sur *la Chute de la dynastie des Romanov*, voir F. Albera, « La Chute de la dynastie Romanov : de E. Choub à C. Marker » (*Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, janvier-juin 2008, pp. 20-29).

30. « Zapisnaja knizka LEFa », *Novy Lef*, 1927, n° 2, p. 47 [« Carnets de notes du LEF », dans A. Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers/Vilo, 1988, p. 126].

des journaux *Iskra* et *Zaria*, des photographies de la Révolution de 1905. Rodtchenko fait des collages à partir de ces matériaux pour visualiser l'histoire de l'Union soviétique.

Pour envisager sa méthode de collecte et d'organisation des photographies anonymes, il est important de s'arrêter sur son concept de « dossier de photographies de Lénine », présenté dans un article intitulé « Contre le portrait composé, pour le cliché instantané ». Il y critique la peinture, en soulignant que les portraits montrent la vision idéalisée d'un peintre et qu'ils ne peuvent pas saisir l'objet dans la vie réelle. Il décrit le projet d'un « dossier de photographies de Lénine » comme suit :

Ce dossier d'instantanés ne permet à personne d'idéaliser ou de falsifier Lénine. Ces photos, chacun les a vues, et personne ne permettra qu'on prenne un mensonge artistique pour le Lénine éternel³¹.

Ces phrases font allusion au culte de Lénine qui se met en place juste après sa mort en 1924. À ce moment-là, différents portraits, bustes et statues furent produits en quantité énorme. Avec son projet de « dossier de photographies de Lénine » Rodtchenko entendait critiquer cette imagerie de masse.

Dites-le franchement, ce qui devrait rester de Lénine :
un bronze artistique,
des portraits à l'huile,
des gravures,
des aquarelles,
le journal de son secrétaire, les mémoires des amis
ou bien
un carton de photographies prises au travail et au repos,
ses livres, ses blocs-notes, ses carnets, des sténogrammes,
photographiés,
des films, des enregistrements³².

Dans cet article, Rodtchenko juxtapose « un bronze artistique » et des « portraits à l'huile » à « un dossier de photos » et des « documents photographiés », et il met en avant une collection d'instantanés fragmentaires plutôt que des portraits éternels et synthétiques. En d'autres termes, il réclame le changement des médias visuels et d'un système fondé sur une image picturale synthétique et monumentale, à des représentations fragmentaires et tirées d'archives que la collection de photographies réaliserait.

Alors que *l'Histoire du Parti bolchévique* et la « Rev-archives » procédaient de la sélection et de la réorganisation de traces du passé, Rodtchenko essaie, en même temps, de saisir le présent. En 1927, il a l'autorisation de prendre des photographies dans Moscou³³ et commence à photographier des bâtiments, des tramways et des usines à l'aide de son Leica. Il prend toujours soin d'enregistrer le milieu, et enseigne à ses élèves que le photographe doit toujours être armé de son appareil photo lorsqu'il sort.

31. A. Rodchenko, « Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok », *Novy Lef*, n° 4, 1928, p. 14. [« Contre le portrait composé, pour le cliché instantané » dans A. Rodtchenko, *Écrits complets*, op. cit., p. 135].

32. A. Rodchenko, *ibid.*, p. 16. [*Ibid.*, p. 136].

33. Aleksander Rodchenko *Revolution in Photography*, Catalogue, op. cit., p. 217.

En 1930, il organise la section photo du groupe artistique « Octobre », et travaille dans un groupe de prises de vue et d'expositions³⁴. En 1930, la section photo du groupe publie un manifeste, où l'importance de la photographie est soulignée en tant que « l'un des moyens les plus cruciaux pour influencer les larges masses »³⁵. La section photo souligne également le lien entre ses membres et les correspondants-photos.

Dans un très proche avenir « Octobre » se donne pour objectif principal d'organiser et d'instruire des groupes de photographes prolétaires qui seront en mesure d'enregistrer le développement du plan quinquennal et la mise en place des kolkhozes – et d'être également en mesure d'attirer les meilleurs photographes des cercles-photo-ouvriers de la base.³⁶

Cette déclaration montre combien la photographie entretient un lien étroit avec le mouvement des photographes amateurs susceptibles de devenir correspondants-photo.

