



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet /
Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée par : Corinne Grenouillet

Date : 15 juillet 2011

Pour citer ce document :

Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse d'État sous la direction de Monsieur le Professeur Guy BORRELI, Nancy II, 2002, 1110 p.

Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article337>

Cette thèse se compose de 4 fichiers pdf (3 parties, chacune précédée de la table des matières et d'un fichier d'annexes et bibliographie). Vous consultez actuellement le fichier correspondant à la Première partie de la thèse. Pour télécharger les autres fichiers, rendez-vous sur l'URL indiquée.

TABLE DES MATIERES

TOME I [dossier numérique 1.]¹

Introduction générale (p. 7)

Première partie : le réalisme socialiste et les problèmes de sa transposition française (1934-1939) (p. 22)

1.1. Les prémisses du réalisme socialiste (p. 24)

1.1.1. Le postulat politique : le rôle dirigeant du parti (p. 26)

Fin du sectarisme ou consolidation du dirigisme ?

Mettre les écrivains au service de la Révolution

L'essor de la "littérature soviétique", l'étouffement de la vie littéraire

1.1.2. Le postulat théorique : les pleins pouvoirs du marxisme (p. 49)

Formalistes et futuristes devant la critique marxiste

Trotsky et les compagnons de route : une autre leçon de marxisme

La grande utopie de la maîtrise

1.1.3. Le postulat esthétique : les privilèges du réalisme (p. 69)

Marx et Engels en critiques du réalisme critique

Lénine, Tolstoï et le tolstoïsme

L'héritage de la critique russe

1.1.4. Deux symptômes : *Bélomorkanal* et *Front Rouge* (p. 91)

Une littérature de la rééducation

Une poésie de la violence

1.2. Les premières formulations du réalisme socialiste (p. 108)

1.2.1. La définition soviétique officielle (p. 110)

Une définition rassurante

Le discours de la méthode

Réalisme et romantisme

1.2.2. Aragon et le printemps du réalisme socialiste (p. 124)

Un enthousiasme partagé

¹ NB : la mention des tomes (I à IV) renvoie à l'édition originale sur papier.

Des critiques bien tempérées
Le pari d'Aragon

1.2.3. Aragon et les principaux discours du Congrès de 1934 (p. 143)

Le discours "libéral" de Boukharine
Le discours "sectaire" de Radek
La "lumière" de Gorki
Aragon et le salut de l'AEAR

1.3. Les premiers pas du réalisme socialiste en France (1934-1935) (p. 170)

1.3.1. De la littérature prolétarienne à la politique de rassemblement (p. 172)

Le sectarisme et la naissance de l'AEAR
Les débuts de la mobilisation antifasciste
Aragon et la politique littéraire du PCF

1.3.2. Les premiers romans réalistes-socialistes ?

1.3.2.1. Aragon : l'entrée dans le "Monde réel" (p. 199)

Les Cloches de Bâle et la critique communiste
La dialectique et le roman
Du réalisme critique au réalisme socialiste
La pluralité des lectures

1.3.2.2. Nizan : du roman de l'aliénation au roman de la guerre civile (p. 222)

La ruse artistique
Antoine Bloyé : la part du roman à thèse
L'inquiétude métaphysique et le problème de la mort
Héros et structures antagoniques dans *Le Cheval de Troie*

1.3.3. Le plaidoyer d'Aragon pour un réalisme socialiste (p. 255)

La rééducation de l'homme par l'homme
La force de l'exemple
La beauté révolutionnaire et l'interdit
L'héritage national du réalisme

1.4. Défense et illustration d'un réalisme socialiste français (1936-1939) (p. 284)

1.4.1. Militantisme et défense de la culture sous le Front populaire (p. 286)

L'intellectuel-de-parti et les compagnons de route
La question du réalisme (socialiste)

1.4.2. Le discours d'Aragon sur le réalisme socialiste français (p. 305)

Pas de réalisme socialiste sans réalisme français

Réalisme et fiction romanesque

Actualité du réalisme

Peuple, nation, et défense de la culture

Pas de réalisme français sans réalisme socialiste

1.4.3. Le double jeu des *Beaux Quartiers* (p. 340)

TOME II

**Deuxième partie : poésie de la résistance et littérature engagée
(1939-1947) [Dossier numérique 2.]²**

2.1. Les communistes et la poésie de la Résistance (p. 350) [p. 5]

2.1.1. Le PCF dans la guerre (p. 356) [p. 7]

Le temps du défaitisme et du pacifisme révolutionnaires

Le temps de la Résistance nationale

2.1.2. Les écrivains dans la Résistance (p. 378) [p. 29]

Une poésie du refus et de l'espoir

La poésie communiste de la Résistance

Eluard poète de l'amour et de la haine

2.1.3. Aragon poète de la Résistance (p. 405) [p. 56]

Réalisme et chant national

Poésie et engagement

L'élégie et la contrebande (*Le Crève-cœur*)

Portrait du poète en Saint Sébastien (*Les Yeux d'Elsa*)

Critique du mythe et religion du martyr (*Brocéliande*)

L'optimisme et la mélancolie (*En français dans le texte*)

Poésie et passion politiques (*Le Musée Grévin, La Diane française*)

2.1.4. Conclusion : poésie de la Résistance et réalisme socialiste (p. 452) [p. 110]

Analogies et différences

Le politique et l'inconscient religieux

² À partir du dossier numérique 2. (pdf), la pagination propre de chaque dossier est mentionnée entre crochets.

2.2. Intellectuels et écrivains dans le "Parti de la Renaissance française"

2.2.1. L'intégration des intellectuels (p. 466) [p. 124]

De la croyance à l'orthodoxie

A l'école du Parti

2.2.2. La politique culturelle du PCF (p. 487) [p. 145]

2.2.3. Des œuvres militantes (p. 495) [p. 153]

Garaudy romancier : les rivages du réalisme et de la foi

Les lutteurs exemplaires

Apprentissages et certitudes

2.3. Littérature engagée et esthétique marxiste (p. 534) [p. 192]

2.3.1. Un débat essentiel de l'après-guerre (p. 536) [p. 194]

L'épuration littéraire

L'avenir de la poésie

Responsabilités de l'écrivain

2.3.2. La critique communiste contre "la littérature" (p. 552) [p. 210]

2.3.3. Aragon et la question de l'esthétique communiste (p. 566) [p. 224]

Une esthétique du Parti communiste ?

La clarté du réalisme et le mystère du chant

Feu sur la décadence

Troisième partie : le temps de la guerre froide : une littérature de parti (1947-1954) [Dossier numérique 3 .]

3.1. Choisir son camp : le jdanovisme français

3.1.1. Le PCF dans la guerre froide (p. 602) [p. 7]

Le processus historique de l'affrontement

Le Parti de la guerre froide

La bataille dans le Parti

Le grand schisme idéologique

3.1.2. Aragon et la politique culturelle (p. 629) [p. 34]

La définition d'une nouvelle politique culturelle

Aragon, Jdanov et la littérature

Aragon, Lecœur et l'ouvriérisme

Aragon et l'art de parti

3.1.3. Le réalisme socialiste : contributions théoriques (p. 664) [p. 69]

Le réalisme socialiste et la littérature de parti

André Stil militant et écrivain

Aragon et la lumière nationale

TOME III

3.2. Des écrivains à leur créneau (p. 692) [p. 97]

3.2.1. Situation du roman réaliste-socialiste (p. 695) [p. 100]

3.2.2. Le corpus romanesque : thèmes et structures (p. 708) [p. 113]

Les romans de la guerre froide

Les romans de la Résistance et de la déportation

Les romans du combat :

Le héros et l'action antagoniques

Les alliés et les ennemis de la classe ouvrière

Les romans du cheminement

3.2.3. Deux romanciers exemplaires : Jean Laffitte et Pierre Daix (p. 757) [p. 162]

Les résistants de J. Laffitte

Les jeunes communistes de P. Daix

L'ombre de la forteresse

3.3. Les communistes d'Aragon : des pionniers de la Résistance (p. 790) [p. 195]

3.3.1. Lire *Les Communistes* (p. 795) [p. 200]

La composition d'ensemble

L'écriture du roman à thèse

3.3.2. L'interprétation de l'Histoire (p. 818) [p. 223]

La question du caractère de la guerre

La caractérisation politique des événements

3.3.3. Le roman antagonique (p. 855) [p. 260]

3.3.3.1. La classe dominante : figures de l'opposant (p. 857) [p. 262]

3.3.3.2. Le héros et l'action antagoniques (p. 877) [p. 282]

Les communistes aux armées (l'intellectuel et le prolétaire)

Des combattants exemplaires (le patriotisme révolutionnaire)

Les héros du travail illégal	
Les martyrs de la résistance parlementaire	
3.3.4. Apprentissages exemplaires (p. 919) [p. 324]	
Eveils et reniements	
Cécile d'Aigrefeuille et Jean de Moncey	
3.4. Les communistes d'André Stil : des héros de la nouvelle Résistance (p. 939)	
	[p. 344]
3.4.1. Étude des nouvelles (p. 944) [p. 349]	
Essais de fiction : <i>Le Mot "Mineur", camarades...</i>	
De la nouvelle au roman : <i>La Seine a pris la mer</i>	
3.4.2. Le roman de l'occupation américaine (<i>Le Premier Choc</i>, tome I) (p. 971) [p. 376]	
Les nouveaux misérables	
Un coup d'archet dans un concert	
Les tourments d'un nouveau promu	
Deux générations de militants	
Alliés et ennemis	
Réalisme et romantisme révolutionnaire	
3.4.3. Réaliser l'impossible (<i>Le Premier Choc</i>, tome II et III) (p. 1017) [p. 422]	
Mobilisation générale	
La mise à l'épreuve d'un dirigeant	
La politique, la morale et les contraintes du roman à thèse	
Conclusion : la transparence extérieure et l'intime (p. 1048) [p. 453]	
TOME IV [Dossier numérique 4.]	
Index (p. 1061)	
Bibliographie (p. 1069) [p. 9]	
Résumé bilingue et mots clés (p. 1101) [p. 41]	
Table des matières détaillée (p. 1102) [p. 42]	

UNIVERSITE DE NANCY II

LE REALISME SOCIALISTE EN FRANCE (1934-1954)

THESE

Pour le doctorat d'Etat ès-lettres

Présentée par Reynald LAHANQUE

(soutenue le 6 décembre 2002)

Sous la direction de Monsieur le Professeur

Guy BORRELI

TOME I

2002

MEMBRES DU JURY
CONSTITUÉ EN VUE DE LA SOUTENANCE

M. Guy Borreli, professeur émérite à l'Université de Nancy II, directeur

Mme Suzanne Ravis, professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille I

M. Jean-Pierre Morel, professeur à l'Université de Paris III

M. Pierre Gille, professeur à l'Université de Nancy II

M. Bernard Pudal, professeur à l'Université de Montpellier I

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance s'adresse d'abord aux professeurs Jean Mourot et René Guise, qui m'ont chaleureusement accueilli à l'Université de Nancy II et ont dirigé de toute leur compétence mes premières recherches, en m'aidant à surmonter les dangers de la polémique à laquelle leur objet se prêtait, et à inventer une démarche rigoureuse qui permît d'y échapper. Mon regret est qu'ils ne puissent se réjouir de l'aboutissement de ce travail. Que le professeur Guy Borreli soit ici remercié d'avoir à leur suite assuré la direction de mes recherches, de m'avoir exactement conseillé, en m'encourageant dans les moments difficiles, et d'avoir été avec moi si patient.

Ma reconnaissance est grande envers Norbert Elmalih, le directeur du Centre de recherche sur le discours et le texte de Nancy II, l'animateur de la revue *Autrement Dire*, dont la vaste culture et l'acuité de pensée m'ont été d'un grand secours, à un moment où les théories et les grilles d'interprétation menaçaient de compter plus que les textes eux-mêmes dont elles étaient censées rendre raison.

Mes remerciements vont à l'ensemble des chercheurs qui, au sein du Groupe de recherche du CNRS, puis de l'association ERITA, ont patiemment défriché depuis quinze ans les œuvres d'Elsa Triolet et d'Aragon, et accompli un impressionnant travail de renouvellement des approches critiques. Ma gratitude s'adresse plus spécialement aux deux infatigables animateurs de cette équipe, Suzanne Ravis et Michel Apel-Muller.

Je n'oublie pas que Guy Charoy m'a offert son édition originale des *Communistes* d'Aragon ; je lui dédie les cent trente pages que j'ai consacrées à ce roman monumental qui a occupé mes longs loisirs.

Je ne saurais oublier de redire à mes proches mes regrets d'avoir soustrait tant de temps à celui qui leur revenait, tout au long des années consacrées à mon entêtante investigation.

Je veux remercier aussi Sébastien Raizer, romancier prometteur, et imprimeur méticuleux, qui s'est chargé de la réalisation technique de mon lourd roman feuilleton.

SOMMAIRE

On trouvera une table des matières détaillée à la fin du dernier volume.

TOME I

Introduction générale

Première partie : le réalisme socialiste et les problèmes de sa transposition française (1934-1939)

- 1.1. Les prémisses du réalisme socialiste
 - 1.1.1. Le postulat politique : le rôle dirigeant du parti
 - 1.1.2. Le postulat théorique : les pleins pouvoirs du marxisme
 - 1.1.3. Le postulat esthétique : les privilèges du réalisme
 - 1.1.4. Deux symptômes : *Béломorkanal* et *Front Rouge*
- 1.2. Les premières formulations du réalisme socialiste
 - 1.2.1. La définition soviétique officielle
 - 1.2.2. Aragon et le printemps du réalisme socialiste
 - 1.2.3. Aragon et les principaux discours du Congrès de 1934
- 1.3. Les premiers pas du réalisme socialiste en France (1934-1935)
 - 1.3.1. De la littérature prolétarienne à la politique de rassemblement
 - 1.3.2. Les premiers romans réalistes-socialistes ?
 - 1.3.2.1. Aragon : l'entrée dans le "Monde réel"
 - 1.3.2.2. Nizan : du roman de l'aliénation au roman de la guerre civile
 - 1.3.3. Le plaidoyer d'Aragon pour un réalisme socialiste
- 1.4. Défense et illustration d'un réalisme socialiste français (1936-1939)
 - 1.4.1. Militantisme et défense de la culture sous le Front populaire
 - 1.4.2. Le discours d'Aragon sur le réalisme socialiste français
 - 1.4.3. Le double jeu des *Beaux Quartiers*

TOME II

Deuxième partie : poésie de la résistance et littérature engagée (1939-1947)

2.1. Les communistes et la poésie de la Résistance

2.1.1. Le PCF dans la guerre

2.1.2. Les écrivains dans la Résistance

2.1.3. Aragon poète de la Résistance

2.1.4. Conclusion : poésie de la Résistance et réalisme socialiste

2.2. Intellectuels et écrivains dans le "Parti de la Renaissance française"

2.2.1. L'intégration des intellectuels

2.2.2. La politique culturelle du PCF

2.2.3. Des œuvres militantes

2.3. Littérature engagée et esthétique marxiste

2.3.1. Un débat essentiel de l'après-guerre

2.3.2. La critique communiste

2.3.3. Aragon et la question de l'esthétique communiste

Troisième partie : le temps de la guerre froide : une littérature de parti (1947-1954)

3.1. Choisir son camp : le jdanovisme français

3.1.1. Le PCF dans la guerre froide

3.1.2. Aragon et la politique culturelle

3.1.3. Le réalisme socialiste : contributions théoriques

TOME III

3.2. Des écrivains à leur créneau

3.2.1. Situation du roman réaliste-socialiste

3.2.2. Le corpus romanesque : thèmes et structures

3.2.3. Deux romanciers exemplaires : Jean Laffitte et Pierre Daix

3.3. Les communistes d'Aragon : des pionniers de la Résistance

3.3.1. Lire *Les Communistes*

3.3.2. L'interprétation de l'Histoire

3.3.3. Le roman antagonique

3.3.3.1. La classe dominante : figures de l'opposant

3.3.3.2. Le héros et l'action antagoniques

3.3.4. Apprentissages exemplaires

3.4. Les communistes d'André Stil : des héros de la nouvelle Résistance

3.4.1. Etude des nouvelles

3.4.2. Le roman de l'occupation américaine (*Le Premier Choc*, tome I)

3.4.3. Réaliser l'impossible (*Le Premier Choc*, tome II et III)

Conclusion

TOME IV

Index

Bibliographie

Table des matières détaillée

Résumé bilingue (français-anglais) et mots clés

*La vérité est tant aimée que ceux
qui aiment autre chose qu'elle, veulent
que ce qu'ils aiment soit la vérité.*

Saint Augustin

*J'appartiens à une catégorie
d'hommes qui ont cru, comment dire
pour marquer d'un mot l'espoir et le
malheur : qui ont cru toute leur vie
désespérément à certaines choses ; qui
ont été comme le nageur qui se noie,
mais toujours au-dessus de lui de la
dernière force de ses bras élève l'enfant
qu'il veut sauver contre toute
vraisemblance... J'appartiens à une
catégorie d'hommes qui ont tant et si
bien regardé toute leur vie la lumière
que parfois ils sont devenus aveugles
de l'aimer...*

Aragon, *La fin du "Monde Réel"*

INTRODUCTION

Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. A jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un "genre littéraire" parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte.

