

Jean Tain (Université de Lorraine)

Travail et production littéraire, des concepts surtravaillés ? – Choix de textes

**1. Karl Marx, *Manuscrits de 1844. Critique de l'économie politique, Troisième manuscrit*, [Propriété privée et communisme], trad. Jean-Pierre Gougeon, Paris, GF Flammarion, 1996, p. 152.**

« On voit que l'histoire de l'industrie et l'existence objective de l'industrie sont le livre ouvert des forces essentielles de l'homme, la psychologie humaine matérialisée que, jusqu'à présent, on ne concevait pas dans son lien avec l'essence de l'homme, mais toujours uniquement du point de vue de quelque relation extérieure utilitaire. C'est que, se mouvant à l'intérieur de l'aliénation, on réduisait la réalité des forces essentielles de l'homme et son activité générique à l'existence universelle de l'homme, la religion ou l'histoire dans son essence abstraite universelle : la politique, l'art, la littérature, etc. [IX] »

**2. Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande* [1845], trad. coll., Paris, éditions sociales, 1968, p. 432-433. Voir aussi Marx, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 1286-1287.**

« [STIRNER] "L'organisation du travail concerne uniquement des travaux que d'autres peuvent faire pour Nous, par exemple abattre les animaux, labourer, etc., les autres travaux demeurent égoïstes, car personne ne peut, par exemple, composer à Ta place Tes œuvres musicales, exécuter les esquisses de tes peintures, etc. Personne ne peut remplacer les travaux d'un Raphaël. Ce sont les travaux d'un être unique, que seul peut accomplir cet être unique, les autres travaux méritant d'être qualifiés d'*humains* » (p. 356, ils sont supposés identiques à ceux "d'intérêt général"), "le caractère *original* y étant pour peu de chose et *tout homme* pouvant être dressé à cet effet" (p. 355) » (...)

Comme toujours, Sancho [Max Stirner], ici encore, n'a pas de chance avec ses exemples pratiques. D'après lui : « Personne ne peut, à Ta place, écrire Tes compositions musicales, exécuter les tableaux que Tu as imaginés. Les travaux d'un Raphaël, personne ne peut les remplacer. » Sancho pourrait tout de même bien savoir que ce n'est pas Mozart lui-même, mais un autre musicien, qui a écrit la plus grande partie du Requiem de Mozart<sup>1</sup> et lui a donné sa forme définitive, que Raphaël n'a pas "exécuté" lui-même la majeure partie de ses fresques.

Il s'imagine que ceux que l'on a appelés les organisateurs du travail<sup>2</sup> ont l'ambition d'organiser l'activité totale de chaque individu, alors que chez eux justement on établit une distinction entre le travail immédiatement productif, qui doit être organisé, et le

---

<sup>1</sup> Le Requiem, commencé par Mozart, a été achevé par Franz Xaver Süssmayer. [Note des éditeurs.]

<sup>2</sup> Il s'agit des socialistes utopiques, en particulier Fourier et ses disciples, partisans d'un plan de transformation de la société par des réformes, par ce qu'ils appelaient l'« organisation du travail » en l'opposant à l'anarchie de la production sous le capitalisme. [Note des éditeurs]

travail non immédiatement productif. En ce qui concerne les travaux de ce genre, il n'est pas question, selon eux, que n'importe qui puisse prendre la place de Raphaël, mais que tout homme en qui un Raphaël sommeille puisse se développer sans entraves. Sancho s'imagine que Raphaël a peint ses tableaux indépendamment de la division du travail qui existait à Rome de son temps. S'il compare Raphaël à Léonard de Vinci ou au Titien, il pourra constater combien les œuvres du premier furent conditionnées par la splendeur de Rome à cette époque, splendeur à laquelle elle s'était élevée sous l'influence florentine, celles du second par la situation particulière de Florence, celles du troisième, plus tard, par le développement différent de Venise. Raphaël, aussi bien que n'importe quel autre artiste, a été conditionné par les progrès techniques que l'art avait réalisés avant lui, par l'organisation de la société et la division du travail qui existaient là où il habitait, et enfin par la division du travail dans tous les pays avec lesquels la ville qu'il habitait entretenait des relations. Qu'un individu comme Raphaël développe ou non son talent, cela dépend entièrement de la commande, qui dépend elle-même de la division du travail et du degré de culture atteint par les individus, dans ces conditions.