À la fin des années 1920, les critiques insistent sur l'importance des correspondants-photo. Lors de la 4^e Conférence des Correspondants ouvriers de toute la Russie, tenue en 1929, la coopération entre le mouvement des correspondants ouvriers et les photographes amateurs est instituée³⁷. Le journal *Sovietskoïe Foto* – par ailleurs peu accueillant pour Rodtchenko qu'il accuse d'« expérimentalisme »³⁸ – s'efforce d'activer les photo-correspondants. Il discute de la façon d'organiser les photographes amateurs dans les cercles et comment les former³⁹, et stimuler le développement de la qualité des images chez les photographes amateurs⁴⁰. Des photographes issus des correspondants-photo, tels que Jakob Khalip⁴¹ et Evgueni Khaldei⁴², commencent à apparaître alors.

34. Au sujet du groupe « Octobre », voir François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, pp. 140-148) ; Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks : Authority and Revolution 1924-1932* (London, Pluto Press, 1992, pp. 111-123). Sur la section photo d'« Octobre », voir Aleksandr Lavrentiev, *Rodtchenko et le Groupe Octobre* (Paris, Hazan, 2006).

35. « Programma fotosekciï ob'edineniia "Oktjabr" », dans P. N. Novickij (dir.), *Izfront : Klassovaja bor'ba na fronte prostranstvennyh iskusstv : Sbornik statej ob'edineniia "Oktjabr"*, Moscou, Izogiz, 1931, p. 149.

36. *Ibid.*, pp. 150-151.

37. « Dvenadcatataja godovshchina », *Sovetskoe Foto*, n° 21, 1929, p. 645.

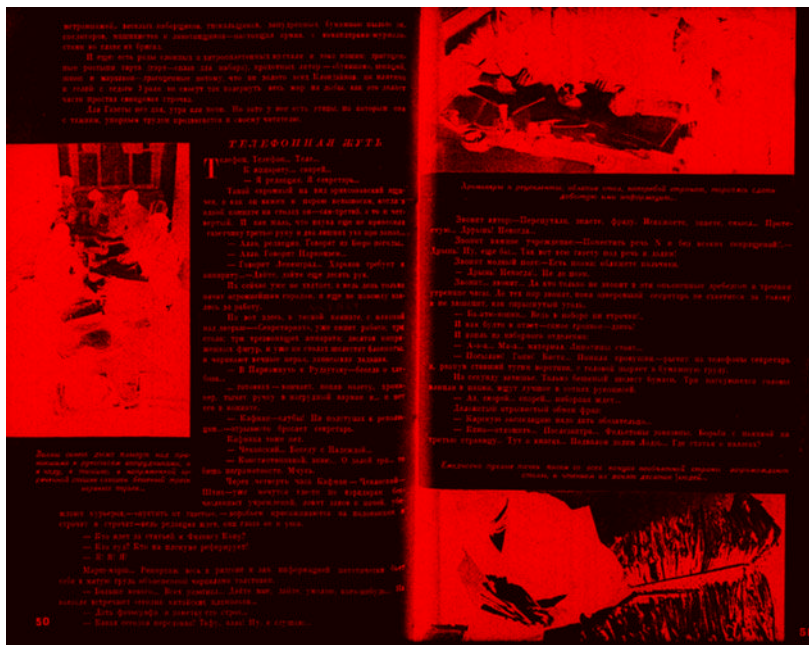
38. Dans son n°4 d'avril 1927, *Sovietskoïe Foto* publie une lettre mettant en cause Rodtchenko soupçonné de « plagier » Moholy-Nagy et d'autres photographes allemands. La réponse de Rodtchenko n'est pas publiée par la revue et paraît dans *Novy Lef* n° 6, 1928, sous le titre : « Grande inculture ou petite vilénie ? » (repris dans A. Rodtchenko, *Écrits complets*, op. cit., pp. 137-139). À partir de 1935, *Sovietskoïe Foto* publia plusieurs photos et textes de Rodtchenko qui entra dans son comité de rédaction.

39. « Voprosy rukovodstva – v porjadok dnja [la Question de la direction est à l'ordre du jour] », *Sovetskoe Foto* 1929, n° 21, pp. 649-650 ; « Foto-ljubitel' ot stanka [l'Ouvrier photographe amateur] », *Sovetskoe Foto* 1929, n° 24, p. 753.