Milan Kundera, *Les Testaments trahis*

De quoi parle-t-on ? Est-ce qu'il y eut jamais en France quelque chose qui ressemblât à cet étrange avatar du réalisme que fut le réalisme socialiste en URSS et dans les Etats communistes ? Peut-être n'en aurait-il jamais été question dans notre pays si Aragon n'avait pris sur lui de recueillir "*la parole joyeuse*" venue du pays d'Octobre. Non seulement il a proclamé son fol enthousiasme en 1934, dans le contexte du congrès fondateur de l'Union des écrivains soviétiques, mais il a voulu croire que, sans attendre l'extension de ce socialisme construit déjà sur "*un sixième du globe*", les lettres

françaises avaient tout à gagner à une révolution anticipée du métier d'écrire. Écoutons-le dire sa foi nouvelle :

*Au-dessus de la littérature vivante, s'élève le drapeau rouge du matérialisme nouveau, de la littérature soviétique du monde entier [...] L'expérience des écrivains de l'URSS est pour tous les écrivains véritables une expérience fondamentale pour la littérature de demain. De cette expérience et de l'héritage critiqué du passé, naît la littérature de demain. Nos camarades de l'URSS en ont défini la méthode, le réalisme socialiste. Qu'attendons-nous pour travailler avec cette arme nouvelle ?*¹

Vingt ans après Aragon reformulera la même conviction, et plus tard encore, alors qu'il écrit ses derniers romans, si éloignés pourtant de son ancienne espérance, il redira son attachement à une notion dont il estimera n'avoir pas fait, pour sa part, un usage déshonorant. Il est vrai qu'au long des années aucune institution d'Etat ne l'avait invité à alimenter cette "*lyrisation de la Terreur*" dont un Kundera fit l'amère expérience, et tellement d'autres qui ne trouvèrent jamais que le réalisme socialiste fournît la base définitive de l'art et de la littérature.

Au seuil d'un travail comme celui que nous présentons, on ne peut éviter d'être d'abord sensible à la rumeur de fond qui ne manque pas de se lever dès que l'on prononce ce terme pour toujours associé au "*siècle des communismes*"². La raison la plus lointaine de notre recherche tient précisément à l'énigme que fut longtemps pour nous le destin historique de la grande promesse de libération annoncée par le *Manifeste* de 1848, la réalisation prométhéenne et tragique du "*principe espérance*" si bien décrit par Ernst Bloch. L'énigme était aussi celle du long aveuglement des intellectuels, militants ou compagnons de route, qui se mirent au service du "*plus noble idéal*"³, et qui tour à tour s'avisèrent que la nouvelle Arcadie ressemblait à s'y méprendre aux visages les pires des anciennes tyrannies. Nos premières lectures, avant que le nom d'Aragon s'imposât, puis celui des écrivains qui finirent par l'entendre, furent celles des témoignages laissés par la cohorte nombreuse des ex-communistes français, par les déçus ou les exclus de l'exaltante aventure. Nous avons commencé d'y voir plus clair

¹ "Message au congrès des John Reed Clubs", avril 1935, in *Pour un réalisme socialiste*, Denoël et Steele, 1935.

² Nous faisons allusion à l'ouvrage collectif publié récemment sous ce titre, *Le Siècle des communismes*, Editions de l'Atelier/Editions Ouvrières, dir. Michel Dreyfus et alii, Paris, 2000.

³ "*Nous sommes les partisans du plus noble idéal*", aimait à dire Maurice Thorez.

grâce aux confessions et aux analyses : d'anciens responsables (à des titres divers), comme Charles Tillon, Marcel Prenant, Auguste Lecoœur, Victor Leduc, Annie Kriegel, Roger Pannequin, Jean Cathala, Louis de Villefosse, ou Claude Morgan ; de "*simples militants*", comme Maurice Jacquier, Gaston Cherpillod, ou Suzanne Labry ⁴ ; de ceux qui furent (à des degrés et pour des durées variables) des intellectuels-de-parti, comme Edgar Morin (dont l'*Autocritique* est un livre pionnier), Henri Lefebvre, Paul Noirot, Jean Duvignaud, Jean Récanati, Claude Roy (qui a donné de précieux portraits d'Aragon, des années quarante à l'après Elsa), Dominique Desanti (pour son portrait de groupe des *Staliniens*), Emmanuel Le Roy Ladurie, ou Hélène Parmelin ⁵. Tous ces livres parlent d'une fascination, d'un enfermement lumineux dans l'esprit de certitude, d'une ivresse d'autant plus allègre qu'elle se pense fondée à la fois sur la plus haute exigence rationnelle et sur le sentiment de concourir à l'avènement d'un monde enfin libéré. Rien de plus fascinant, en effet, que les noces de la révolution et de la science, que la croyance de détenir le plus puissant des instruments critiques, le matérialisme historique et dialectique, et de disposer avec lui de l'arme la plus efficace pour venir à bout des contradictions et des entraves qui ont jusque là privé les hommes du bonheur pour lequel ils sont faits ⁶. Le destin des enfants du siècle était de chevaucher l'Histoire et de maîtriser la Nature.

Ces livres parlent également des deux autres soubassements de la croyance : le mythe de la société nouvelle construite en URSS et le rôle clé joué par le sentiment d'appartenance à la communauté des camarades. L'exaltation intellectuelle n'eût pas été si vive et si durable, en effet, sans le prestige d'Octobre, du pays de l'utopie concrète, et des vainqueurs de Stalingrad, ni si difficile à briser sans la dimension affective de l'adhésion. Qui partageait la culture et les valeurs du groupe, qui vivait au quotidien dans la chaleur de "*la famille*" et en célébrait les rites, qui appartenait au Parti s'éprouvait tenu, lié par le serment de ne trahir jamais et délié de ses attaches natives, délivré de la solitude et fermement maintenu dans la société élective ⁷. La fidélité était

⁴ *Simple militant* est le titre du témoignage de Maurice Jacquier.

⁵ Les références de leurs ouvrages sont données dans notre bibliographie.

⁶ *Fils du Peuple* de Maurice Thorez porte en épigraphe la formule de Saint-Just, "*Le bonheur est une idée neuve en Europe*". Aragon aime citer celle de d'Helvétius sur le dépassement promis du bonheur de chacun dans "*le bonheur de tous*".

⁷ Entre autres exemples, et pour résumer ces quelques observations liminaires, écoutons Edgar Morin : "*J'ai chevauché l'Histoire. J'étais au Parti communiste [...] J'aimais l'idée de révolution, les chaînes qui se brisent, le mot camarade qui veut dire frère, le partage de tout avec tous [...] J'appris à dire "c'est ignoble" et "les salauds" [...] Il fallait à tout prix croire en l'Histoire, c'était la seule chose qui restait aux athées révolutionnaires*" (*Autocritique*, 1958, réédition au Seuil, 1970, pp. 13, 22, 34).

l'expression de l'amour, la discipline était un sacrifice joyeusement consenti, et l'exercice de la haine envers "*les salauds*" le gage d'une intégration réussie. En ce temps-là, "*stalinien*" pouvait bien être une injure dans la bouche de l'ennemi, c'était un titre de gloire qu'il fallait mériter pour tout communiste digne de ce nom, "*un beau titre difficile à acquérir et lourd à porter*"⁸.

L'un des arrière-plans de notre recherche est donc cette histoire des intellectuels communistes français, escortés par des compagnons de route parfois tout aussi dupes du mirage stalinien, mais non tributaires des solidarités de parti. Ajoutons que nous n'avons pas encore cité le nom de Pierre Daix afin de mieux marquer le rôle qu'il a joué dans la genèse du présent travail. Nous avons d'abord découvert son premier témoignage sur son expérience de jeune militant communiste des années de guerre (qui lui valut de connaître les prisons françaises, avant le bagne allemand de Mauthausen), puis de la Libération et de la guerre froide, ses responsabilités aux *Lettres françaises* faisant de lui un collaborateur privilégié d'Aragon, et après coup un témoin de premier ordre⁹. Ce furent ensuite ses ouvrages nombreux sur l'histoire des communistes qui nous aidèrent à préciser notre sujet, mais aussi sa contribution à l'analyse du phénomène stalinien qui nous convainquit de mieux faire le lien entre les témoignages français et les études sur les réalités du régime soviétique. Son *Socialisme du silence* demeure pour nous un livre initiateur, comme le furent *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne, les *Récits de la Kolyma* de Chalamov, puis ceux de tant d'autres "*voix sous les décombres*"¹⁰ qui peu à peu nous parvenaient, et permettaient de mesurer l'étendue du désastre. Et du même coup de mesurer la gravité du mécompte par rapport à un mythe qui avait, dès l'origine, été dénoncé comme tel, mais qui avait résisté pendant des décennies aux plus lucides

⁸ La formule est d'un responsable aux intellectuels, Victor Joannès, dans son article "Fils du Peuple et la lutte pour les principes du léninisme", *Les Cahiers du Communisme*, n° 10, 1949. André Wurmser répondait ainsi à qui croyait lui faire injure : "Vous êtes trop aimables. Mes connaissances sont trop peu étendues, trop longtemps comme fait le mauvais enfant j'ai fui l'école, l'école de la vie et du monde réel, pour accepter si tôt vos louanges. Je ne suis pas, ou pas encore, un stalinien. Tout au plus puis-je admettre que de toutes mes forces, je m'évertue à le devenir" ("*D'un amour lucide*", *La Nouvelle Critique* n° 11, décembre 1949).

⁹ Le premier ouvrage autobiographique est *J'ai cru au matin* (Robert Laffont, 1976) ; le dernier a été publié récemment, *Tout mon monde* (Fayard, 2001). Il a aussi composé un *Aragon, une vie à changer* (Seuil, 1975), et une version mise à jour de cette biographie (*Aragon*, Flammarion, 1994). Daix s'était battu pour faire publier en France dès 1963 *Une journée d'Ivan Denissovitch*, et fort de son expérience personnelle, il n'avait pas craint d'affirmer dans sa présentation du livre qu'il ne voyait pas "*de différence de nature entre le camp d'Ivan Denissovitch et un camp nazi moyen*". Et il a dit l'importance de l'écrivain russe à ses yeux dans *Ce que je sais de Soljenitsyne* (Seuil, 1974).

¹⁰ *Des voix sous les décombres* est le titre d'un recueil collectif présenté par Soljenitsyne (Seuil, 1974).

analyses. Les touristes peu exigeants des voyages organisés, à l'exception notable d'un André Gide, et nos intellectuels-de-parti y ont pris leur part de responsabilité.

Notre réflexion en est donc venue à s'enrichir en puisant dans la bibliographie de ce qui n'était pas encore devenu définitivement "*le passé d'une illusion*", pour reprendre l'expression de François Furet. Aux grands ouvrages classiques des années trente, le *Staline* de Boris Souvarine, *Au pays du mensonge déconcertant* d'Anton Ciliga, se sont ajoutées pour nous les études conduites avec un plus grand recul historique, et pour les plus récentes, situées à distance des enjeux idéologiques qui ont longtemps nui à la sérénité des débats ¹¹. Mais certains de ces débats demeurent, sur la nature exacte de la passion révolutionnaire, sur celle du totalitarisme, sur ce qui différencie le communisme et le nazisme, ou encore sur la manière d'apprécier la responsabilité des intellectuels des pays démocratiques dans la méconnaissance du socialisme d'Etat. Rien de tout ceci ne constitue le cœur de notre sujet, mais en forme pourtant la toile de fond. Mieux, le sujet que nous avons finalement circonscrit sur le plan littéraire nous est apparu, entre autres choses, comme étant une entrée possible sur certaines des questions posées, comme offrant un autre point de vue sur le grand drame historique, sur la manière dont il a été vécu et compris. Un discours d'intellectuel militant sur les destinées nouvelles de la littérature, tel ou tel personnage d'un roman politique, plus encore, ne sont pas des fenêtres si étroites pour apercevoir les acteurs et déchiffrer les comportements.

Il faut maintenant préciser les contours de notre travail, en cerner l'objet et les limites temporelles, exposer nos objectifs, justifier nos méthodes, la démarche historique qui a été suivie, et donc notre plan d'ensemble. Il apparaîtra que c'est bien une thèse que nous soutenons, en assumant les risques de l'entreprise. Le mieux est de revenir d'abord à Aragon, ce qui permettra du même coup de placer tout notre sujet sous le signe du paradoxe. Disons d'un mot, qu'il faudra justifier, que l'ancien surréaliste devenu le romancier du "*Monde Réel*" est la fois la figure la plus incontestable du réalisme socialiste français, et la plus improbable. Il a été le porte-parole constant de la "*méthode*" ramenée de Moscou en 1934, et il a voulu considérer sa propre démarche de

¹¹ La passion n'était pas absente, et souvent à la mesure de la déception éprouvée, dans les analyses des "nouveaux philosophes", comme *La Barbarie à visage humain* de Bernard-Henry Lévy, *Brecht ou le soldat mort* de Guy Scarpetta, ou *La Cuisinière et le mangeur d'hommes* d'André Glucksmann. Citons ce dernier, à titre de rappel historique, et parce qu'il posait de bonnes questions : "*Lorsque nous parlons en érudits de l'Union soviétique – cet Etat qui ne doit probablement à aucun génie mais, plus innocemment, au temps dont il dispose et à l'espace qu'il couvre, la palme d'avoir déjà massacré un nombre de déportés multiple de celui des morts dans les camps nazis – lorsque nous nommons socialiste son espace et révolutionnaire son histoire, qu'est-ce qui nous rend sourds à la franche rigolade des générations futures devant nos débats théoriques ? Qu'est-ce qui nous a rendu si aveugles aux larmes et au sang dont ruisselle notre présent ?*" (Seuil, 1975, p. 33).

romancier comme une transposition de cette méthode. Les études aragoniennes se gardent pourtant le plus souvent, et non sans raison, de faire grand cas de cette référence répétée au réalisme socialiste. Les meilleurs spécialistes n'ont pas le sentiment qu'elle serait d'un grand secours, quand il s'agit d'entrer dans les dédales de l'univers et les subtilités de l'écriture d'*Aurélien* ou des *Voyageurs de l'impériale* ¹². Il est vrai aussi qu'elles ont peu abordé jusqu'ici le roman qui oblige à affronter le problème, c'est-à-dire le vaste cycle des *Communistes*, et que nous devons, quant à nous, mettre au premier plan de notre investigation. Le paradoxe tient à l'usage très personnel que fait un grand écrivain de la méthode dont il dit s'inspirer. Il nous permet d'indiquer ainsi l'un des problèmes que nous rencontrerons, au-delà d'Aragon lui-même, dans l'étude des œuvres, et de préciser ce qui forme le double objet de notre recherche.

D'une part, nous avons essayé de faire l'histoire du discours tenu en France sur le réalisme socialiste, en analysant les textes à caractère programmatique, en repérant la manière dont la critique communiste en est venue à se fonder sur ses présupposés, et à en faire des critères d'évaluation, en reconstituant les relations entre Aragon et son parti sous l'angle de la politique culturelle, et en dégagant les conditions qui ont permis la brève mais réelle fortune du mot d'ordre. D'autre part, après avoir établi le corpus des œuvres romanesques écrites par des écrivains qui se réclamaient du réalisme socialiste, nous avons analysé une majorité de ces romans ouvertement politiques ; dans certains cas, la référence au réalisme socialiste a pu n'être pas explicite, mais la qualité d'écrivain communiste être assumée (ainsi de Paul Nizan), ce qui offrait une intéressante matière à comparaison. Mais dans tous les cas, celui d'écrivains reconnus, qui avaient ou qui ont acquis une légitimité en dehors de la reconnaissance interne au PCF, ou dans celui des écrivains qui doivent tout à cette forme de légitimation, ou au moins les débuts de leur carrière (ainsi d'André Stil), le problème s'est posé de savoir ce que devenait très concrètement, dans la fabrique du roman, le discours de la méthode.