Stirner, là encore, reste bien au-dessous du niveau de la bourgeoisie lorsqu'il proclame le caractère "unique" du travail scientifique ou artistique. Aujourd'hui on a déjà éprouvé le besoin d'organiser cette activité "unique". Horace Vernet<sup>3</sup> n'aurait pas trouvé le temps d'exécuter la dixième partie de ses peintures s'il les avait considérées comme des travaux "que seul cet être unique peut réaliser". Les vaudevilles et les romans sont très demandés à Paris et cela a conduit à organiser la production de ces articles, organisation qui jusqu'à présent fait mieux que ses concurrents "uniques" en Allemagne. En astronomie, des gens comme Arago, Herschel, Encke et Bessel ont éprouvé le besoin de s'organiser pour effectuer des observations coordonnées et ce n'est qu'à partir de ce moment qu'ils sont arrivés à quelques résultats appréciables. En histoire, il est absolument impossible à l'« Unique » de réaliser quelque chose et les Français ont depuis longtemps damé le pion aux autres nations, dans ce domaine aussi, par l'organisation du travail. Bien entendu, toutes ces organisations, reposant sur la division du travail à l'époque moderne, ne conduisent encore qu'à des résultats extrêmement limités et ne constituent un progrès que par rapport à l'isolement borné qui était la règle jusqu'ici. »

---

<sup>3</sup> Vernet, Horace, (1789-1863): peintre français très productif, spécialiste des scènes de bataille. [NDE]

**3. Walter Benjamin, « L’auteur comme producteur », allocution à l’Institut pour l’étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934, trad. Philippe Ivernel dans Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p. 122 à 144.**

« Donc, avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle *face* aux rapports de production de l’époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle *en* eux ? Cette question-là vise très directement la fonction que l’œuvre assume à l’intérieur des rapports de production littéraires d’une époque. Elle vise en d’autres termes directement la *technique* littéraire des œuvres. (...) »

L’auteur qui a médité les conditions de la production actuelle n’aura surtout pas l’idée d’attendre de telles œuvres ni même d’en souhaiter seulement l’apparition. Son travail ne sera jamais uniquement le travail sur des produits mais toujours en même temps un travail sur les moyens de production. (...) *Un auteur qui n’apprend rien aux écrivains n’apprend rien à personne.* Est donc déterminant le caractère paradigmatique de la production qui, premièrement, est capable d’initier d’autres producteurs à la production et, deuxièmement, de mettre à leur disposition un appareil amélioré. Et cet appareil sera d’autant meilleur qu’il conduira un plus grand nombre de consommateurs à la production, bref qu’il sera en état de transformer lecteurs ou spectateurs en co-acteurs. Nous possédons déjà un modèle de cette sorte, mais dont je ne peux parler qu’allusivement. C’est le théâtre épique de Brecht. (...)

La solidarité du spécialiste avec le prolétariat – c’est en quoi consiste le début de cette clarification – passe toujours par des médiations. Les activistes et les représentants de la Nouvelle Objectivité eurent beau s’agiter autant qu’ils voulaient : ils ne purent évacuer le fait que même la prolétarianisation de l’intellectuel ne crée presque jamais un prolétaire. Pourquoi ? Parce que la classe bourgeoise lui a donné en partage, sous la forme de la culture, un moyen de production qui le rend solidaire de la première et qui plus encore la rend, elle, solidaire de lui. Il est donc parfaitement justifié que, dans un autre contexte, Aragon ait déclaré : “L’intellectuel révolutionnaire apparaît d’abord et avant tout comme traître à sa classe d’origine.” Cette trahison, chez l’écrivain, réside dans un comportement qui transforme le fournisseur de l’appareil de production en ingénieur, un ingénieur concevant comme sa tâche d’adapter ledit appareil aux buts de la révolution prolétarienne. C’est là une efficacité servant de médiation, mais elle libère tout de même l’intellectuel de cette tâche purement destructrice à laquelle Maublanc et beaucoup de camarades croient devoir le limiter. Réussit-il à promouvoir la socialisation des moyens de production intellectuels ? Aperçoit-il les voies pour organiser les travailleurs intellectuels dans le processus de production lui-même ? A-t-il des propositions pour un changement de fonction du roman, du drame, du poème ? Plus il est capable d’orienter son activité vers cette tâche, plus juste est la tendance, plus élevée aussi, nécessairement, la qualité technique de son travail. Et d’un autre côté : plus exactement il connaîtra de la sorte son poste dans le processus de production, et moins il aura l’idée de se donner pour un représentant de l’“esprit”. »