40. Boris Ignatovich, « Daesh' fotosorevnovanie ! », *Sovetskoe Foto*, 1929, n° 20, p. 617.

41. Jakob N. Khalip (1908-1980) diplômé du VGIK, il débute comme opérateur de cinéma. Publie une première photographie dans le magazine *Ogonek* en 1926 et participe, en 1928, à l'exposition « Dix ans de photographie soviétique ». Il publie régulièrement dans *Sovietskoïe Foto* et rejoint *l'URSS en construction* en 1930 où, lié à Rodtchenko, il photographie chantiers, vie des marins, etc. Une de ses photos les plus célèbres est celle d'un dirigeable au-dessus de Moscou. Il participe à l'expédition de Papanine au Pôle Nord en 1938 et couvre la Deuxième Guerre mondiale comme correspondant du journal de l'armée *Krasnaïa zvezda*.

42. Evgueni Khaldei (1917-1997) entre en 1936 à l'agence Tass, couvre les combats de la Deuxième Guerre mondiale et le Procès de Nuremberg. Il est l'auteur de la fameuse photo de la pose du drapeau soviétique sur le Reichstag.

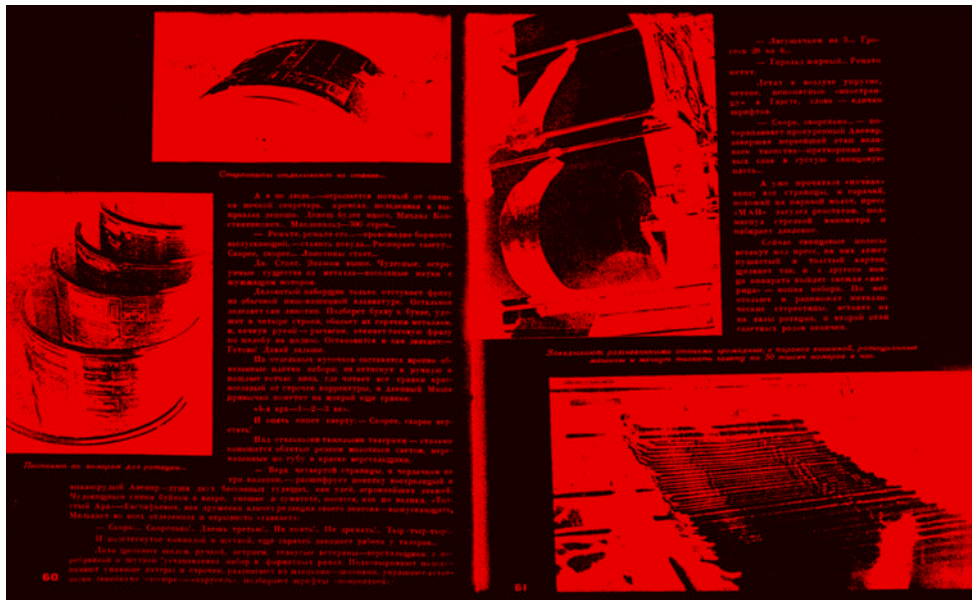


A. Rodtchenko, L. Saïanski, « Journaux », *30 Jours* n° 12, 1928, pages 50-51.

À cette époque, Rodtchenko, les membres d'« Octobre » et d'autres photographes lancent les séries photographiques⁴³. Ces séries, on l'a dit, sont reliées entre elles par une histoire ou un thème précis et, à un niveau supérieur, elles donnent lieu à des photo-essais. Rodtchenko et Boris Ignatovitch, membres d'« Octobre », publient des séries photographiques dans diverses revues, telles que *30 jours* et *Chiche !* Rodtchenko, en collaboration avec l'écrivain Saïanski, réalise une série intitulée « Journaux » avec pour rédaction, les correspondants-ouvriers pour le journal *30 jours*⁴⁴. Saïanski écrit le texte, Rodtchenko prend les photos et les monte. Les photos – celles d'un bureau de rédaction (avec des correspondants au travail), d'une linotype, de machines à imprimer, d'un typographe composant une page, d'une presse à rotative, des piles de journaux fraîchement imprimés, – montrent le processus d'impression d'un journal, et la série photographique s'achève sur le thé du matin en famille, avec le journal. Les journaux et les machines sont photographiés en gros plan, de sorte que le lecteur puisse les comprendre en détail. Il est à noter que les photographies ne suivent pas le texte : Saïanski décrit les journalistes et le personnel de presse, tandis que les photographies se focalisent sur le processus de production du journal. Autant dire que cette série-photo n'est en rien une illustration du texte de Saïanski, mais offre un texte visuel indépendant.