Sur ce double plan du discours et des œuvres, notre démarche revêt donc un caractère historique, faute de quoi l'objet serait demeuré introuvable, ou partiellement

¹² A l'occasion de leur inscription au programme de l'agrégation de lettres, ces deux romans ont bénéficié d'une fortune critique importante ; les études produites ne font pas état du réalisme socialiste, sinon à titre de rappel historique. Les thèses maintenant nombreuses sur l'ensemble du corpus aragonien n'ignorent pas la question, mais n'en font pas non plus un outil d'analyse pertinent. En revanche, elles sont amenées assez souvent à poser les difficiles problèmes du réalisme et de l'écriture réaliste chez Aragon ; ainsi de Nathalie Limat-Letellier, par exemple, à propos des derniers romans, ou de Patricia Richard-Principalli dans son étude de *La Semaine sainte* (voir notre bibliographie).

identifié, comme on le constate dans les rares et brèves études qui l'abordent ¹³. Cette double histoire n'est pas non plus dénuée de paradoxes. Dans un premier temps, elle repose sur l'initiative d'Aragon, sans correspondre ni à une volonté clairement affichée de la part des Soviétiques d'exporter le mot d'ordre désormais inscrit dans les statuts de l'Union des écrivains, la seule association autorisée, ni à une politique décidée par la direction du PCF. Aragon fait presque cavalier seul, il n'est pas désavoué par Thorez, quelques-uns de ses amis lui prêtent main-forte (comme Léon Moussinac ou Georges Sadoul), il s'adresse à la corporation des écrivains tout entière, et spécialement à ceux qui se rassemblent dans le combat contre le fascisme et la défense de la culture. Il n'est pas entendu. Le débat ne s'installe même pas, sauf dans le domaine de la peinture, de façon éphémère, tandis qu'il se sert lui-même fréquemment du parallèle avec le domaine pictural pour poser les problèmes de la représentation réaliste en littérature. Qu'il donne ses propres romans en exemple ne convainc personne de se convertir à ce réalisme nouveau, qu'il s'efforce en même temps d'inscrire dans une longue tradition nationale. Le discours prolifère, mais semble tourner à vide. Et si l'on se tourne du côté de ses romans, l'on est amené à penser que le réalisme socialiste, c'est en somme ce qu'il a décidé pour sa part que c'était. Ce qui est plutôt flatteur, mais ne clarifie pas la question. A commencer par la question de savoir quel rapport il y a entre l'obligation faite aux écrivains soviétiques de se conformer aux canons d'une littérature exaltante et optimiste, et cette variante française, toute personnelle, inscrite dans une situation sociale qui n'a rien à voir avec celle qui préside à la construction du socialisme. Dans la première partie de notre travail, nous tenterons d'élucider cette énigme, l'énigme de ce qu'Aragon a lui-même appelé après coup son "*pari*" : un pari qui consistait à ne surtout pas imiter les œuvres soviétiques, tout en proclamant l'excellence de leur méthode ; à jouer au mieux des différences séparant les deux contextes.

Avec la guerre s'ouvre une longue parenthèse, qui se prolongera jusqu'au moment du basculement dans la guerre froide fin 1947. Pendant toute cette période, le terme même de réalisme socialiste semble oublié. Le paradoxe, cette fois, est que des œuvres s'écrivent, les unes qui présentent des affinités avec ses recommandations, les autres qui leur correspondent tout à fait, dans le contexte français. Nous faisons allusion, d'une part, à la poésie de la Résistance, où les communistes s'illustrent, Aragon et Eluard en tout premier lieu, une poésie engagée dans l'actualité immédiate, une poésie nationale, combative, épique, et optimiste ; et d'autre part, à un ensemble de romans écrits en

¹³ Nous les mentionnerons à mesure, mais s'agissant des œuvres elles-mêmes, dans le domaine littéraire, elles tiennent en très peu de pages (voir nos références à Brossat et Verdès-Leroux dans la bibliographie).

1945-1947 par des écrivains communistes, des romans très politiques, où se révèlent le monde de valeurs des militants et la préoccupation de servir le combat du Parti. Le discours et les œuvres auront donc cheminé parallèlement, sans lien organique, mais avec ce résultat étonnant : au seuil de la période où le réalisme socialiste va enfin faire entendre collectivement sa voix, le discours est prêt (grâce à Aragon), et des œuvres ont été écrites qui montrent la voie à suivre.

Dans la troisième phase de son histoire française, le réalisme socialiste devient donc l'affaire du Parti lui-même, sur le plan de sa politique culturelle, et en termes de conditions réunies sous son égide pour qu'une littérature militante voie le jour, d'une façon concertée et organisée : les structures et les hommes existent ; le contexte du grand affrontement idéologique, l'enthousiasme des intellectuels qui ont adhéré nombreux au glorieux "*parti des fusillés*", et la réussite de leur intégration dans "*le parti de la classe ouvrière*", les encouragements prodigués par Aragon aux écrivains néophytes, l'exemple qu'il donne à nouveau, mais cette fois d'une manière plus lisible (avec la publication des six volumes des *Communistes* en 1949-1951), tout concourt à la production d'une "*littérature de parti*". Le climat du jdanovisme pousse à faire davantage, ce sont les domaines des arts et des sciences qui sont également concernés, si bien que la matière, après avoir été assez rare, devient tout à fait abondante. C'est pourquoi, tout en l'évoquant et en tenant compte de la diversité des "fronts" où se mène la lutte, nous avons renoncé à embrasser même l'ensemble du domaine littéraire, pour continuer de travailler sur la question du roman politique et du réalisme dans le roman. Mais ce n'est pas sans le regret de n'avoir pas ménagé une place à l'étude des "*poèmes politiques*", ceux qu'Eluard nomme ainsi, et d'autres, signés des jeunes poètes de "*la nouvelle Résistance*". De même, nous ne ferons que des allusions au "*nouveau réalisme*" pictural, auquel reste associé surtout le nom d'André Fougeron, lui aussi lancé par Aragon dans la voie de "*l'art de parti*", avant d'être renvoyé sans ménagement à ses études, quand il apparaîtra que le parti ouvrier couve dans son sein et des artistes et des dirigeants ouvriers ouvriéristes. La traduction en actes du réalisme socialiste n'est pas exempte de telles contradictions. Nous verrons combien l'attitude d'Aragon est complexe au moment où ses efforts semblent enfin couronnés de succès.

Notre plan obéira au découpage en trois grandes périodes que nous venons d'esquisser : les premiers pas de la transposition française (1934-1939), la parenthèse apparente des années de guerre et de l'immédiat après-guerre (1939-1947), le temps venu d'une littérature de parti avec les premières années de la guerre froide (1947-1954). Ce plan permettra de donner une armature chronologique mais aussi un sous-

basement logique à l'un des aspects de la thèse que nous défendrons : à savoir que la rupture idéologique de la guerre froide a bien offert sa chance historique, pendant quelques brèves années, à la transposition française du réalisme socialiste, mais que le discours en était prêt dès les années trente. Rien de vraiment neuf ne sera produit sur ce plan ; en revanche, ses ambiguïtés, décelables dans ses origines historiques françaises et dans ses prémisses soviétiques (ce que nous appellerons le triple postulat politique, théorique et esthétique), apparaîtront au grand jour à la faveur de sa mise en œuvre dans le contexte créé par le partage du monde en deux camps. C'est pourquoi dans notre première grande partie, nous réfléchirons d'abord sur le processus plus politique que littéraire qui a conduit à la formulation en 1934 du réalisme socialiste comme méthode de la nouvelle littérature soviétique, en nous appuyant sur des travaux comme ceux de Michel Aucouturier ¹⁴ et de Régine Robin ¹⁵. Nous ferons également notre profit des recherches menées à bien par Jean-Pierre Morel sur "*l'Internationale littéraire*" dans ses rapports avec la France ¹⁶, pour cerner le rôle qu'elle a joué, jusqu'à sa dissolution en 1932, dans la préparation de la position dirigiste, et hostile à la modernité romanesque, que le congrès de 1934 allait institutionnaliser. Nous verrons comment Aragon a été très tôt concerné par des enjeux dont il était loin de posséder toutes les clés, avant qu'il ne se construise dans les années suivantes une position relativement autonome. Dès 1935-1936, le réalisme socialiste devient avec lui une affaire française, et nous avons fait l'hypothèse qu'elle sera sur le fond intelligible comme telle jusque dans son apothéose de la guerre froide.

Sa physionomie stalinienne, à travers le jdanovisme, sera beaucoup plus sensible, mais ses développements appartiennent en propre à ce que Jacqueline Mer a appelé "*la centralité française*" du PCF ¹⁷. La différence demeure fondamentale entre la situation d'écrivains qui n'ont pas d'autre choix pour être publiés que d'en passer par le contrôle d'un organisme d'Etat, ce qui réclame de satisfaire à un ensemble de critères politiques et esthétiques contraignants, et la situation d'écrivains volontaires, appartenant à un parti

¹⁴ Nous avons travaillé à partir des articles et de la thèse d'Etat de Michel Aucouturier, *Les problèmes théoriques de la critique littéraire marxiste en Russie de 1888 à 1932*, Paris IV, 1980.

¹⁵ R. Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, 1986.

¹⁶ J.-P. Morel, *Le roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1985.

¹⁷ J. Mer, *Le Parti de Maurice Thorez ou le bonheur communiste français*, Payot, 1978. Ce livre nous a beaucoup aidé dans la compréhension du phénomène charismatique et de "*l'ethno-classe*" formée au sein du PCF, où joue un rôle essentiel le "*référentiel France*" : "*Si donc l'idéologie communiste a une centralité soviétique, il apparaît que la vie communiste française, dans laquelle œuvre Maurice Thorez, a une centralité française*" (p. 52). Ainsi les communistes français se définissent-ils (eux aussi) par "*une certaine idée de la France*" ; Aragon est exemplaire de cette centralité française.

d'opposition dans une société démocratique. Ni les enjeux politiques de la création romanesque, ni les univers représentés, ni les personnages mis en scène ne sont comparables. Même les militants exemplaires des romans français ont peu en commun avec les héros positifs des romans soviétiques ; ils ne construisent pas le socialisme, ils défendent l'existence d'un parti menacé ou mènent des luttes aux enjeux essentiellement symboliques ; dans tous les cas, ils *résistent*, et la révolution n'est pas même à l'ordre du jour. Mais si ce sont des héros français, c'est également parce qu'ils contribuent à fixer l'image nationale que le Parti ne cesse de revendiquer depuis 1934-1935, dates qui coïncident avec les premiers efforts d'Aragon pour dessiner le visage d'un réalisme socialiste français, en en faisant le prolongement "moderne" de la tradition réaliste.

C'est dans cette perspective que prend tout son sens la prise en compte de la période intermédiaire de la Résistance et de la participation du PCF à la reconstruction nationale (à travers la bataille de la production dont Thorez, lors de l'été 1945, enjoint aux mineurs et à l'ensemble des travailleurs de relever le défi). Cette période, objet de notre deuxième grande partie, revêt pour nous un triple intérêt : elle est essentielle pour l'inscription du Parti communiste dans la société et l'histoire françaises, elle donne lieu à des œuvres poétiques et romanesques qui en célèbrent les héros, et elle fournit après coup au roman réaliste-socialiste son inspiration : soit en lui proposant des thèmes, ceux du passage à la clandestinité (effectué dès la dissolution prononcée fin septembre 1939), ceux de la Résistance et de la déportation, ou ceux de la bataille de la production ; soit, à travers les thèmes puisés dans l'actualité immédiate de la guerre froide, en étayant son ambition de contribuer à ce qui va précisément être nommé "*la nouvelle Résistance*", l'occupant allemand ayant été remplacé par "l'occupant américain", assisté des nouveaux collaborateurs. L'imaginaire de la fiction réaliste-socialiste française est indéchiffrable sans cette clé à nos yeux essentielle. Elle définit par conséquent le corollaire de la thèse que nous défendrons, sur les éléments de continuité qui équilibrent les éléments de rupture caractéristiques de la période de la guerre froide.

Cette manière dont nous avons délimité l'objet de notre recherche explique que nous ne l'ayons pas étendue aux relations littéraires franco-soviétiques, conscient qu'une telle étude constituerait un complément utile à l'exploration du champ français. Parmi les spécialistes d'Aragon, les travaux des comparatistes ont commencé de défricher un domaine que l'ouverture des archives russes et l'exploitation complète des documents légués par l'écrivain et par Elsa Triolet aideront à mieux cerner¹⁸. Mais nous tiendrons

¹⁸ Nous renvoyons en particulier aux travaux des russisants Marianne Delranc, spécialiste d'Elsa Triolet, et Léon Robel, éditeur de la correspondance entre Elsa Triolet et sa sœur Lili Brik.

compte des formes de présence de la littérature soviétique, à travers les traductions et l'accueil de la critique, qui participent des conditions qui ont favorisé la constitution d'un public pour les œuvres françaises. Par ailleurs, nous avons pu préciser assez tôt notre perspective de recherche grâce au dépouillement de la revue *Preuves*, émanation du Congrès pour la liberté de la culture (né en 1950), un mensuel riche en informations et en analyses sur les destinées de la culture sous juridiction réaliste-socialiste, en URSS et dans les démocraties populaires. C'est là que nous avons découvert les essais si éclairants de Czeslaw Milosz, ensuite réunis dans *La Pensée captive* ¹⁹. Il est de ceux qui, avec Milan Kundera, nous ont définitivement mis en garde contre les tentations lyriques et contre l'argument de l'enthousiasme constamment invoqué par Aragon ²⁰.

Son enthousiasme proclamé pour le réalisme socialiste, Aragon continuera de le formuler jusque dans les années soixante, alors que la brève histoire française de son succès se sera déjà refermée. Il voudra croire que les déviations qui ont affecté son cours en URSS même sont remédiables, et que le second congrès de l'Union des écrivains en décembre 1954 marque un nouveau départ ; et il redit à Moscou, vingt ans après, sa conviction personnelle qu'une transposition française demeure à l'ordre du jour. Cette fois, il prêchera définitivement dans le désert, tout en s'engageant avec *Le Roman inachevé*, *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa*, dans une démarche créatrice plus tournée vers des renouvellements formels et l'examen critique du passé que vers la tradition réaliste et la reconduction de l'espérance. C'est pourquoi, nous avons arrêté, non pas nos recherches, mais leur présente traduction, à la date symbolique de 1954. Elle nous permet d'abord de laisser entrevoir à l'arrière-plan de notre sujet les vingt années de silence pendant lesquelles l'Union des écrivains soviétiques, au lieu de tenir des assises régulières, a envoyé au Goulag ou au poteau d'exécution un grand nombre de ses membres ²¹. Elle est aussi l'année du Congrès d'Ivry pour le PCF, où Aragon

¹⁹ C. Milosz, *La Pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*, Gallimard, 1953.

²⁰ Aragon déplore par exemple (dans un article de 1948 sur Stendhal) que la critique soit si mesquine "dès que les sentiments passent l'ordinaire, dès qu'il y a de la grandeur quelque part, dès qu'enfin c'est affaire d'enthousiasme" ; dans une note ajoutée en 1969 à la présentation de son anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo ?* (1952), il constatera : "L'Histoire a rendu l'enthousiasme amer, et fait de tout espoir un masque de carnaval". L'année précédente, il aura dénoncé "le Biafra de l'esprit" qui menaçait la Tchécoslovaquie (après l'aide apportée au pays frère par les armées du Pacte de Varsovie), texte donné en préface de la *Plaisanterie* de Kundera. Celui-ci écrira dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : "Ceux qui pensent que les régimes communistes d'Europe centrale sont exclusivement la création de criminels laissent dans l'ombre une vérité fondamentale : les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels, mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis" ("Folio", p. 254). Le présent travail aimerait être une modeste contribution à une critique de l'enthousiasme.

²¹ Le 13 mai de cette année-là, son président Alexandre Fadeïev s'est suicidé, "qui avait laissé tuer six cents de ses membres par la police de Staline" (Daix, Aragon, 1994, p. 469).

présente le rapport sur les questions culturelles (responsabilité qu'il se voit confier pour la première fois) ; ce rapport est intitulé *"L'art de parti en France"*, le terme de réalisme socialiste y est soigneusement évité, indice que le PCF n'en fait plus le maître mot de sa politique envers les écrivains.

Il nous reste à dire quelques mots des méthodes utilisées dans ce travail. Tout ce qui précède justifie que le recours à l'information historique scande chacune des trois grandes parties : celle-ci permet à la fois de retracer le contexte de la production du discours et des œuvres, et d'étayer la lecture critique des romans dont la dimension historique est importante, sinon essentielle (comme c'est le cas des *Communistes* d'Aragon). Par ailleurs, ce sont tout naturellement les questions du réalisme et du roman à thèse auxquelles nous avons été sans cesse confronté. L'ouvrage de Susan Suleiman²² nous a fourni des définitions et des concepts clés, et en tout premier lieu, sa définition du roman à thèse comme *"un roman 'réaliste' (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine"*²³, un roman comparable à un acte de parole illocutoire, proche de la figure rhétorique de l'*exemplum* et du genre de la fable, qui appelle une interprétation univoque, laquelle implique à son tour une règle d'action applicable pour le lecteur. Il est donc un roman qui construit davantage un *"message"* qu'un *"spectacle"* (Genette), et qui *"multiplie les redondances à tous les niveaux du texte, afin de réduire au maximum les failles qui rendraient possible la lecture plurielle"*²⁴. Avant de revenir sur la question des *"failles"*, ajoutons que la description des deux grandes structures auxquelles recourt ce sous-genre du roman réaliste, s'est avérée très opératoire pour l'étude de notre corpus : la structure d'apprentissage (empruntée au roman de formation), qui voit un héros se réaliser à travers *"la quête réussie de la certitude"* (il passe de l'ignorance à la connaissance du vrai et à une vie nouvelle) ; et la structure antagonique qui met en scène le combat d'un héros déjà en possession de la vérité et des bonnes valeurs contre un ennemi qui cherche à en retarder la réalisation. Par commodité, et parce que nos romans se prêtent bien à cette distinction, nous parlerons de romans d'apprentissage et de romans antagoniques. Ces derniers peuvent, bien sûr, inclure des personnages qui vivent des apprentissages exemplaires (les uns positifs, les autres négatifs).

²² S. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, "Ecriture", 1983.

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 71.