**4. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* [Maspero, 1966, p. 53-54], I, 7 « Improvisation, structure et nécessité », Lyon, ENS éditions, 2014, p. 83-84.**

« (...) L'œuvre est le produit d'un *travail*, et ainsi d'un art. Mais tout art n'est pas artificiel : il est l'œuvre d'un ouvrier et non d'un illusionniste ou d'un montreur d'ombres. Le pouvoir de cet ouvrier n'est pas le faux miracle de faire surgir, à partir de rien, une forme absolument choisie (c'est pourquoi *il ne sert à rien de dire que l'auteur d'une œuvre est un créateur*) ; et le lieu de son exercice n'est pas la scène d'un théâtre sur laquelle serait seulement présentée, provisoirement, une apparition décorative. C'est justement la raison pour laquelle il ne produit pas n'importe quoi, mais des œuvres déterminées, des œuvres réelles. Parler de *l'art comme procédé*, ce n'est pas *savoir* ce qu'il est.

Ouvrier de son texte, l'écrivain, en particulier, ne fabrique pas les matériaux avec lesquels il travaille. Il ne les trouve pas non plus spontanément disposés, pièces errantes, libres d'aider à l'édification de n'importe quel échafaudage : ce ne sont pas des éléments neutres, transparents, qui auraient la grâce de s'abolir, de disparaître dans l'ensemble qu'ils servent à constituer, lui donnant matière, prenant sa ou ses formes. Les motifs qui déterminent l'existence de l'œuvre ne sont pas des instruments indépendants, prêts à servir n'importe quel sens : comme on le verra sur un exemple très précis, ils ont comme un poids spécifique, une force propre, qui fait que, même utilisés et mélangés dans un ensemble, ils conservent une certaine autonomie et peuvent aller dans certains cas jusqu'à reprendre leur vie propre. Non parce qu'il y aurait un destin des formes, une logique absolue et transcendante des faits esthétiques, mais parce que leur inscription réelle dans une histoire des formes fait qu'ils ne peuvent être caractérisés par leur seule appartenance à l'œuvre qu'ils servent immédiatement. »

**5. Pierre Macherey, « Pour une théorie de la reproduction littéraire » (1994), dans Pierre Macherey, *Études de philosophie littéraire*, Cherbourg, 2014, p. 56-57.**

« À travers de telles analyses, ce qui est en question, c'est la notion même d'œuvre littéraire. En effet, la littérature ne consiste pas en une collection d'œuvres achevées, produites tour à tour, puis enregistrées définitivement dans un répertoire, pour être ensuite offertes à la consommation de lecteurs auxquels serait réservé le soin d'en assurer la réception. Mais elle est constituée de textes qui, dans les limites qui les spécifient, et comme des dispositifs à géométrie variable, portent frappée en eux la marque conduisant à leur réinscription dans de nouveaux contextes, où ils figureront eux-mêmes comme de nouveaux textes. On pourrait même dire que, de ce point de vue, la Littérature n'existe pas comme telle, sinon au titre d'une fiction historique, suscitée par le genre littéraire qu'est elle-même la Critique. Mais ce qui existe, et ceci de façon parfaitement réelle, c'est le *littéraire*, en tant qu'il forme un corpus en état de permanente réévaluation, qui à chaque époque se redéfinit dans des conditions différentes : le littéraire c'est-à-dire non pas un ensemble de monuments, ou de choses achevées, dont la nature n'aurait plus qu'à être recensée comme une réalité de fait purement empirique, mais un complexe de processus, articulant dynamiquement entre eux le travail de l'écriture et celui de sa reproduction, et ceci indépendamment d'un travail normatif qui tenterait de substituer à ce mouvement sans cesse poursuivi l'illusion d'une identité, d'une stabilité ou d'une permanence. »