43. Sur les *photo-séries*, voir Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924-1937* (New Haven and London, Yale University Press, 1996, pp. 70-72) ; Rosalinde Sartori, « Fotokul'tura ili « vernoe videnie », dans Hans Günther, Sabine Haensgen (dir.), *Sovetskaja vlast' i media* (Saint-Petersbourg, Akademicheskij proekt, 2006, pp. 145-163) ; V.T. Stigneeve, *Vek fotografii 1894-1994, op. cit.* ; Andrej Fomenko, *Montazh, faktografija, èpos* (Saint-Petersbourg, Université de Saint-Petersbourg, 2007).

44. L. Sajanskij, A. Rodchenko, *30 dnei*, n° 12, 1928, pp. 48-63.



A. Rodtchenko, L. Saïanski, « Journaux », 30 Jours n° 12, 1928, pages 60-66, l'impression.

Rodtchenko réalise également une série photographique dans la revue *Chiche !* Dans cette série, plutôt qu'un texte ce sont des légendes qui sous-titrent les photographies. Sur la série « Usine Électrique », par exemple, le gros plan de la main d'une femme et un ensemble d'ampoules qui sont mises dans des boîtes expliquent bien le processus de production. À travers l'enregistrement par la caméra et l'organisation en série photographique, Rodtchenko envisage la création d'un discours visuel et didactique sur l'industrie soviétique.

Trétiakov avait proposé « une biographie de l'objet » dans *Novy Lef*. Selon lui, les récits de fiction fondés sur la psychologie et le comportement de personnages centraux dans le roman devaient être remplacés par un sujet montrant un processus de production. Il insistait pour que les titres de livres offrant « une biographie d'objet » soient « la forêt, le pain, le fer, le coton, le papier, etc. »⁴⁵ Les séries photographiques dans *30 jours* et *Chiche !* réalisent ainsi la « biographie de l'objet » de Trétiakov dans un média visuel.

Une journée dans la vie d'une famille ouvrière de Moscou (1931), réalisé par le photographe Max Alpert, est l'une des plus remarquables séries photographiques produites à cette époque-là. Le numéro

45. S. Tret'jakov, « Biografija veschi » dans N. F. Chuzhak (dir.), *Literatura fakta, op. cit.*, p. 68-72 [« La biographie de l'objet » dans Trétiakov, *Dans le front gauche de l'art, op. cit.*, pp. 98-102]. Il salue à cet égard l'entreprise littéraire de Pierre Hamp en France consacrée à des « métiers » dans sa série « La peine des hommes », dont *le Rail* (1913), évoquant le milieu des cheminots, inspira Abel Gance pour *la Roue* (sur Pierre Hamp romancier et dans ses rapports avec le cinéma, voir François Albera, « Les Halles vues par les avant-gardes cinématographiques », dans Jean-Louis Robert, Myriam Tsikounas, dir., *Les Halles : images d'un quartier*, Préface d'Alain Corbin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, pp. 159-168 et « Canudo auteur de *la Roue* d'Abel Gance » dans Alice Autelitano, Valentine Re, dir., *Il racconto del film/Narrating The Film*, Udine, Forum, 2006).



A. Rodtchenko, L. Saïanski, « Journaux », 30 Jours n°12, 1928, pages 62-3, la distribution.

de décembre 1931 de la revue *Sovietskoïe Foto* est consacré à une discussion de cet essai-photo. On y montre la vie moderne de la société socialiste en présentant la vie quotidienne de chaque membre d'une famille : le père, la mère, deux filles, trois fils et un petit enfant. Il est rendu compte des activités de chacun dans le détail. Dans cet essai-photo, les photographies sont reliées entre elles par le passage du temps, comme les 24 heures de la journée, la semaine et le week-end. Néanmoins, dès lors que cet essai montre les activités de chaque membre de la famille à différents moments et différents endroits, sa structure n'est plus celle d'un simple sujet, c'est un ensemble complexe à multiples facettes.