Le problème de fond est celui de la contradiction latente entre les deux pôles, entre le roman et la thèse. Plus exactement, elle est entre la nature exploratoire, interrogative, hypothétique du roman, et la visée démonstrative, affirmative, didactique parfois, de la thèse ; entre le pluriel du texte fictionnel et l'univocité du message (de nature politique dans notre cas). Elle est entre "*l'esprit du roman*" (Kundera), tourné vers la complexité des choses humaines, vers leur ambiguïté, leur essentielle relativité, et l'esprit de certitude, de simplification, d'opposition binaire sur le plan des valeurs, qui préside au roman militant, ou édifiant. Ou encore, entre "*le génie du possible*" qui habite le roman et l'imposition d'un réel confondu avec le vrai²⁵. Si l'on passe de ce niveau très général à celui du réalisme dans le roman, les choses sont-elles très différentes ? Ce que nous savons, non pas du discours du réalisme, mais de l'écriture réaliste elle-même, n'invite pas, selon nous, à faire de différence fondamentale : l'appétit de dévoilement, la soif de connaître, l'esprit de protestation, qui animent le roman réaliste, aussi encombré soit-il de théories, d'idées, et de documents, renvoient à la volonté de comprendre de qui s'interroge, et non pas à la volonté d'expliquer de qui connaît d'avance les réponses. La confusion est parfois permise, mais nous avons appris à lire le réalisme au besoin contre lui-même ; à déconstruire le "*discours du roman*" et à identifier les procédés de "*l'illusion réaliste*"²⁶ ; à reconstituer "*le cahier des charges*" propre au projet réaliste, sans prendre "*un discours ostentateur de savoir*" pour un énoncé scientifique²⁷.

Nous verrons à la fois que le discours d'Aragon sur le réalisme socialiste, ce réalisme qu'il prétend désormais fondé sur la science (celle que procure en tout domaine le marxisme), porte la confusion à son comble, et que sa propre écriture romanesque résiste aux contraintes du roman à thèse, plus ou moins bien selon que l'on parle des *Cloches de Bâle*, des *Beaux Quartiers* ou des *Communistes*. Mais il s'agit d'Aragon. Peut-on semblablement lire les romans militants contre eux-mêmes ? Peut-on estimer, hypothèse la plus favorable, que leur nature même de roman les rend justiciables d'une appréciation autre que celle qu'ils appellent (sur le terrain politique) ? Ou faut-il les décréter en bloc illisibles, textes entièrement ruinés par l'intertexte doctrinal qui s'y infiltre de façon insistante ? Nous allons, sur le fond, réserver la réponse, puisque notre pari singulier, ou saugrenu, a été de les lire et d'en produire des analyses, parfois très détaillées, que l'on va découvrir. Disons d'un mot que nous avons cherché à repérer les

²⁵ Michel Raimond, *Le Roman*, A. Colin, "Cursus", 1988, p. 10. L'auteur définit aussi "*le principe actif de tout roman*" comme étant "*l'imagination du possible*", et non la reproduction du réel.

²⁶ Nous faisons allusion à deux des ouvrages d'Henri Mitterand.

²⁷ Ces formules sont empruntées à Philippe Hamon.

"failles" des romans à thèse ²⁸, ou ce que nous nommerions volontiers les points de tension entre le parti pris politique et le parti pris des personnages. L'ambition d'André Stil comme d'Aragon n'est pas seulement de montrer des hommes qui font de la politique, mais ce que la politique fait aux hommes ; ce qui se passe dans les têtes et dans les cœurs des militants, les embarras qui sont les leurs en dépit des certitudes proclamées. Et quand ils déniaient éprouver des embarras, ils ne cessent pas de dire quelque chose de la façon dont l'esprit de certitude les travaille. Exemplaires ou non, ces personnages sont les vecteurs d'un réalisme paradoxal, celui auquel un lecteur critique peut se rendre attentif ²⁹.

Ajoutons que l'ambition commune aux romanciers communistes est aussi de mettre en scène des êtres qui passent, certes, beaucoup de leur temps à lutter (un militant milite sans limites), mais à qui il arrive d'avoir une vie privée, à qui il arrive d'aimer, de mener une vie de couple, et de se heurter à des questions, qui trahissent que les belles réponses fournies par le Parti sont un peu courtes. Bref, ils sont des personnages de roman, des individus fictifs dont l'individualité est en question. Si l'histoire du roman occidental et l'histoire de l'individu ont partie liée, d'une part, si le communisme est la plus franche antithèse de l'individualisme, d'autre part, que se passe-t-il quand l'individu communiste devient personnage de roman ? Convenons que c'est la manière dont nous relancerons la question du roman à thèse, dans sa variante réaliste-socialiste française.

²⁸ S.Suleiman définit les failles du roman à thèse comme le produit des tensions entre deux tendances contraires : "*la tendance simplificatrice et schématisante de la thèse et la tendance complicatrice et pluralisante de l'écriture romanesque*" (op.cit., p. 242).

²⁹ Nous nous servirons également dans ce travail des concepts à portée très générale de discours et de texte (issus du séminaire de M. Elmalih à Nancy II), concepts ainsi définis : l'activité *discursive* est celle qui a l'univocité pour horizon, elle tend à souder étroitement signifiants et signifiés, à la manière de codes qui fonctionnent comme des jeux à règles fixes. L'idéal qui régit le discours est celui de la clôture, et donc de la résistance à la contradiction et aux démentis que le réel lui inflige. L'activité *textuelle* repose sur l'exploration des virtualités sémantiques des signes, le brouillage des définitions, et la production d'énoncés polysémiques. Le heurt du discours militant et du texte littéraire est, dans cette perspective, porté à son point extrême d'intensité.

PREMIÈRE PARTIE

LE RÉALISME SOCIALISTE ET LES PROBLÈMES

DE SA TRANSPOSITION

FRANÇAISE

(1934-1939)

*Les communistes n'ont pas toujours raison,
ils ont fondamentalement raison.*

André Wurmser, Fidèlement vôtre (1977).

Si nous avons pensé dans un premier temps limiter notre travail à la période de la guerre froide, celle qui voit éclore les œuvres que l'on peut placer avec le moins d'hésitations sous le signe du réalisme socialiste, il nous est assez vite apparu qu'une longue mise en perspective historique était indispensable pour comprendre la nature exacte de ce qui s'était produit ces années-là, les années dites du "jdanovisme". Comme notre introduction générale a commencé de le souligner, nous sommes très loin de penser que cette période est une sorte de phénomène aberrant, une pathologie passagère qu'expliqueraient suffisamment les circonstances de la tension internationale. Les fondements de la conception du monde communiste, sur les plans politique, idéologique, et culturel, se sont construits antérieurement, y compris ceux qui caractérisent sa variante française, et ce sont eux qui fournissent les conditions d'intelligibilité des objets de notre étude.

Notre première grande partie va s'efforcer de le montrer pas à pas, en entrant dans le détail des péripéties qui président à la très singulière greffe française du socialisme soviétique. Ce qui supposera de faire d'abord le point sur le processus qui a conduit là-bas à l'unification autoritaire de la vie artistique et littéraire. Mais dès le congrès fondateur de 1934, nous aurons avec Aragon, alors présent dans la Salle des Colonnes, un observateur de premier ordre ; nous mesurerons du même coup les progrès de son parcours depuis le congrès de Kharkov où il avait été invité quatre ans plus tôt. Ensuite, ce sont à la fois son rôle prépondérant et le contexte français dans lequel il prend place qui formeront le fil conducteur de l'étude, étant entendu que ce contexte est lui-même tributaire des liens qui soudent les destinées du PCF à la stratégie internationale et aux intérêts nationaux de l'URSS. Nous tenterons de dégager ainsi les significations de l'orientation de plus en plus française qu'il donne à sa transposition du mot d'ordre des lettres soviétiques. Enfin, si cette première période est surtout celle de la mise en place d'un discours, ses premiers romans du cycle du *Monde Réel* et ceux de Nizan invitent à réfléchir aux effets de "*la perspective socialiste*" sur la pratique d'une écriture de type réaliste. Nous vérifierons que cette expression, qui substitue à l'existence d'une société la référence à une conception du monde, est celle que privilégie Aragon, et qu'elle autorise des libertés créatrices refusées à ceux qui vivent dans une société qui ne leur laisse plus le choix de leur conception du monde : tout doit y être socialiste.

1.1. LES PRÉMISSSES DU RÉALISME SOCIALISTE

*Je cherche à comprendre
pourquoi et comment des millions
d'êtres humains ont préféré au
prosaïsme de la vie ordinaire
l'enthousiasme du devenir épique.*

Pierre Fougeyrollas, *Un philosophe dans la résistance*

Les prémices historiques du réalisme socialiste fournissent également du futur mot d'ordre de l'art et de la littérature soviétiques les postulats sur lesquels il demeurera fondé. La logique dirigiste qui caractérise dès l'origine le nouvel Etat issu d'Octobre 17 en livre l'indispensable condition politique. La vie littéraire reposera bientôt sur des formes d'organisation semblables à celles qui régissent l'ensemble de la vie sociale. En tout domaine, ce qu'on appellera le "stalinisme" se met en place bien avant que Staline ait éliminé tous ses concurrents dans la lutte pour le pouvoir. La répression en est déjà un moyen efficace, et les acteurs du monde culturel n'échapperont pas à la vigilance des fonctionnaires de la Révolution.

Ces derniers sont en possession d'un instrument intellectuel à haut rendement, le matérialisme historique et dialectique devenu une théorie d'Etat, après avoir fait l'objet dès le début du siècle en Russie d'une codification prometteuse (attachée au nom de Plekhanov) : le marxisme devient une théorie omnivore, d'autant plus séduisante qu'elle se veut intimement liée à une pratique qu'elle fonde et qui la justifie en retour. Nous verrons comment elle exerce son hégémonie dans les années vingt, en prenant l'exemple

du traitement "scientifique" que réservent les critiques patentés aux courants novateurs du formalisme et du futurisme. Mais nous montrerons aussi que le sort réservé aux compagnons de route par Trotski n'est pas plus enviable, en dépit de la réputation d'esprit plus libéral attachée à son nom en matière littéraire. Les présupposés de son discours ne sont pas différents, son emballement porte même à un degré supérieur le grand rêve de maîtrise, théorique et pratique, que le marxisme autorise.

La convergence de ces prémisses politique et "philosophique" avec un postulat de nature esthétique achève de construire le soubassement logique du mot d'ordre qui sera adopté en 1934. En d'autres termes, le matérialisme érigé en théorie d'Etat voit comme son allié naturel le réalisme littéraire et artistique, un réalisme lui-même décrit depuis Marx et Engels comme la tendance très générale au dévoilement de la réalité qui anime les grandes œuvres. Plus qu'une école, le réalisme est un principe actif accordé à l'essor historique d'une classe dans sa phase montante : il est l'expression de son goût de la vérité, puisqu'elle a tout à attendre de la critique des mensonges et des mystifications dont la classe dominante a au contraire besoin. Que les privilèges accordés au réalisme aient de solides antécédents dans le XIX^e siècle russe, qu'il forme un "*socle discursif*" (R. Robin) très difficile à contourner, ce sont des faits indéniables, mais qui n'expliquent pourtant pas à eux seuls que la notion de réalisme socialiste ait triomphé : il fallait pour cela qu'il reçoive l'aide puissante de la nouvelle idéologie d'Etat. Et que dans le même temps, l'élimination de la concurrence ait été consommée : même la modernité qui avait prétendu nouer des liens avec la Révolution dut céder la place à la tradition réaliste remise au goût du jour.

Pendant ce temps, un pied encore dans le surréalisme de ses débuts, Aragon s'exerce à la poésie révolutionnaire, en donnant avec *Front Rouge* une saisissante image de la dialectique matérialiste, tandis que Gorki et une brigades d'écrivains soviétiques entonnent un hymne promis à un grand avenir, y compris sous la plume d'Aragon et des communistes français, celui du relèvement des criminels, grâce aux vertus de la rééducation par le travail forcé.

1.1.1. Le postulat politique : le rôle dirigeant du parti

En règle générale, l'insistance sur l'aspect d'affranchissement des lettres soviétiques qu'aurait signifié le mot d'ordre de réalisme socialiste, proclamé en 1934 lors du premier congrès de l'Union des Ecrivains, est le fait des commentateurs qui s'efforcent de le distinguer le plus possible de ses avatars jdanoviens : liberté et pluralisme à l'origine, dirigisme et monolithisme ensuite ; démarche dialectique et progressiste dans le sillage de Lénine, aberration criminelle sous la tyrannie de Staline. Cette perspective prend appui sur l'idée d'une autre rupture, encore plus largement admise, une rupture par rapport à la période précédente : celle de l'hégémonie de la littérature prolétarienne à l'époque du premier plan quinquennal (1928-1932). Plus précisément, cette période est définie comme celle des exactions de la RAPP¹, écrivains et critiques prolétariens étant accusés d'avoir fait régner la terreur dans la vie littéraire. En prononçant la dissolution de la RAPP, en avril 1932, ainsi que celle des autres organisations littéraires et artistiques existantes, le Comité Central aurait donc mis un terme aux agissements de militants trop dogmatiques et entrepris une vaste réorganisation de la vie culturelle sur des bases beaucoup plus saines².

¹ RAPP : Association des Ecrivains prolétariens de Russie - appellation apparue en 1923 et devenue officielle en 1928, à la faveur du I^{er} Congrès panrusse des Ecrivains prolétariens ; elle désigne alors l'ensemble du mouvement prolétarien de Russie, la RAPP jouant le rôle principal au sein de la VOAPP (Union des Associations d'Ecrivains prolétariens de toute l'Union, 1928-1932), qui s'est substituée à la VAPP (Association panunioniste des Ecrivains prolétariens, 1921-1928).

² Le texte de l'intervention du Comité Central s'intitule "*Résolution sur la refonte des organisations littéraires et artistiques*" (23 avril 1932) : il est reproduit dans *Action poétique*, n° 59 (p. 246) et dans l'ouvrage de Régine Robin, *Le Réalisme socialiste*, *op.cit.*, p. 328, qui en propose une traduction différente à laquelle nous nous référerons.

*** *Fin du sectarisme ou consolidation du dirigisme ?***

Jean Pérus est celui qui défend le plus systématiquement cette idée : il reproche aux prolétariens d'avoir freiné depuis l'origine (et pas seulement dans la période récente) un essor culturel que la politique avisée de Lénine avait pourtant laissé espérer. Régine Robin, quant à elle, reprend l'image convenue de *"la sectaire RAPP"*, association *"imbue de sa méthode dialectico-matérialiste, très hostile aux écrivains professionnels non-communistes qu'on appelle "compagnons de route" depuis que Trotski leur a donné cette appellation"*³. Jean-Pierre A. Bernard va dans le même sens, en s'appuyant sur un article soviétique, rédigé fin 1932, qui s'ouvre sur l'affirmation que *"le chemin parcouru en 15 ans par la littérature soviétique est énorme"*, que sa *"maladie infantile"* est désormais surmontée : *"le sectarisme, le gauchisme, la fatuité communiste"*⁴. A l'appui de cette thèse, il aurait pu citer, comme le font les autres commentateurs, le texte même de la résolution du Comité central, qui dénonçait le risque de voir les associations dissoutes devenir des moyens *"de cultiver l'esprit de chapelle, de s'écarter des tâches politiques de l'actualité et de rompre avec des groupes importants d'artistes et d'écrivains sympathisant à la construction socialiste"*⁵. On relève d'ailleurs rarement qu'il est question ici de risques encourus et non de faits avérés et condamnés. Nous allons y revenir, en indiquant rapidement que les reproches faits à la RAPP sont certes justifiés, mais surtout en montrant que celle-ci a agi, pour l'essentiel, avec le soutien effectif du pouvoir soviétique, ce qui donne évidemment un tout autre sens à l'intervention du Parti du 23 avril 1932, et au-delà, à sa décision de fonder l'Union des écrivains soviétiques.

En même temps qu'au premier plan quinquennal, qui traduisait la décision de Staline d'entreprendre *"la construction du socialisme dans un seul pays"* (et cela en contradiction avec les thèses fondatrices de Marx et Lénine), la période de l'hégémonie de la RAPP correspond à ce qu'on a appelé *"la révolution culturelle"*, qui fut tout aussi concertée que le plan lui-même. Pour réaliser en un temps très court l'industrialisation du pays et la collectivisation des campagnes, il faut une formidable mobilisation idéologique, qui passe par la réactivation délibérée des luttes de classes, par la désignation des *"koulaks"* et des *"spécialistes"* (formés par l'ancienne société) comme

³ R. Robin, *op.cit.*, p. 36.

⁴ J.P.A. Bernard, *Le PCF et la question littéraire (1921-1939)*, PU de Grenoble, 1972, p. 120 ; il s'agit de l'article de V.G. Kirpotine paru dans *La Littérature internationale*, n° 1, 1933, et intitulé *"La littérature soviétique au XVIe anniversaire de la Révolution d'Octobre"*. Ce texte est celui d'un discours prononcé en premier plénum du Comité d'organisation de l'Union des écrivains soviétiques (Union qui va se substituer aux associations dissoutes le 23 avril 1932), Kirpotine étant le secrétaire de ce Comité.

⁵ Robin, *op.cit.*, p. 328.

ennemis principaux, par l'émulation obligatoire, dans le travail, mais aussi dans l'usage de tous les moyens terroristes encouragés par l'Etat. C'est dans ce contexte où Staline, alors débarrassé de ses principaux opposants, va asseoir définitivement son pouvoir, que la RAPP peut se déchaîner contre tous ceux qui sont incapables, à ses yeux, de se mettre au diapason de l'époque :

L'Union soviétique est entrée dans l'époque de l'édification du socialisme. Elle suit d'un pas frénétique un plan bien déterminé et seule la littérature la retarde dans cette marche en avant. Il faut que la littérature et l'industrie aillent de pair, il faut donc que la littérature adopte le même rythme accéléré pour prendre part au mouvement général ⁶.

Les mots d'ordre de la production valent pour tous les domaines, l'époque est aux "*Magnitogorsk de la littérature*" ⁷, à la constitution de brigades d'écrivains, qui se rendent sur les lieux où vivent et travaillent les constructeurs du socialisme, et qui se partagent les thèmes afin de rendre compte avec enthousiasme des transformations en cours ⁸. De même qu'on se promet de rattraper et dépasser l'Occident capitaliste sur le plan économique, de même se jure-t-on de "*rattraper et dépasser Shakespeare et Tolstoï...*" ⁹ ! Il faut donc liquider les retardataires pour que s'accomplisse la révolution matérielle et culturelle : "*tout ce qui représente le vieux monde est disgracié, limogé, balayé : religion, professeurs, écrivains professionnels, techniciens et ingénieurs. Tout ce qui touche à la compétence est dénigré au profit du politique*" ¹⁰. La RAPP s'y

⁶ Article de Léopold Averbach, secrétaire général de la RAPP, cité par Slonim et Reavey, *Anthologie de la littérature soviétique* (1918-1934), Gallimard, 1935 (p. 21).

⁷ La formule apparaît dans des articles de la *Literaturnaia gazeta* cités par Slonim et Reavey, *ibid.*, pp. 319-320 : "*La devise du Parti "construire un Magnitogorsk de la littérature" dirige le mouvement littéraire et réclame que le front littéraire s'intègre tout entier avec la pratique de la construction socialiste*" (décembre 1931) ; ou encore : "*Les Magnitogorsk de la littérature seront créés en collaboration étroite entre les écrivains soviétiques et la critique marxiste-léniniste*" (janvier 1932). Rappelons que Magnitogorsk est un vaste complexe sidérurgique de l'Oural construit à cette époque.

⁸ K. Zéliniski cite l'exemple d'une équipe d'écrivains, dont il fit partie, chargée de "*donner un aperçu complet de la Turkménie soviétique*" ; ces écrivains "*se partagèrent les thèmes : le coton, les kolkhozes, l'irrigation, le travail du parti, le komsomol, l'Armée Rouge, les femmes de Turkménie, les nomades*" (in *La littérature soviétique. Les problèmes et les hommes*, Ed. du Progrès, Moscou, 1973, p. 146). Marc Slonim évoque cette tentative de créer "*une sorte de gigantesque usine à œuvres d'art où poètes et romanciers seraient rivés à une chaîne de montage de laquelle sortirait un flot ininterrompu d'ouvrages utiles*" ; certaines "missions de choc" devaient "*célébrer, par exemple, les progrès de la production de briques ou du volume des produits laitiers livrés par quelque ferme d'Etat*" (*Histoire de la littérature russe soviétique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1985, pp. 139-140).

⁹ Rapporté par B. Souvarine, *Staline*, Plon, 1935 (p. 525).

¹⁰ R. Robin, *op.cit.*, p. 35.

emploie “à son créneau” (selon une formule qui sera très prisée), avec beaucoup de zèle, assurée d’être reconnue comme “une puissante organisation de masse sur laquelle le parti peut s’appuyer dans sa lutte pour l’hégémonie de la vision du monde communiste dans le secteur littéraire du front culturel”¹¹. Elle peut en effet, depuis le premier congrès panrusse des Ecrivains prolétariens (30 avril-8 mai 1928), se prévaloir du “soutien effectif du parti”, comme le dit encore Jean-Pierre Morel en en apportant de multiples preuves¹². Forte de ce soutien, elle s’est lancée sans risque d’être désavouée dans une vaste campagne d’épuration de la vie littéraire : de grands compagnons de route comme A. Tolstoï, I. Ehrenbourg, M. Boulgakov, et plus encore comme B. Pilniak, E. Zamiatine ou Vs. Ivanov, sont bientôt interdits de publication ou violemment pris à parti (“spécialistes” qu’ils sont de la technique littéraire, ils font nécessairement figure de suspects) ; Pilniak, privé des responsabilités qu’il exerçait (à la direction de l’Union panrusse des Ecrivains) est même conduit à refondre le roman qui a servi à l’incriminer, *L’Acajou*, “un texte jugé pernicieux en raison de la liberté de pensée et d’expression dont il fait preuve”¹³, tandis que Zamiatine ne trouvera d’issue que dans l’émigration, en dépit de l’appui reçu de Gorki¹⁴ ; Maïakovski, qui avait lui-même fait le jeu des prolétariens en assimilant la publication de *L’Acajou* à l’étranger à un acte de désertion en temps de guerre, voit ses pièces récentes, *La Punaise* et *Les Bains*, très vite retirées de l’affiche¹⁵ ; Babel est accusé de n’avoir rien compris à l’héroïsme des combattants de l’armée rouge pendant la guerre civile et d’en n’avoir donné dans *Cavalerie rouge* qu’ “une obscure caricature tout imprégnée d’esprit petit-bourgeois” : son accusateur n’est autre que Boudionny, ancien commandant en chef de la dite “Cavalerie Rouge”, promu depuis à de très hautes fonctions militaires et investi en la circonstance de la mission de donner à la critique littéraire son vrai visage

¹¹ Article de *La Sentinelle littéraire* (mai 1928), cité par J.-P. Morel, *Le Roman insupportable*, op.cit., p. 165.

¹² *Ibid.*, p. 167 ; J.-P. Morel montre en particulier que Lounatcharski prononce alors un éloge appuyé des dirigeants de la RAPP, auxquels il reconnaît ces qualités éminentes : “soumission inconditionnelle aux directives du parti, disponibilité complète pour être les corps conducteurs des idées du parti”.

¹³ J.-P. Morel, *ibid.*, p. 254.

¹⁴ J.-P. Morel a fait l’analyse du procès intenté, par amalgame, à Pilniak et Zamiatine (en septembre-décembre 1929), accusés, entre autres choses, de collaboration avec “des cercles de gardes-blancs à l’étranger” (*ibid.*, p. 255) ; dès 1922, Trotski avait considéré Zamiatine comme un “émigré de l’intérieur”. Il est vrai que l’écrivain avait quitté le Parti en 1917 et écrit en 1920 sa contre-utopie intitulée *Nous autres*, rapidement connue à l’étranger (mais interdite en URSS). On peut y lire dès la première page que “Tous ceux qui s’en sentent capables sont tenus de composer des traités, des poèmes, des proclamations, des manifestes, des odes, etc., pour célébrer les beautés et la grandeur de l’Etat Unique” (traduction française, Gallimard, 1971, p. 15).

¹⁵ Ces pièces sont des satires bouffonnes de la bureaucratie en même temps qu’un acte polémique contre l’esthétique réaliste, ce que Maïakovski nomme lui-même “l’horreur archaïque du théâtre d’aujourd’hui” (dans le prologue des *Bains*, cité par R. Robin, op.cit., p. 259).

soviétique¹⁶. Car dans le même temps, l'épuration va bon train parmi les critiques patentés avec l'élimination de Voronski et de Polonski, l'obligation où se voit conduit Chklovski d'enterrer le formalisme, le procès intenté à Pereverzev et au groupe Pereval, qui incarnaient, selon Michel Aucouturier, *"les deux tentatives les plus cohérentes de bâtir une théorie de la littérature et une critique littéraire marxiste"*¹⁷.

Sans pouvoir davantage entrer dans les détails, nous voulons surtout souligner qu'il y a là une évolution décisive dans la vie littéraire soviétique tout entière régie désormais par le principe militant, par le primat des structures bureaucratiques, par la pression constante de l'idéologie : *"ce sont les organisations qui mènent la discussion, et les écrivains réagissent collectivement dans un cadre fixé d'avance, le critère décisif pour juger d'une œuvre étant sa portée "pro-" ou "anti-soviétique"*¹⁸. Entre autres conséquences, les écrivains les moins enclins à adhérer sans réserves au régime vont devoir vivre dans une atmosphère permanente de contrôle, d'autocensure et de démoralisation profonde¹⁹. Mais tout aussi important, encore une fois, est le fait que les prolétariens aient pu se targuer d'agir *"sur l'ordre du parti, pour le parti, au nom du parti"*²⁰.

L'on peut mieux comprendre maintenant le sens de la résolution d'avril 1932, qui débute en ces termes : *"Le Comité central constate que, au cours des dernières années, les succès considérables de la construction socialiste ont permis la croissance en quantité et en qualité de la littérature et de l'art"*²¹. Alors que les commentateurs qui mettent l'accent sur le sectarisme de la RAPP sont logiquement conduits à dresser un

¹⁶ Les accusations de Boudionny sont formulées dans une lettre ouverte à Gorki, publiée dans la *Pravda* (28 octobre 1928) ; elle est reproduite in Babel, *Correspondance 1925-1939*, Gallimard, 1967, p. 371. Son auteur y prononce un verdict sans appel, au nom du *"peuple révolutionnaire"* (c'est-à-dire du Parti) : *"Certes, les héroïques combattants de la Première Armée étaient des hommes comme les autres, frustes, souvent à demi-analphabètes ; mais un art comme celui de Babel en une époque où l'histoire elle-même nous place devant le combat décisif entre le travail et le capital me semble inutile, et pire encore, très nocif"*.

¹⁷ M. Aucouturier, thèse d'Etat citée, p. 569 (voir l'ensemble du chapitre VI à propos des noms que nous citons).

¹⁸ J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 258.

¹⁹ Dans ses *Mémoires d'un révolutionnaire*, Victor Serge rapporte que lors du procès intenté à Zamiatine et Pilniak ses amis écrivains *"votèrent contre leurs deux camarades tout ce que l'on voulut, quitte à venir leur demander pardon dans l'intimité"* (Le Seuil, coll. "Points", 1978, p. 278) - ce qui donne une idée de la terreur morale exercée dès cette époque sur les esprits, sur *"des hommes qui comprenaient tout"* et *"souffraient de tout"*, dit encore V. Serge.

²⁰ Formule de *La Sentinelle littéraire* (juin 1929) citée par J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 170.

²¹ R. Robin, *op.cit.*, p. 328.

bilan négatif de la littérature du premier plan quinquennal, le bilan officiel est donc on ne peut plus positif, à tel point qu'un critique autorisé comme l'est Kirpotine dira de la littérature soviétique que "*par sa valeur artistique et idéologique, elle est la première au monde !*" ²². Elle vient de vivre une intense période de reconstruction, sous l'effet des transformations économiques et des efforts politiques, grâce aussi au ralliement de la majorité des écrivains et au rôle dirigeant des prolétariens. Par conséquent, si crise il y a en 1932, c'est d'une crise de croissance qu'il s'agit. Kirpotine se contente de commenter fidèlement le texte de la résolution officielle, où l'on peut lire :

Aujourd'hui les cadres de la littérature et de l'art prolétariens ont eu le temps de pousser et de nouveaux écrivains et artistes sont issus des usines, des manufactures et des kolkhozes, le cadre des organisations littéraires et artistiques prolétariennes existantes (VOAPP, RAPP, etc.) s'avère trop étroit et freine l'essor de la création artistique ²³.

On reconnaît là, transposée dans le domaine culturel, la thèse marxiste classique de la contradiction entre forces productives et rapports de production. Outre que cette sorte de raisonnement par analogie a pour effet premier de nier la grande misère de la littérature prolétarienne, elle permet aussi d'accréditer simultanément trois idées :

- Les forces productives, "la civilisation matérielle", ne cessent de croître et de se perfectionner, en dépit des obstacles inhérents aux sociétés de classes : en quantité comme en qualité, la croissance de la production littéraire n'a connu ni arrêt ni retard graves. Shakespeare et Tolstoï ont bien été "dépassés".

- Les rapports de production existants ont été jusqu'à ce jour adaptés à la nature des forces productives, et ont permis leur développement ; l'hégémonie de la RAPP a été nécessaire et fructueuse en ce qu'elle a permis de lutter contre les tendances hostiles ou retardataires, et de susciter l'éclosion de milliers de talents ouvriers et paysans. Ainsi, pour Kirpotine, "*la croissance de la littérature soviétique n'aurait pu se produire sans la lutte qui se déroula sous la conduite du parti et de la RAPP contre tous les courants adverses antimarxistes, antiléninistes dans la littérature*" ²⁴.

- Ces rapports de production forment désormais une base trop étreinte pour continuer d'assurer la croissance des forces productives, ils entravent au contraire leur marche en avant, le progrès quantitatif doit se muer en saut qualitatif : les anciennes organisations ne permettent plus de "*mobiliser au maximum les écrivains et les artistes*"

²² J.-P.A. Bernard, *op.cit.*, p. 120.

²³ R. Robin, *idem*.

²⁴ J.-P. A. Bernard, *op.cit.*, p. 122.

*prolétariens autour des tâches de la construction socialiste (...) D'où la nécessité de refondre les organisations littéraires et artistiques et d'élargir leur base de travail"*²⁵.

Avec ce dernier point, la fonction du schéma dialectique apparaît clairement : il s'agit de "refondre" la vie culturelle par en haut, grâce à une intervention autoritaire de l'Etat ; pas question d'une révolution par en bas, des écrivains eux-mêmes, qui prendraient en main leurs propres affaires, qui en finiraient avec la dictature de certains groupes, sans nécessairement éprouver le besoin de s'imposer en échange une tutelle non moins encombrante. Le Parti énonce ainsi la vérité de son intervention, à savoir qu'après avoir délégué ses pouvoirs, il est désormais le seul maître à bord ; et que la littérature est une chose trop socialement sérieuse pour qu'il la confie aux seuls écrivains.

On se gardera donc d'affirmer avec J.-P.A. Bernard que la RAPP "*était devenue une sorte d'Etat dans l'Etat qu'il fallait briser pour que la littérature soviétique puisse à nouveau respirer*"²⁶, et que c'est le grand mérite du parti que d'avoir su remettre les choses en ordre. Nul doute que cette double rétribution ne soit suggérée par l'analyse officielle : elle fait la part belle au parti tout en lui offrant des suspects en puissance, dont il dépendra de lui qu'ils connaissent les honneurs ou la disgrâce, comme le montrent les destins opposés de deux des chefs de file du mouvement dissous, A. Fadeïev et L. Averbach²⁷. D'ailleurs, la presse se charge de son côté, au lendemain de la dissolution, de formuler à l'encontre des prolétariens des reproches très vifs, qui tempèrent le satisfecit qui leur a été accordé et les dissuadent de manifester leur désapprobation devant la mesure qui vient d'être prise²⁸. Du même coup, aux yeux de tous ceux qui, lecteurs, écrivains ou critiques, ont réellement eu à se plaindre de l'entreprise des planificateurs littéraires, et qui se voient autorisés (après coup et pour un temps) à manifester leur mécontentement, le pouvoir communiste gagne d'apparaître

²⁵ Michel Heller fait observer que le terme de "refonte" (utilisé en 1932) traduit celui de "perestroïka", qui a donc prélué à l'étatisation de la littérature (*Continent*, 1988, n° 1, A. Michel édit., p. 83).

²⁶ *Op.cit.*, p. 48.

²⁷ Alexandre Fadeïev (1901-1956) deviendra l'un des maîtres d'œuvre de la nouvelle politique, le président de l'Union des Ecrivains, et un romancier typique du réalisme socialiste, tandis qu'Averbach tombera en disgrâce dès 1932 et disparaîtra lors des grandes purges.

²⁸ Dans le numéro 59 d'*Action Poétique*, sont reproduits des témoignages d'écrivains, d'un an postérieur à la Résolution du 23 avril 1932, forts significatifs. Ainsi, pour M. Kozakov, "*La littérature a été réintroduite dans la famille des arts*" (p. 248), ce qui, à tout le moins, présuppose qu'elle en était sortie ; selon N. Nikitine, "*il y a encore un an, l'activité d'un écrivain était souvent évaluée, non par la qualité et la quantité de matériel produit par lui, mais par le nombre de séances dans les différentes commissions, sous-commissions et conférences*" (p. 250).

en arbitre avisé des conflits, en juge impartial capable de faire preuve d'une autorité salubre. Du point de vue même du pouvoir, il n'est pas mauvais que "les bouches s'ouvrent", du moment que la liberté de parole est soigneusement circonscrite et que se répand ainsi la version des agissements irresponsables et sectaires des rassistes : version qui s'est effectivement imposée durablement, et qui permet à la fois de préserver l'idée d'un progrès d'ensemble de la littérature soviétique en ces années 1928-1932 et de limiter la critique à la dénonciation d'erreurs ou de déviations imputables aux menées pernicieuses de quelques-uns ²⁹.