Serge Trétiakov apprécia hautement cet essai photographique, en raison de cette structure complexe. Il appela cette méthode « photo-observation prolongée ». La plupart du temps, en effet, les photographies isolent un événement ou un personnage à un moment et en un lieu particuliers, et leur environnement est toujours absent. Les photographies apparaissent ainsi souvent comme des représentations fragmentaires et incomplètes. Trétiakov pensait que cette lacune pouvait être surmontée par la collecte de plusieurs photographies, leur exploitation et leur transformation en séries. Il écrit que dans *Une journée dans la vie d'une famille ouvrière de Moscou* :

Le personnage apparaît devant nous non pas comme un profil, non comme une personne isolée, mais comme faisant partie de notre tissu social actif, d'où proviennent ses racines selon des lignes différentes – une ligne industrielle, une ligne socio-politique, et une ligne quotidienne et familiale⁴⁶.

46. S. Tret'jakov, «Ot fotoserii – k dlitel'nomu fotonabljudeniju», *Proletarskoe foto*, n° 12, 1931.



A. Rodtchenko, Usine électrique, *Chiche!* n°12, 1929.

Selon lui, l'avantage de l'essai-photo et des séries-photos est évident : l'essai *peut* représenter la réalité dans son ensemble, en incluant les divers domaines de la société, il *peut* fournir un contexte pour des photographies par ailleurs fragmentaires.

Grâce à ces séries-photos, Rodtchenko, Alpert, d'autres photographes et critiques développent la méthode de montage de différentes photographies à partir d'une simple collection d'images, pour organiser une représentation qui raconte une histoire, un processus de production, ou donne une explication visuelle de la nouvelle vie socialiste.

Les projets journalistiques de Gorki et l'URSS en construction

Durant les premières années du Plan Quinquennal, la photographie se développe comme le média propre à enregistrer et représenter la construction socialiste ; l'essai photographique, pour sa part, permet de fournir une explication visuelle des réalités soviétiques. Son développement vient en partie nourrir la prestigieuse revue illustrée, *l'URSS en construction* (1930-1941 et 1949)⁴⁷.

Le but de *l'URSS en construction* était de diffuser l'image du développement socialiste en URSS

47. Sur *l'URSS en Construction*, voir Erika Wolf, « "USSR in Construction" : From Avant-Garde to Socialist Realist Practice », Ph. D. Dissertation (The University of Michigan, 1999).



Les trois dernières photographies du reportage de 30 jours.

devaient jouer un rôle central dans *Nos réalisations*⁴⁹, et ce dessein apparaît également dans *L'URSS en construction*. Dans le premier numéro, l'importance de la photographie est soulignée :

Le photoreportage comme méthode pour parler de la construction socialiste a été choisi par la maison d'édition d'État, parce que dans de nombreux cas, la photographie se révèle plus convaincante et plus facile à comprendre que le meilleur article.⁵⁰

48. *Ibid.*, p. 13. Sur les relations entre *Nos réalisations* et *L'URSS en Construction*, voir Evgenij Dobrenko, *Politekonomija socrealizma* (Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007, pp. 363-399 – qui, pour sa part, distingue ce projet de ceux de l'avant-garde). Voir également son analyse du projet dans « Potreblenie proizvodstva, ili inostrancy v sobstvennoj strane [la Consommation de la production, ou étrangers dans leur propre pays] », dans H. Günther, S. Haensgen (dir.), *Sovetskaja vlast' i media* (op. cit., pp. 164-187). Gorki insiste sur le fait qu'il vaut mieux recourir à une bonne photographie et à un document dans *Nos réalisations* (M. Gor'kij, « O tom, kak nadobno pisat' dlja zhurnala *Nashi dostizhenija* », *Sobranie sochinenij*, Moscou, Tome 25, 1953, p. 62).

49. M. Gor'kij, « O "malen'kih" ljudjah i o velikoj rabote », *ibid.*, p. 60.

50. Cité dans Erika Wolf, « SSSR na strojke : zhurnal i ego chitatel' » (*SSSR na strojke : illjustrirovannyj zhurnal novogo tipa*, Moscou, Agej Tomesh, 2006, p. 11).

et à l'étranger. Le journal était publié en russe, anglais, français, allemand et espagnol. Chaque numéro documente la réalisation du Premier Plan Quinquennal à travers l'industrie lourde, la construction de canaux, la force navale, l'aviation, la mécanisation, la collectivisation de l'agriculture, etc. *L'URSS en construction* s'efforce de parler de l'industrie et de la culture soviétiques selon divers aspects et sous différents angles. Dans ce magazine, photographes, peintres et graphistes donnent une ampleur nouvelle à leurs expérimentations en créant un discours visuel et didactique.