C'est évidemment au mépris des faits que le parti peut dresser un bilan flatteur de la période écoulée. Mais comment faire autrement, puisqu'en se posant en responsable suprême de la vie culturelle il tire là le bilan de sa propre action ? Le texte de la résolution d'avril 1932 ne manque pas de rappeler que cette action correspond à une préoccupation constante du pouvoir :

Il y a quelques années, lorsque se manifestait dans la littérature l'influence importante d'éléments étrangers, qui avaient en particulier trouvé un regain d'activité dans les premières années de la NEP, tandis que les cadres de la littérature prolétarienne étaient encore faibles, le parti aida par tous les moyens à la fondation et à la consolidation d'organisations littéraires particulières dans le domaine de la littérature et de l'art, en vue de renforcer la position des écrivains et travailleurs de l'art prolétarien ³⁰.

Les associations prolétariennes sont clairement décrites, même si là aussi les faits sont différents et plus confus, comme l'instrument peu à peu amélioré d'une politique élaborée au plus haut niveau, si bien que les progrès continus de la culture apparaissent subordonnés à la permanence de la tutelle éclairée de l'Etat. Cette permanence, Staline vient précisément à la faveur de "la révolution culturelle", de lui donner le nom de "léninisme". Invoquer la fidélité aux principes du chef prestigieux de la Révolution permettra, entre autres choses, de donner une assise théorique à la notion de réalisme socialiste, à travers le procès de ce qui était considéré, jusque vers 1930, comme "l'orthodoxie plékhanovienne", à savoir la méthode sociologique de la critique et de l'histoire littéraires marxistes. Mais le fait est que ceci a surtout servi à préparer

²⁹ Ce schéma d'explication a été d'un haut rendement dès le début de la première période quinquennale, les succès du Plan étant mis au compte de la détermination lucide du parti, ses retards ou ses échecs au compte des "saboteurs" de toute espèce (les "spécialistes" jugés lors des procès du "Parti industriel", par exemple).

³⁰ R. Robin, *op.cit.*, p. 328.

L'étatisation de la littérature, ce dont la dissolution de la RAPP et des autres associations forme le préambule, comme l'a montré M. Aucouturier. La référence au léninisme est contemporaine de ce qui est indéniablement un tournant dans la vie littéraire soviétique, alors même qu'elle implique l'idée d'une continuité de la politique des bolchéviks. Le paradoxe invite à admettre que cette continuité est pour une part imaginaire (c'est une fiction destinée à légitimer la dictature stalinienne) et pour une part réelle : l'étatisation de la littérature, acquise en 1934, a été précédée d'une série d'interventions autoritaires de l'Etat, elle s'inscrit dans une logique dirigiste constamment revendiquée par les communistes.

Il ne fait guère de doute que le Parti a toujours considéré comme de son devoir d'intervenir dans tous les domaines de la vie sociale, sans en excepter les affaires littéraires et artistiques ³¹. La façon dont la question du Proletkult a été réglée au cours des années vingt est une bonne illustration de cette attitude, dont il importe de mieux comprendre les enjeux et les conséquences.

**** Mettre les écrivains au service de la Révolution***

Le Proletkult est fondé officiellement en septembre 1918 à partir des nombreux cercles ouvriers, à vocation éducative et culturelle, constitués dans les années antérieures. Selon M. Aucouturier, il représente, dès le début *“un phénomène complexe, à la fois instrument politique entre les mains du parti, mouvement d'éducation populaire porté par l'élan spontané des masses et utopie grandiose d'une poignée d'intellectuels”* ³². La position de Lénine et de ses successeurs a été de combattre ses revendications d'indépendance, en l'intégrant au Commissariat à l'Instruction Publique (résolutions de 1920-1922), puis en faisant passer les cercles qui avaient survécu à sa disparition officielle sous la tutelle des syndicats (résolution de 1925) - une raison essentielle étant, selon Léon Robel, que pour le pouvoir *“il ne peut y avoir un “parti” indépendant du Parti, et qui aurait seul la responsabilité de tout le domaine culturel”* ³³. En termes plus directs, cela signifie qu'à travers chacune de ses interventions *“le Parti rappelle qui commande et qui exécute”*, comme le disent J.-P. Morel et J.-F. Peyret dans un article qui examine de façon détaillée les décisions de Lénine à

³¹ Jean Pérus continue (en 1970) de trouver cette position de principe parfaitement légitime : *“Il est évident qu'un bouleversement qui faisait de la littérature la chose du peuple socialiste tout entier ne pouvait être négligé par le Parti : il eût failli à ses devoirs”* (*Action poétique*, n° 44, p. 43).

³² *Op.cit.*, p. 419.

³³ Les textes de ces différentes résolutions sont reproduits dans le numéro 59 d'*Action poétique* (septembre 1974) déjà cité et qui est tout entier consacré au Proletkult et à la littérature prolétarienne.

l'encontre du Proletkult ³⁴ : ils montrent que son intégration au Narkompros (le Commissariat à l'Instruction), défini officiellement comme l'"*organisme assurant la dictature du prolétariat dans le domaine de la culture*", ne signifie pas autre chose que "*l'absorption par l'Appareil d'Etat d'un foyer d'initiative et d'un réseau d'activités culturelles qui lui restaient jusque-là extérieurs*" ³⁵. Ils mettent ainsi en évidence l'apparente contradiction qu'il y a pour Lénine à proclamer sa confiance dans "*les meilleurs éléments prolétariens*", destinés à prendre désormais une part très active dans le travail culturel, et à justifier son argumentation par sa défiance à l'égard de cercles ouvriers qui se sont laissés contaminer par l'influence d'éléments "*socialement étrangers*", ainsi qu'il l'explique dans la "lettre du CC" du 1er décembre 1920 :

Des futuristes, des décadents, des tenants d'une philosophie idéaliste ennemie du marxisme et enfin des ratés purs et simples, transfuges des rangs du journalisme bourgeois et de la philosophie bourgeoise se mirent ici et là à diriger toutes les activités du Proletkult. Sous couvert de culture prolétarienne, on présentait aux ouvriers des vues philosophiques bourgeoises (le machisme). Dans le même temps, dans le domaine de l'art, on insufflait aux ouvriers des goûts ineptes et dénaturés (le futurisme)" ³⁶.

La contradiction disparaît si l'on se place dans la perspective même du pouvoir : le soupçon généralisé, l'amalgame, la désignation de boucs émissaires, sont des procédés ordinaires pour qui identifie le prolétariat au parti communiste et le parti au pouvoir soviétique, pouvoir à qui il revient de créer une culture prolétarienne elle-même assimilée au communisme ³⁷. Nous aurons à revenir sur cette série de postulats, qui sont au cœur de la notion de dictature du prolétariat, telle qu'elle s'est illustrée en URSS dès l'origine. Notre propos est de souligner ici que le léninisme a consisté à concevoir les tâches culturelles (de l'alphabétisation à la recherche scientifique, en passant par l'organisation du travail - largement calquée sur le taylorisme) ³⁸ en fonction des exigences de la production, de la volonté de reconstruire entièrement la société russe

³⁴ "*Les Soviets moins l'excentricité*", *Libre II*, Petite bibliothèque Payot, n° 326, p. 197.

³⁵ *Ibid.*, p. 175.

³⁶ Morel et Peyret, *ibid.*, pp. 176 et 184.

³⁷ Morel et Peyret reproduisent ce billet sans équivoque adressé par Lénine (le 11 octobre 1920) à Boukharine, qui était en désaccord avec lui sur la question du Proletkult : "*[...] il suffit d'expliquer (et de démontrer) au nom de tout le CC que 1) culture prolétarienne égale communisme, 2) elle est créée par le P.C. russe, 3) prolétariat en tant que classe égale P.C. russe égale pouvoir soviétique. Sommes-nous tous bien d'accord là-dessus ?*" (souligné par Lénine), *ibid.*, p. 187.

³⁸ Cette question a été étudiée par Robert Linhart dans *Lénine, les paysans et Taylor*, Le Seuil, 1976.

par l'extension et l'intensification du travail, si bien que "le droit, la morale, l'art et la littérature étaient subordonnés à cette vision constructiviste" ³⁹. Vision en fait peu différente de celle du Proletkult ⁴⁰ : si le Parti s'acharne pourtant contre lui, en dépit de la faveur populaire dont celui-ci jouit, c'est bien qu'il intervient en tant que représentant d'un pouvoir auquel il s'identifie entièrement, tirant sa légitimité de la science marxiste, dont il s'arroge la propriété exclusive. Le marxisme sert ici à fonder "*le double mécanisme d'exclusion et de sélection à quoi se réduit au fond le discours du Parti*", qui ainsi "*conjugue le Savoir, le Pouvoir et la Loi*" ⁴¹.

Cette configuration proprement totalitaire forme le socle du dirigisme culturel. Avant de l'examiner plus avant, il faut souligner que sa mise en œuvre progressive au cours des années vingt a été grandement facilitée par l'attitude de beaucoup des intéressés : prolétariens, proletkultistes, futuristes invitent bel et bien à la subordination de la littérature au politique, en prônant sous des formes diverses un art strictement utilitaire, anti-littéraire ou "*psycho-constructeur*" (selon la formule de Trétiakov, qui préfigure la définition stalinienne des écrivains comme "*ingénieurs des âmes*"). On sait que les futuristes du *Lef* ou du *Nouveau Lef* réclament même la fin de la littérature, son absorption dans les tâches pratiques d'éducation et de propagande, son remplacement par l'affiche, le tract ou le journal. Et selon Henri Deluy, "*le slogan "les écrivains aux kolkhozes", soutenu par le Lef, était commun à toutes les tendances de l'époque, ou presque*" ⁴². Plus encore, les futuristes, pourtant peu ménagés par la critique marxiste officielle, demandent parfois des "mesures administratives" contre leurs concurrents : "*les amis de Maïakovski, les futuristes, étaient d'un terrorisme épouvantable. Ils se prenaient pour les bolchéviks de l'art et réclamaient facilement la tête des autres*" ⁴³. Les groupes prolétariens, de leur côté, pressent le Parti de formuler sa politique littéraire, de contrôler l'activité des écrivains, de privilégier là aussi l'esprit militant.

³⁹ Morel et Peyret, *op.cit.*, p. 183.

⁴⁰ "*La culture prolétarienne et l'idéologie léniniste ont même institution : elles partent d'une conception commune du travail comme "processus fondamental de socialisation"* (la formule est de Claude Lefort). Cette institution commune explique, malgré leur antagonisme, la parenté du Proletkult et de la "*révolution culturelle selon Lénine ; elle assure aussi une relative continuité entre cette dernière et l'entreprise de Staline*" (*ibid.*, p. 183).

⁴¹ *Ibid.*, p. 190. Entre la théorie et la politique, la prétention de savoir et la volonté de pouvoir, la fondation est réciproque : le Parti exerce le pouvoir, contrôle, organise, légifère, réprime, au nom de la science qu'il incarne ; mais cette science ne tire sa légitimité que d'avoir force de loi entre les mains puissantes de l'Etat.

⁴² Présentation du recueil de textes de Serge Trétiakov, *Dans le front gauche de l'art*, Maspéro, 1977, p. 17.

⁴³ Claude Frioux, *Action poétique*, n° 59, p. 111.

L'un des leurs le proclame de façon catégorique : *“Le Parti ne peut pas, ne doit pas, n'a pas le droit de rester neutre, indifférent, dans les questions littéraires. Le P.C. doit avoir et appliquer une politique ferme”*⁴⁴. Dès sa fondation, le groupe *Octobre* appelle à la vigilance politique car, comme le dit l'un de ses chefs de file, *“ce qui compte avant tout, c'est la valeur idéologique de l'œuvre d'art : l'art de l'écrivain ne vient qu'au second rang”*⁴⁵. En dépit de qui les sépare, futuristes et prolétariens sont d'accord pour transformer de fond en comble la pratique littéraire, pour en faire un travail planifié et collectif, qui rende par exemple la constitution d'*“un cercle d'écrivains débutants beaucoup plus importante que l'apparition de tel ou tel talent individuel”*⁴⁶. Ce qui les oppose cependant, c'est que les uns et les autres entendent passer pour les seuls représentants légitimes de la volonté du Parti : chaque groupe se propose d'exercer en son nom la dictature bolchevique en matière littéraire⁴⁷. Or, si cette prétention fait en partie le jeu du pouvoir (en le plaçant en position d'arbitre et d'inspirateur du nouveau cours littéraire), elle se heurte nécessairement au principe fondamental selon lequel *“aucun mouvement littéraire, école ou groupe, ne peut et ne doit parler au nom du Parti”*⁴⁸. Chacun devra en faire l'expérience, enthousiaste ou amère, la volonté de servir la révolution place les écrivains sur un terrain où ils ne sont pas les maîtres du jeu. Dans chacune de ses interventions, le Parti réaffirme son autorité, propose aux groupes concurrents une formule de compromis, laisse insatisfaites les revendications d'indépendance, et donne raison sur le fond à ceux qui, à ses yeux, s'acquittent réellement des tâches exigées par la dictature du prolétariat.

Ce scénario s'illustre de façon exemplaire avec la résolution du Comité Central du 18 juin 1925, qui est souvent interprétée, à l'image de celle d'avril 1932, comme le geste libéral d'un pouvoir soucieux de mettre fin aux querelles de groupes et d'éviter toute dérive dogmatique. En prononçant cette résolution, inspirée par Boukharine, le Parti défend certes les compagnons de route contre *“l'arrogance communiste”* des prolétariens de *Na Postu*, mais il le fait *“justement parce qu'il voit en eux les futurs*

⁴⁴ Article publié dans la *Pravda* (19 février 1924), cité par M. Aucouturier, *op.cit.*, ch. VIII, 1.

⁴⁵ Article de Lélévitch, cité par M. Aucouturier dans sa thèse ; le groupe *Octobre*, fondé en décembre 1922, a joué un rôle capital au sein de la MAPP (Association des Ecrivains prolétariens de Moscou), de la VAPP et de l'ensemble du mouvement prolétarien (Averbach, Vardine, Lélévitch en furent les animateurs, aux côtés de poètes comme Rodov et Bezymenski ou d'un prosateur comme Libedinski).

⁴⁶ M. Aucouturier, *ibid.* (la formule est d'Averbach).

⁴⁷ Bezymenski écrit par exemple : *“Nous ne sentons pas assez qu'à travers nous, c'est le parti qui donne son avis. Nous ne voulons pas être des communistes à une occasion, poètes à une autre, spécialistes à une troisième, journalistes à une dixième... Nous voulons être des communistes qui font le travail du parti dans le domaine de la littérature”* (souligné dans le texte), J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 60.

⁴⁸ Extrait d'une résolution sur la presse (1924), *Action poétique* n° 59, p. 193.

dirigeants idéologiques de la littérature soviétique”⁴⁹. Il dénonce aussi les “capitulards” (les trotskistes) qui reportent à plus tard l’avènement d’une véritable littérature communiste, qui donc “*sous-estiment l’importance de la lutte pour l’hégémonie des écrivains prolétariens dans le domaine des idées*”⁵⁰. Le “libéralisme” de cette résolution vise à faciliter, contre un ouvriérisme trop radical, l’intégration des “*conquêtes techniques des vieux maîtres*”, étant reconnu que “*le prolétariat n’a pas encore de réponse à toutes les questions concernant la forme*” ; étant entendu donc, qu’en matière de “*contenu*”, il n’a de leçon à recevoir de personne⁵¹, et surtout pas des compagnons de route, “*ces spécialistes qualifiés de la technique littéraire*” à qui la nouvelle tactique préconisée, faite “*du plus grand tact, de précautions, de patience*”, a pour objectif d’ “*assurer toutes les conditions propres à un passage aussi rapide que possible aux côtés de l’idéologie communiste*”. La tolérance nécessaire, inévitable, sur le plan du métier littéraire (forme) reste évidemment subordonnée à l’intransigeance la plus ferme en matière idéologique et politique (contenu) : la critique communiste doit accepter d’ “*apprendre*” de ceux qui seuls possèdent la qualification technique, en s’efforçant de les gagner à la révolution, mais “*sans abandonner un instant les positions du communisme, sans s’écarter d’un iota de l’idéologie prolétarienne, en dégageant la signification de classe des différentes productions littéraires*” - condition sine qua non pour “*lutter impitoyablement contre toutes les manifestations contre-révolutionnaires, démasquer le libéralisme, etc....*”⁵². Le “libéralisme” n’est pas pour rien l’ennemi : la marge de liberté accordée aux groupes littéraires est étroitement circonscrite, et les formules rassurantes que comporte effectivement ce document ne doivent pas faire illusion. Que le Parti dise “*se prononcer pour une libre émulation entre les différents groupes et tendances*” et ne pouvoir “*s’engager à soutenir une tendance donnée dans le domaine de la forme*”, voici qui offre théoriquement certaines garanties en matière esthétique⁵³. Mais ces garanties sont limitées et provisoires,

⁴⁹ Résolution du 18 juin 1925, “*Sur la politique du parti dans le domaine de la littérature*”, *Action poétique*, op.cit., pp. 197-200. *Na postu* (La Sentinelle) est une revue du groupe Octobre et de la MAPP (1923-1926) ; lui succédera *Na literaturnom postu* (La Sentinelle littéraire) chargé d’appliquer la résolution de 1925 (elle disparaîtra en 1932 avec la liquidation de la RAPP).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 199 (nous parlerons plus loin de la position de Trotski).

⁵¹ Le point 7 de la résolution affirme qu’ “*opprimé dans le domaine culturel, le prolétariat ne pouvait créer sa propre littérature, sa propre forme artistique, son style*”, mais qu’ “*il possède d’ores et déjà d’infaillibles critères pour analyser le contenu politico-social d’une œuvre littéraire*” (*ibid.*, p. 198).

⁵² *Ibid.*, p. 199.

⁵³ Ces garanties apparentes se retrouveront dans la théorie du réalisme socialiste, dont Jean Pérus souligne que la matière s’en dessinait déjà dans la résolution de 1925, à savoir : “*l’étude du monde contemporain, c’est-à-dire de la société en transformation par l’édification du socialisme*” (*A la recherche d’une esthétique socialiste*, op.cit., p. 109).

puisque le processus général qu'il s'agit pour l'Etat de favoriser est celui du passage de tous les écrivains sur les positions communistes, à travers *"la lutte pour l'hégémonie des écrivains prolétariens"*, pour le triomphe de ce qui est appelé pour la première fois dans un texte officiel *"la littérature soviétique"*.

Peut-être faut-il voir la trace d'un certain idéalisme (celui de la foi révolutionnaire) dans une déclaration comme celle-ci :

*La critique communiste doit chasser de ses habitudes le ton de commandement en littérature. Elle ne pourra avoir une action éducative profonde que le jour où elle s'appuiera sur sa supériorité idéologique*⁵⁴.

Mais le problème posé, qui réclame une solution concrète et tout à fait "réaliste", est bien le suivant : pour que la critique communiste trouve sa pleine portée éducative en s'appuyant sur sa supposée *"supériorité idéologique"*, il faudra bien qu'elle s'en donne les moyens, c'est-à-dire que le Parti les lui donne. On voit mal qu'il en aille autrement puisque, quelques lignes plus haut dans ce même texte, elle est définie comme *"un des principaux instruments d'éducation entre les mains du Parti"*. En d'autres termes, le problème posé est celui des modalités d'organisation de la dictature en matière littéraire, le principe même de cette dictature n'étant pas soumis à discussion. Les prolétariens, qui s'en réclament continûment⁵⁵, gagnent peu à peu du terrain, même quand ils semblent avoir été battus (en 1932 comme déjà en 1925). M. Aucouturier l'a parfaitement montré, qui conclut ainsi son analyse des événements liés à la résolution du 18 juin 1925 :

*Toute la bonne volonté "libérale" des dirigeants éclairés, qu'il s'agisse de Voronski et Trotski ou de Lounatcharski et de Boukharine, n'y peut rien ; ils ont contre eux la logique d'un système qui mène inexorablement à la subordination de la littérature, comme de toute autre activité sociale, à une direction centralisée, qui ne tardera pas à être la dictature d'un seul*⁵⁶.

⁵⁴ Point 12 de la résolution, *op.cit.*, p. 199.

⁵⁵ J.-P. Morel montre que les prolétariens du groupe *Octobre* ont ouvertement revendiqué le rôle de *"tchékistes littéraires"* ; il cite, par exemple, les propos de Vardine : *"Nous sommes fiers que les ennemis implacables de la classe ouvrière nous appellent "délateurs officiels". Nous sommes fiers qu'on nous surnomme les "membres du bataillon sacré prolétarien"* (*op.cit.*, p. 59).

⁵⁶ *Op.cit.*, ch. VIII, 3.

On conçoit, effectivement que les scrupules, les mises en garde, les déclarations de renoncement à *“l’arrogance communiste”* et au *“ton de commandement”*, ne puissent peser d’un grand poids dans une logique d’ensemble qui met sur “le front littéraire” la politique au poste de commandement, qui privilégie le “contenu” social et idéologique des œuvres (chasse gardée des marxistes-léninistes) au détriment de la “forme” (spécialité des écrivains professionnels), qui place tous les écrivains sous le contrôle étroit de la critique communiste et de sa mission éducative. L’essentiel, selon nous, c’est bien cette réaffirmation de la tutelle de principe du Parti, et la préférence accordée aux écrivains prolétariens, quitte à ce que le prolétarien l’emporte sur l’écrivain, l’orthodoxie idéologique sur la qualité artistique.

Les résolutions du Comité Central du 18 juin 1925 et du 23 avril 1932 ont donc bien un air de famille, mais plus que le geste généreux et salvateur (mettre fin aux tyrannies insupportables des sectes), c’est plus profondément la mainmise imposée et à chaque fois confortée du Parti souverain qui le leur confère. Il faut donc aussi faire justice, s’agissant de cette période d’avant 1934 (d’avant le “stalinisme”), de la représentation rassurante qui fait du Parti le juge lucide et bienveillant, toujours prêt à défendre en somme les écrivains contre eux-mêmes, les rappelant aux bienfaits de la tolérance et de la démocratie, leur administrant des leçons de pluralisme.

Dans cette perspective nous comprenons mieux maintenant le bilan satisfait formulé en 1932 : pas de déviation grave à déplorer ; pas de menace sérieuse pour le “centralisme démocratique”, en attendant que la trouvaille du “réalisme socialiste” fasse accomplir un saut qualitatif sans précédent à la centralisation de la production littéraire ; pas de véritable rupture de la politique tracée par le Parti, qui peut assumer l’essentiel de ce qui a été réalisé. Et cela ne concerne pas seulement le principe de l’autorité du parti d’avant-garde en matière culturelle, mais le contenu de sa politique.

*** *L’essor de la “littérature soviétique”, l’étouffement de la vie littéraire***

Il faut en effet souligner que du point de vue du pouvoir soviétique, les transformations de la vie culturelle depuis Octobre sont également considérées comme éminemment positives : à côté de la “grande littérature”, appréciée de la minorité cultivée formée sous l’ancien régime, est née une littérature éducative, capable de contribuer à la plus urgente des tâches selon Lénine, celle de l’alphabétisation des

masses ⁵⁷ : une littérature utile, simple, écrite pour le peuple et de plus en plus par le peuple ; une littérature qui dans le peuple trouve aussi ses nouveaux héros, dont elle défend et illustre les intérêts et le point de vue révolutionnaires ; une littérature de classe donc, une “littérature de parti” déjà, dans l’exacte mesure où elle se conforme aux analyses “scientifiques” du Parti, qui n’est lui-même que la parfaite expression et le guide éclairé du prolétariat, de la classe sociale la plus authentiquement révolutionnaire, et seule capable de conduire l’alliance de toutes les couches populaires. C’est en somme l’intégration satisfaisante de la “*petite vis*” ⁵⁸ littéraire dans la grande machinerie de la dictature prolétarienne dont, en 1932, le Parti peut se féliciter. Dans son principe comme dans son contenu la tutelle nécessaire de l’Etat est entrée dans les faits, et elle a donné les fruits attendus.

Il n’y a de ce point de vue, de ce point de vue seulement bien sûr, pas vraiment de revers à cette médaille. La désaffection du public, les ratés entre la commande sociale et la réponse des auteurs, le mécontentement d’un grand nombre d’écrivains compagnons de route ou étrangers à l’idéologie communiste, la médiocre qualité d’œuvres toutes conçues sur le même modèle ⁵⁹ ? Certes, le Parti pourrait ne pas le nier tout à fait, mais quel est le prix de ces pauvres vérités-là à côté de cette vérité supérieure : la jeune littérature soviétique, d’un type entièrement nouveau, est devenue à sa manière la première du monde ? Simplement, ce sont les débordements inévitables de sa trop vigoureuse croissance qu’il est temps désormais de canaliser, en opérant la refonte des organisations littéraires. On a vu aussi que le Parti se ménage toujours une carte de rechange pour expliquer les retards ou les échecs de son action, en les imputant aux erreurs et aux intrigues sectaires de quelques-uns.

⁵⁷ L’analphabétisme de l’immense majorité du peuple russe au lendemain de la Révolution est souvent présenté comme une circonstance atténuante du dirigisme culturel. Il reste que l’Etat soviétique s’est servi de cette situation pour lier étroitement les tâches élémentaires d’instruction et les tâches culturelles, et pour concevoir l’ensemble de l’éducation comme une éducation politique. Michel Heller l’a fort bien montré dans son ouvrage sur “*la formation de l’homme soviétique*”, *La Machine et les rouages*, Calmann-Lévy, 1985 (voir en particulier le chap. I, “*L’infantilisation*”).

⁵⁸ Célèbre expression de Lénine pour désigner la fonction sociale de la littérature.

⁵⁹ Alexandre Voronski avait dès 1924 dénoncé vivement le genre de littérature à quoi menaient les thèses des prolétaires : “*On nous sert non pas les hommes vivants de la révolution, mais des images pieuses, maladroitement peintes en rouge, de la littérature d’agitation pure et simple, empreinte d’un optimisme qui, au moindre contact avec la réalité, montre sa totale impuissance [...]. Il s’agit fondamentalement d’une fuite devant la vie, d’un optimisme de parade*” (J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 74). Mais, on l’a indiqué, ce sont les prolétaires qui réussirent à évincer Voronski de la scène littéraire (sur laquelle, avec le soutien de Lénine, et de Trotski -pour son malheur- il avait joué un très grand rôle).

Il reste que si cette carte de rechange est nécessaire, et rendra de fait bien des services, c'est, semble-t-il, que le Parti doit parfois concéder que tout n'est pas aussi rose qu'il le fait paraître ? Nous sommes là au cœur du problème posé par l'étrange nature du "mensonge" idéologique d'Etat en URSS, ce "mensonge déconcertant" dont parle A. Ciliga ⁶⁰. Nous aurons à y revenir souvent car le réalisme socialiste en son essence même participe de cette falsification à grande échelle, ce qui rend d'autant plus nécessaire d'analyser comment la voie lui a été tracée.

Pour l'instant nous nous contenterons d'indiquer, à propos de ce premier exemple, comment les choses nous semblent se passer : la version optimiste des succès du premier plan quinquennal, en littérature comme ailleurs, est inhérente au point de vue adopté, celui de l'analyse marxiste-léniniste officielle ; ce point de vue ne permet pas de voir autre chose, ou de voir autrement. Seule la prise en compte, inévitable dans certaines conjonctures, d'autres points de vue, peut conduire à laisser entrevoir l'envers du décor, tel qu'il est vu par d'autres regards, vécu et subi par d'autres auteurs du drame ; tel qu'il est projeté sur le devant de la scène par des protagonistes qui refusent de jouer le jeu ou de continuer à se taire en coulisses. Obligé de passer des compromis quand trop d'écrivains se cabrent et que trop de lecteurs rechignent, le Parti compose, mais ne cède pas. Sa vérité n'en est pas affectée, il n'y a ni erreur passée, ni mensonge présent quant à l'essentiel : tout au plus des bavures ou des abus qui tiennent à ce que la réalisation historique de la vérité révolutionnaire s'accomplit dans la lutte, la lutte contre cet ennemi de classe qui ne désarme pas et cherche au contraire à s'infiltrer partout.

En ce sens, dire en 1932-1933 que la littérature soviétique est devenue la première du monde, ce n'est donc pas mentir : c'est une vérité "objective" et "nécessaire" (dans tous les sens du terme), c'est-à-dire une vérité dont l'objectivité est celle-là même du point de vue propre à la science marxiste de l'histoire et dont la nécessité est celle du combat révolutionnaire ⁶¹. Du moins admettra-t-on qu'il s'agit d'une vérité virtuelle, non encore achevée et démontrée ? Peut-être, mais cela tient à l'action négative des forces contre-révolutionnaires et de leurs alliés (objectifs et virtuels), par la faute desquels le réel prévu par la théorie scientifique a simplement pris du retard. Ce retard est le défaut du vrai, la vérité de ce défaut c'est l'arriération du koulak, c'est

⁶⁰ Ciliga, *Dix ans au pays du mensonge déconcertant* (réédit. Champ libre, 1977).

⁶¹ Les marxistes, en URSS comme ailleurs, ne cesseront d'affirmer "dialectiquement" que c'est le caractère partisan de leur point de vue qui fonde précisément sa valeur universelle (ce qui tient à ce que, pour Marx déjà, le prolétariat n'est pas une classe sociale comme les autres : il n'a pas d'intérêts propres de classe, son point de vue est celui de l'humanité tout entière).

l'arriération de l'écrivain bourgeois, c'est l'arriération du prolétaire lui-même ⁶² ! Certes, c'est le sort d'une théorie et d'un parti "d'avant-garde" que d'être toujours en avance. Le fait est que c'est aussi comme doctrine d'avant-garde que le réalisme socialiste va être formulé.

Que "la construction du socialisme" dans tous les domaines, se soit effectuée au travers de luttes incessantes et, plus encore, de résistances tenaces, cela n'est guère douteux, mais il est évidemment permis de l'expliquer autrement qu'en se situant dans les limites propres à la logique du pouvoir soviétique. C'est ce qu'avait tenté Boris Souvarine dès 1935, dont nous restituons l'analyse en matière littéraire : selon lui, les écrivains et les critiques de la RAPP, avant d'être considérés comme des éléments retardataires dans la grande marche en avant de la littérature socialiste, avaient rendu bien des services au Parti :

Dès 1925 Staline a transposé dans l'art et la littérature les méthodes policières en vigueur dans le Parti et dans l'Etat. Il ne visait qu'à contre-battre l'influence prépondérante de Trotski et de trotskistes comme Voronski et Polonski, critiques littéraires et directeurs des principales revues.

A cette fin il n'a pas hésité "à conférer une autorité factice à l'Association des Ecrivains Prolétariens composée pour les deux dixièmes d'incapables ou de simples cacographes". Il y avait donc bien, selon lui, une solidarité étroite entre la RAPP et le pouvoir, comme nous en avons fait l'hypothèse précédemment, une solidarité dont les fruits ne pouvaient qu'être amers :

⁶² Il ne s'agit pas que d'arriération économique, en effet, mais aussi d'une arriération généralisée des consciences, si l'on en croit Lénine en personne. *La Maladie infantile du communisme*, par exemple, revient sans cesse sur cette idée, et sur la nécessité, pour y faire face, d'une organisation centralisée d'une "discipline de fer" dans le Parti, et d'un travail incessant de rééducation (par où les écrivains, on le verra, seront bientôt hautement concernés) :

" On ne peut bâtir le communisme qu'avec le matériel humain créé par le capitalisme ; il n'en existe pas d'autre. On ne peut ni bannir, ni détruire les intellectuels bourgeois ; il faut les vaincre, les transformer, les refondre, les rééduquer ; comme du reste il faut rééduquer au prix d'une lutte de longue haleine, sur la base de la dictature du prolétariat, les prolétaires eux-mêmes qui, eux non plus, ne se débarrassent pas de leurs préjugés petits-bourgeois subitement, par miracle..." (pp. 176-177, édit. 10/18, UGE, 1952).

A l'aune de la théorie "avancée", on sait maintenant que les "attardés" irrécupérables se sont chiffrés par plusieurs dizaines de millions, "matériel humain" sacrifié sur l'autel du progressisme scientifique.

*C'était ouvrir une ère d'humiliation, de dénonciations, de provocations et de persécutions qui obligeaient les vrais écrivains à se réfugier dans des considérations inactuelles, souvenirs d'enfance ou récits historiques*⁶³.

Pour Souvarine, le fait essentiel était bien que se fût imposée une politique autoritaire aux conséquences catastrophiques :

*On en voit le reflet repoussant dans la littérature comme dans les mœurs. Le bolchevisme d'état n'a révélé ni un homme, ni une idée, n'a produit ni un livre, ni une œuvre. Nul ne pourrait en rendre responsable le régime s'il n'étouffait le talent original et le génie créateur, inconciliables avec sa discipline étroite et terroriste*⁶⁴.

On pourrait certes opposer à Souvarine les noms d'écrivains de valeur et une liste d'œuvres réussies qui appartiennent à cette période, mais toute la question est de savoir si c'est bien grâce à leur subordination aux directives du pouvoir politique ou en dépit de la pression exercée sur eux que certains talents ont pu s'épanouir⁶⁵ ? Souvarine ne doute pas que les meilleurs écrivains nouveaux (il cite Cholokhov et Gladkov) se seraient beaucoup mieux exprimés sous le tsarisme, à l'image de Gorki et Maïakovski, qui vont devenir les deux grands symboles du réalisme socialiste, mais d'ont l'œuvre essentielle date, pour lui, d'avant la Révolution.

On est à même aujourd'hui de dresser un bilan culturel des années vingt beaucoup moins sombre que celui de Souvarine, mais sans qu'il faille pour autant renoncer au point de vue critique qu'il proposait : recenser les talents nouveaux, les œuvres marquantes, les idées originales de la décennie, revient largement à faire le compte de tout ce qui a été peu à peu censuré, étouffé, maltraité, avant d'être réduit définitivement au silence. Après la grande fracture de la guerre civile, et grâce à la détente introduite par la NEP⁶⁶, une vie artistique et littéraire multiforme avait repris, où se côtoyaient

⁶³ Staline, *op.cit.*, p. 525.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 524.