Gorki l'envisagea d'abord comme une « application visuelle » du journal littéraire *Nos réalisations*⁴⁸. Ce dernier visait à informer du développement socialiste à travers des articles intitulés « essais sur la production » [*proizvodstvennyj otcherk*]. Gorki insistait sur le fait que de courts textes documentaires centrés sur un *fakt*

L'URSS en construction vise à informer sur la construction du socialisme plus efficacement que *Nos réalisations* en recourant au texte visuel de la photographie. Quels étaient les buts de *Nos réalisations* et de *L'URSS en construction* ? Gorki compare le travailleur, tel qu'il est évoqué dans les articles de la *Pravda* ou les *Izvestia*, à un tailleur de pierre qui travaille seul, sans connaître le plan d'ensemble de la construction dans laquelle il est engagé⁵¹. Il insiste sur le fait que ce tailleur de pierre peut se sentir inutile, car il ne peut voir le bâtiment entier qui se construit autour de lui et il ne connaît pas le but de son travail. Il explique alors que *Nos réalisations*

doit être le journal qui montre au travailleur actif de la révolution et de la culture ses réussites dans tous les domaines de la science, la technologie, l'art et la vie.⁵²

Gorki vise à rendre compte de chaque réalisation de la nouvelle société socialiste afin que les travailleurs puissent savoir comment leur travail sert à la construction d'ensemble de l'Union. En outre, il écrit dans le premier numéro de *L'URSS en construction* que

la photographie doit être mise au service de la construction non par hasard, sporadiquement mais de façon systématique et permanente.

Dans cette optique, il est clair que, dans son magazine, Gorki cherchait à enregistrer chaque instant et tous les sites de construction du pays dans le plus grand nombre possible afin de les présenter systématiquement comme un tout.

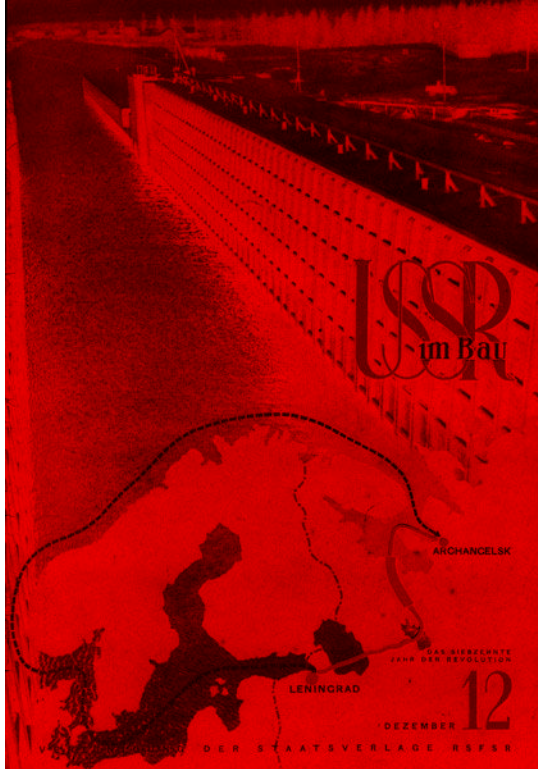
Dès lors, comment la construction et le développement du socialisme sont-ils présentés dans des essais photographiques et comment les images sont-elles organisées en photo-essais ? Le numéro « Moscou » (1931, n° 9) est un bon exemple d'organisation de la photographie. Il est fondé sur la collecte de photos prises par dix-neuf photographes dont Rodtchenko, Ignatovitch, Elizar Langman et Karmen, du groupe « Octobre », Max Alpert l'auteur d'*Une journée dans la vie d'une famille ouvrière de Moscou*, un célèbre photographe Arkadi Chaikhet, et Jakob Khalip un photo-correspondant de la *Pravda* et des *Izvestia*, et bien d'autres. Plus tard, en 1932, Rodtchenko publia des cartes postales de 40 scènes de Moscou à 10 000 et 25 000 exemplaires⁵³. Et la même année, il publie un album photos intitulé *De la Moscou capitaliste à la Moscou socialiste*. Le concepteur de cet album est Varvara Stepanova, son épouse ; Rodtchenko, Ignatovitch, Langman et d'autres photographes collaborent à cet album. Il contient des images concernant Moscou avant et après la révolution, dont certaines étaient d'anciennes photos conservées au Musée de la Révolution. On trouve les mêmes images dans le numéro « Moscou » et dans *De la Moscou capitaliste à la Moscou socialiste* : deux photo-essais ayant la même structure. Toutefois « Moscou », dans *L'URSS en construction*, contient beaucoup plus de clichés de photographes différents et avec des sujets différents. Pour cette raison, on a affaire là à une représentation plus systématique de la ville réalisée à grande échelle.

Examinons la structure de cet essai photographique. Au début, l'article explique ce qu'il en est

51. M. Gor'kij, « O Nashih dostizhenijah », *op. cit.*, tome 24, p. 385-386.

52. *Ibid.*, p. 387.

53. Cet album a été réédité sous le titre : *Aleksandr Rodchenko. Moskovskie otkrytki*, Moscou, Dom fotografii, 2003.



USSR im Bau (l'URSS en construction), n° 12, décembre 1934, édition allemande.

image montre la plate-forme du train et un panneau de gare. Cela donne aux spectateurs l'impression d'arriver à Moscou. Dans les pages suivantes, chaque bâtiment autour de la Place Rouge est montré l'un après l'autre. Les vues des rues de l'ancien temps et celles d'aujourd'hui sont comparées, comme le sont les calèches et les autobus. Sur cette page, des photos de l'ancien temps sont utilisées. L'essai photographique présente de nombreux sites remarquables à Moscou sur divers sujets : une usine électrique, une usine d'automobiles, des usines de textile ou d'alimentation, une immense cantine d'entreprise, une centrale électrique, une tour de radio, un hôpital, un grand magasin, un théâtre, un planétarium, des clubs de travailleurs, un parc, de nouvelles maisons collectives, des salles claires pour une famille de travailleurs, etc. Toutes ces images explicitent l'industrialisation et la modernisation de la vie dans la société socialiste. Dans cet essai, la vue de Moscou est composée systématiquement et complètement en présentant une énorme quantité de photos sur divers sujets.

Nous pouvons trouver la même méthode d'organisation des documents photographiques dans les numéros suivants de *l'URSS en construction*, tels que « République du Kazakhstan 15 années » (1935, n° 11), « Kiev, capitale de l'Ukraine » (1938, n° 11-12), « l'Exposition agricole » (1939, n° 9), etc. Dans ces essais-photos beaucoup d'images fragmentaires sont disposées de manière systématique en fonction

de l'ancienne et de la nouvelle Moscou. Selon lui, tandis que, sous l'Empire, la ville était divisée entre un centre capitaliste et une périphérie crasseuse dévolue à la classe ouvrière, maintenant la Moscou socialiste est devenue le centre de l'industrie. Cette méthode de contraste entre l'ancien et le nouveau organise de nombreux essais photographiques.

Au début de celui-ci, une remarque de Kaganovitch, secrétaire du Parti de Moscou, est mise en exergue :

Moscou doit être et sera un laboratoire, où les gens de toute la République viendront recevoir l'expérience de la construction.

Cette citation correspond à la fin de cet essai :

Moscou est le laboratoire central, une aire exemplaire de cette grandiose construction.

Ces formules indiquent que, dans cet essai-photo, le développement de toute l'Union soviétique est inclus dans la seule Moscou, que celle-ci doit servir d'exemple au reste du pays.

Dans la première partie de cet essai, une

de thèmes variés. Elles ont été prises dans différents lieux et sur divers sujets, c'est une production collective qui permet d'obtenir la représentation systématique et variée du développement socialiste par le moyen de ces essais-photos.

Conclusion

Notre approche a délibérément suivi un « fil » explicatif susceptible d'éclairer tout un aspect de ce qu'on a pu appeler le « moment documentaire » soviétique (Papazian) et qui irrigue toute une part des pratiques artistiques autour du LEF et, au-delà, des pratiques de communication ou d'information dans l'URSS des premières décennies. Il se fonde sur le lien, peu mis en évidence dans les études sur la littérature, la photographie et le cinéma soviétiques des années 1920 et 1930, que certains artistes d'avant-garde ont noué avec le mouvement des « correspondants ouvriers ». Ce mouvement mériterait à lui seul une longue étude et il va sans dire qu'on ne saurait l'appréhender sans soupçonner les contradictions qui le traversent. Mais il forme une référence pour Trétiakov, Vertov, Rodtchenko – pour nommer trois figures majeures. On peut en dire autant du mouvement qui interfère avec celui des correspondants ouvriers, celui des photographes ou reporters « amateurs ». Qu'est-ce qu'un « amateur » ? La question dépasse l'URSS où les conditions d'accès à des appareils de prise de vue, voire à leur existence et leur disponibilité reste encore mal documentée ; elle se pose en effet, au même moment, en Allemagne et en Grande-Bretagne où les mouvements de photographes et de cinéastes amateurs trouvent une impulsion au sein du mouvement ouvrier⁵⁴, mais aussi bien dans le milieu des artistes d'avant-garde (notamment autour du Bauhaus⁵⁵). Cependant c'est la valeur euristique de ces deux phénomènes, assez peu commentés, il faut le dire, dans la littérature consacrée à « l'avant-garde soviétique » – qui préfère



SSSR na stroïke (L'URSS en construction), n° 12, décembre 1935, édition russe.

54. Voir notamment Joachim Bühle, Thomas Kuchenbuch, Gunther Liehr, Fr Roth (dir.), *Der Arbeiter Fotograf Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932* et *Photography/Politics : One*, London, Photography Workshop, 1979 (*Left Photography between the Wars : the International Worker Ph Movement*, Köln, Prometheus vg, 1977).

55. Ainsi *Foto Auge/Œil et Photo/Photo-eye* de Franz Roh et Jan Tschichold (Stuttgart, Akademischer Verlag, 1929 [rééd. Paris, Éditions du Chêne, 1973]) exalte la part que doit prendre l'amateur – pour faire pièce aux traditions artistiques surannées. Sur ces questions voir Olivier Lugon, *la Photographie en Allemagne, anthologie de textes (1919-1939)* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997) et *le Style documentaire* (Paris, Macula, 2004).



A. Rodtchenko, «Moscou», *l'URSS en construction*, n° 9, 1931.

isoler des noms, des personnalités – qui nous a retenue au premier chef. Ainsi quelle monographie sur Rodtchenko fait-elle état de cette dimension collective de son travail telle qu'on l'a évoquée ci-dessus ?

Dans ce moment particulier où des courants anarchistes et socialistes nouent avec des groupes artistiques des alliances inédites, un certain nombre des valeurs constitutives de notre compréhension de l'Art vacillent : l'auteur, le point de vue, la composition, la synthèse, que viennent déplacer les termes de fonction, de collectif, d'utilité, de fragmentaire, d'assemblage... Pour Trétiakov « la *désindividualisation* et la *déprofessionnalisation* de l'écrivain sont les deux chemins par lesquels il est possible de briser la résistance nuisible de la caste esthétique... »⁵⁶

Ce « moment documentaire » soviétique privilégie la collection, l'inventaire, le dossier, l'archive, l'atlas. Toute l'entreprise vertovienne à cette époque ne ressortit-elle pas à une telle démarche ? Dans *la 6^e partie du monde* comme dans *la Onzième année*, on passe en revue les réalisations, on énumère, mais aussi on organise selon la logique de l'objet décrit (principe constructiviste), du processus de production : il s'agit de donner à comprendre pour que le spectateur, le lecteur s'engage à son tour dans la démesurée épopée de la construction.

L'autre proposition que l'on fait ici est de ne pas considérer que la fin de la NEP et des années 1920 sonne le glas de tout ce mouvement d'expérimentation sociale des artistes du « front gauche ». La doxa veut que l'art soviétique passe de l'avant-garde expérimentale à la tutelle officielle du réalisme socialiste entre 1932-1934. Pourtant en approchant cette période du point de vue de ce « moment documentaire », on peut contester cette idée. Aussi curieux que cela paraisse, le magazine de propagande confié à Gorki en 1931, *l'URSS en construction*, recueille et prolonge cet héritage des années 1920, et, sans doute, faudrait-il élargir ce phénomène aux différents arts appliqués tels l'affiche, le graphisme et, pour partie, le cinéma.

Traduction de l'anglais (Japon) par le secrétariat de rédaction

56. Dans « A suivre », N. F. Chuzhak (dir.), *Literatura fakta*, op. cit. [*Ibid.*, p. 105].



A. Rodtchenko, couverture de *Novy Lef* n° 9, 1928.