⁶⁵ Dans un article écrit à l'occasion du Congrès des écrivains soviétiques de 1934 (*Etudes*, octobre-décembre 1934, pp. 450-466 et 593-611, sous le titre « *La littérature soviétique* »), Nicolas Klépinine posait déjà la question : « *Etant donné la richesse de la matière offerte par l'histoire récente de la Russie et sa grande tradition littéraire, est-ce grâce aux principes marxistes ou malgré eux que la force créatrice se manifeste dans les œuvres artistiques ? Autrement dit, le "plan littéraire" soviétique stimule-t-il ou empêche-t-il le développement de la littérature russe ?* » (p. 611, souligné dans le texte).

⁶⁶ Selon les termes de Marc Slonim, « *la renaissance de la vie littéraire, due aux conditions plus favorables de la NEP, fit éclore une floraison surabondante d'écoles et de mouvements* », caractérisée par

des écoles, des mouvements, des tendances, des personnalités, qui ne se réclamaient évidemment pas des mêmes valeurs esthétiques, qui envisageaient diversement leur relation au pouvoir communiste, et parfois s'opposaient sur les moyens de le servir. Mais précisément, ce pluralisme culturel et cette effervescence pleine de promesses ont été privés d'avenir. Que l'on songe, par exemple, à l'avant-garde futuriste, à des romanciers novateurs comme Babel, Pilniak ou Platonov, ou à des satiristes comme Zamiatine, Olecha ou Zochtchenko, tous se sont vus reprocher la liberté de leurs manières, une liberté jugée dérangeante, dangereuse, ou franchement nocive, en tout cas incompatible avec le conformisme esthétique-idéologique qui dans le même temps se dessinait et allait bientôt prendre le nom de "réalisme socialiste".

Il nous semble donc contestable de verser les richesses culturelles des années vingt au crédit d'un Etat qui s'est employé à les gaspiller, et de chercher ainsi à tempérer le sombre bilan des décennies suivantes. Jean-Michel Palmier, par exemple, qui se définit lui-même (en 1974) à la fois comme un chercheur qui s'est efforcé "*d'aborder les problèmes liés à l'histoire de l'esthétique soviétique avec le maximum d'objectivité*" ⁶⁷ et comme une sorte de "compagnon de route", considère que ces années apparaissent "*rétrospectivement comme la période la plus féconde de la rencontre entre l'art et le marxisme, qui loin de stériliser la production artistique lui insuffla une vie nouvelle*" ⁶⁸. Le marxisme ici invoqué est-il autre chose qu'une abstraction commode ou un marxisme idéal, alors qu'écrivains et artistes, même marxistes et révolutionnaires, ont dû s'incliner devant le marxisme réel, celui des dirigeants communistes, celui des critiques militants et des propagandistes patentés ? Avant de préciser ce qu'il en fut des usages réels du marxisme dès les années vingt, ajoutons que la même démarche caractérise les analyses qui tentent d'équilibrer la critique du stalinisme par la mise en valeur de ce qui est donné pour des acquis spécifiques du socialisme et du matérialisme. C'est ainsi que Claude Frioux, dans un article où il dénonce "*les grandes vagues de répression aveugle des années trente et quarante [qui] ont exercé, dans l'intelligentsia, et particulièrement dans ses élites, une ponction considérable et criminelle*", entend néanmoins démontrer que la culture soviétique "*n'a cessé d'être produite au plus haut niveau*" et que "*même lorsqu'elle ne pouvait s'explicitier, sa profonde diversité de fait est un de ses traits constants*" ⁶⁹. La

un "*esprit d'invention et de découverte*" qui était stimulé à la fois par le bouleversement révolutionnaire et les recherches avant-gardistes apparues dans la décennie précédente (*op.cit.*, pp. 44 et 50).

⁶⁷ Lénine, *l'art et la révolution*, Payot, 1975, p. 29.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ "*La révolution soviétique, les intellectuels et la culture*", *La Nouvelle Critique*, novembre 1977, pp. 69 et 68.

preuve qu'il en donne aussitôt est pour le moins renversante : "*Après tout Le Maître et Marguerite est un des chefs-d'œuvre de l'époque quinquennale et trois prix Nobel ont été distribués à des écrivains qui se trouvaient en rapport très différent avec l'officialité*" ⁷⁰. Ce sont donc, pour une large part, des auteurs interdits en leur temps, censurés ou malmenés par la critique officielle qui sont censés porter témoignage de la fécondité culturelle du socialisme ! L'œuvre de Boulgakov, dont C. Frioux indique lui-même, s'agissant de "*la limitation apportée à la liberté d'expression*", qu'elle "*a ici valeur d'exemple et de sommet tragique*" ⁷¹, devient un chef-d'œuvre de l'époque quinquennale parce que simplement contemporaine des plans quinquennaux. Si les œuvres qui ne doivent rien à l'orthodoxie communiste, et beaucoup à leur "dissidence", ont une valeur de preuve, c'est bien, d'une part, de preuve que les conditions du socialisme sont étrangères à leur réussite et, d'autre part, de preuve que le contrôle omniprésent du régime sur l'activité culturelle n'a tout de même pu empêcher certaines œuvres de s'écrire, à défaut qu'elles fussent publiées.

S'en accommoder ne revient-il pas à se réjouir de ce que la tutelle administrative n'était pas si parfaite qu'elle ne comportât ça et là quelques lacunes, qui donc pouvaient être mises à profit ? Amère satisfaction. C'est pourtant celle dont C. Frioux doit se contenter, à cette réserve près qu'il semble satisfait sans être amer ⁷². A ce compte, il faudrait aussi verser au crédit du socialisme le fait, par exemple, que Soljenitsyne ait pu dans son camp de détention composer mentalement un vaste poème sans que ses

⁷⁰ *Ibid.*, p. 68. Rappelons que ces trois prix Nobel furent en fait quatre. C. Frioux exclut probablement le premier d'entre eux, **I. Bounine** (1870-1953), russe et non pas soviétique il est vrai, puisque vivant et écrivant dans l'émigration, et qui fut préféré en 1933 à Gorki, que ses compatriotes avaient proposé. Des trois autres, seul **M. Choukhov** (1905-1984) a écrit et s'est comporté en écrivain officiel, mais ce fut à l'auteur du *Don paisible*, roman qui précède les œuvres vraiment orthodoxes, que le prix fut décerné en 1965 ; **B. Pasternak** (1890-1960), violemment attaqué par les rappistes, fêté au congrès de 1934, à nouveau suspecté sous le jdanovisme, se vit refuser dans son pays la publication du *Docteur Jivago* (1957), qui fut rapidement traduit et connu à l'étranger, lui valant le Nobel en 1958 à la grande fureur des Soviétiques. Quant à **A. Soljenitsyne** (né en 1918), on sait quelle sorte de reconnaissance "la patrie du socialisme" lui témoigna avant et après son prix (1970). Il a fait lui-même le récit de l'affaire du Nobel dans *Le Chêne et le veau*, chapitre intitulé "*Nobeliana*", pp. 285-325 (Le Seuil, 1975).

⁷¹ *Ibid.*, p. 69. Rappelons que M. Boulgakov (1891-1940), revenu de l'émigration pendant la NEP, vivement apprécié de Gorki et Lounatcharski, fut pourtant accusé de faire preuve d'"antisoviétisme" dans ses récits et ses pièces par Staline en personne ; ce qui lui valut d'être à peu près complètement interdit de publication et de représentation. *Le Maître et Marguerite*, auquel il travailla au long des douze dernières années de sa vie, ne fut publié en URSS qu'en 1966, et non sans d'importantes coupures.

⁷² Frioux écrit en effet : "*Assurément il ne faut pas outrer la noirceur du tableau. Concurrément à ces pratiques déplorables [celles de la bureaucratie], des œuvres authentiques étaient produites ne fût-ce que "pour le tiroir", comme on disait [...]. Dans de lointaines provinces des petits foyers de vie intellectuelle et universitaire jouissaient d'une certaine indépendance. Un Bakhtine subsistait, professeur à Saransk*" (*ibid.*, p. 69). Grand bonheur de l'écrivain russe (ou du chercheur) : écrire en secret, au péril de sa vie, sans être découvert !

gardiens s'en aperçoivent...⁷³ ; et puis y ajouter Soljenitsyne tout entier, pur produit du Goulag socialiste et prix Nobel. Mais à en croire l'auteur d'*Une journée d'Ivan Denissovitch*, le Goulag ne comportait tout de même pas suffisamment de failles pour que s'écrivît la très riche littérature qui aurait pu être celle des artistes devenus "zeks"⁷⁴ : "*Tout ce qu'on appelle notre prose des années trente n'est que l'écume d'un lac qui a plongé sous terre. C'est une écume et non point de la prose, parce qu'elle s'est délestée de tout ce qui fut l'essentiel de ces décennies-là*"⁷⁵.

Pas plus que le stalinisme n'est la somme des "erreurs" de Staline, le dirigisme n'est un simple épiphénomène, une "déformation bureaucratique", dans l'histoire de la littérature soviétique, histoire qui est aussi celle d'une "*littérature engloutie*"⁷⁶, d'œuvres qui n'ont pas été écrites, et d'œuvres qui l'ont été "*sous les décombres*" de la littérature officielle⁷⁷. Ce qu'on nomme "dirigisme" est au cœur de la logique politique qui régit toutes les formes d'organisation de la vie sociale dans l'Etat soviétique, et en particulier l'organisation de la vie littéraire. Cette logique politique est elle-même indissociable de la logique philosophique d'un marxisme érigé en théorie d'Etat, transformé en instrument de pouvoir et de coercition. Dans la genèse du réalisme socialiste, il faut donc tenir le plus grand compte des fonctions dévolues au discours marxiste, de son formidable rendement entre les mains des révolutionnaires victorieux, qui se réclamaient depuis longtemps de ses vertus scientifiques et de sa capacité de principe à allier la théorie et la pratique. En nous appuyant sur deux exemples privilégiés, nous allons voir comment, de ce point de vue aussi, les années vingt fournissent les prémisses du totalitarisme en matière culturelle : celui des poéticiens formalistes d'une part, celui des écrivains compagnons de route d'autre part, face aux

⁷³ Soljenitsyne rapporte cette expérience dans *Le Chêne et le veau*, *op.cit.*, pp. 9-10.

⁷⁴ Zek (ou S/Z) : abréviation de "zaklioutchouny" (détenu).

⁷⁵ Soljenitsyne développe cette idée dans le chapitre "*Les Muses au Goulag*" de *L'Archipel du Goulag*, T. II, pp. 366-368. "*L'Archipel représentait une possibilité unique, exceptionnelle pour notre littérature et peut-être aussi pour la littérature mondiale. En plein XXème siècle, un servage inouï, au sens élémentaire de ce terme et sans idée d'expiation, ouvrait aux écrivains une voie féconde encore que funeste. Des millions d'intellectuels russes y ont été jetés, et non pour le temps d'une excursion : pour s'y faire démolir, pour y mourir, sans aucun espoir de retour [...] Ainsi, dès leur naissance même, une philosophie et une littérature extraordinaires furent enterrées sous la chape de fonte de l'Archipel*".

⁷⁶ L'expression est empruntée à Pierre Daix ; il ne fait pas de doute pour lui que les grands écrivains russes contemporains ne sont pas des écrivains "soviétiques" : "*Staline a pu engloutir les écrivains d'une littérature et même de littératures multiples, pour ce qui est de la russe, les écrivains de son règne se nomment Akhmatova et Pasternak qu'il ne cessa de persécuter, Mandelstam, Pilniak et Babel qu'il fit liquider, Boulgakov, Zamiatine, Zochtchenko qu'il fit, entre autres, littérairement assassiner*" (*Ce que je sais de Soljenitsyne*, Le Seuil, 1974, p. 227).

⁷⁷ *Sous les décombres* est le titre d'un ouvrage collectif d'écrivains et d'intellectuels dissidents, présenté par Soljenitsyne (Le Seuil, 1974).

théoriciens et aux critiques marxistes. Au-delà de ce que nous en avons déjà aperçu, nous comprendrons mieux comment la logique du pouvoir s'est servie du pouvoir du marxisme, tel qu'il a été codifié en Russie dès avant la Révolution⁷⁸.

⁷⁸ Dans son *Histoire du marxisme*, L. Kolakowski fait remonter à Plekhanov “la codification du marxisme”, c’est-à-dire sa transformation en “une théorie universelle embrassant l’ensemble des questions fondamentales de la philosophie”. Le marxisme ne fournit plus seulement une explication scientifique des phénomènes sociaux par l’évolution des forces productives (matérialisme historique), mais une “vision générale du monde dont on ne peut admettre un élément de façon isolée sans déformer du même coup tous les autres” (matérialisme dialectique). Avec son *Essai sur le développement de la conception moniste de l’histoire* (1894), Plekhanov est devenu “l’autorité suprême en Russie en matière de marxisme”. Lénine, à sa suite, mettra l’accent sur “ce caractère englobant du marxisme, qui allait devenir un élément essentiel de l’idéologie de l’Etat soviétique” (*op.cit.*, tome I, pp. 386-391).

1.1.2. Le postulat théorique : les pleins pouvoirs du marxisme

Nous venons de l'indiquer, les prétentions scientifiques et globalisantes du marxisme se sont affirmées en Russie dès le début du siècle. Michel Aucouturier révèle qu'un jeune critique qui remettait en cause le sacro-saint principe de l'engagement de l'écrivain, avait dénoncé du même coup le "*marxomètre*" de Plekhanov, cet instrument de mesure des idées marxistes dans n'importe quel objet animé ou inanimé (thèse de doctorat, Livre II, chap. IV, 2). Avec la prise du pouvoir, ces prétentions ne pouvaient manquer d'être confortées.

Dès leurs premiers travaux, les formalistes sont violemment pris à parti, accusés de vouloir se passer du matérialisme historique dans l'étude des faits littéraires, et même de s'y opposer délibérément¹. Comme le montre B. Eikhenbaum dans sa réponse à Trotski, c'est le principe même de leur démarche qui se trouve contesté : "*l'étude de la littérature comme série spécifique de phénomènes*", principe qui suppose une mise entre parenthèses des diverses approches externes et génétiques, inaptes par définition à saisir la "*littéralité*"². C'est pourquoi, d'une part, il n'y a aucun sens à opposer marxisme et formalisme puisque ce sont des disciplines distinctes, qui ont des perspectives d'étude et des objets distincts³ ; d'autre part, c'est le marxisme qui

¹ Cette question est abordée par R. Robin (*op.cit.*, pp. 230-232), et plus longuement traitée par M. Aucouturier (*op.cit.*, ch. V, 3 "*Marxisme et formalisme*"). Les pièces principales du débat de 1923-1924 sont contenues dans :

- Léon Trotski, *Littérature et Révolution* (UGE 10/18, 1964) : "*L'école formaliste de poésie et le marxisme*" (pp. 188-215).

- Gérard Conio, *Le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme* (L'Age d'Homme, 1975) : traduction et commentaire des articles publiés en 1924 dans la revue *Presse et Révolution* (dirigée par V. Polonski) ; Boris Eikhenbaum y répond à l'intervention de Trotski (et à de nombreuses attaques qui l'avaient précédée), tandis que sa défense de la méthode formelle y est contrebalancée par cinq nouveaux assauts de la méthode matérialiste (signés de P.N. Sakouline, S. Bobrov, A. Lounatcharski, P.S. Kogan, V. Polianski).

² Eikhenbaum distingue *évolution* et *genèse* : l'évolution concerne l'histoire des phénomènes propres à une "série" particulière ; ainsi définit-il "*l'histoire de la littérature comme une évolution concrète et spécifique de formes et de traditions littéraires*". La genèse implique au contraire le passage d'une série à une autre, avec les risques que cela comporte : prendre de simples relations entre les phénomènes de séries distinctes pour un "*déterminisme qui les explique*" (*op.cit.*, p. 32).

³ De même, dit Eikhenbaum, qu' "*on ne peut opposer le marxisme à la théorie de la relativité parce que ce sont des choses incommensurables*" (*idem*). Truisme certes, mais ce qui nous alerte, c'est précisément

outrepasse ses droits car, “*abordant l’étude de l’art, et de la littérature en particulier, les marxistes laissent l’évolution de côté et se mettent à parler de genèse*”, ce qui revient à opérer une “*transposition pure et simple des problèmes économiques et sociaux dans le domaine de l’étude de l’art*”⁴.

*** *Formalistes et futuristes devant la critique marxiste***

A notre sens, Eikhenbaum met ici le doigt sur l’essentiel : les prétentions totalisantes du marxisme d’Etat, le postulat de sa compétence universelle et de son droit légitime d’intervention dans tous les domaines. En d’autres termes : la conception réductrice des “*superstructures*” comme produit (génétique) de l’“*l’infrastructure économique*”, et donc comme reflet de la lutte des classes (des rapports sociaux de production) ; la tyrannie du “tout est politique”, tout ce qui est politique relevant en droit du marxisme ; le double mouvement, donc, d’appropriation de la totalité organique de la vie sociale, et d’exclusion de toute discipline fondée sur le “*démembrement métaphysique*” de cette totalité. L’expression est de Lounatcharski, dans sa réponse à Eikhenbaum, tout comme la métaphore organiciste par laquelle il dénie au poéticien formaliste tout droit à prélever dans le réel l’une de ses parties, qui ferait l’objet d’une science régionale autonome : car “*l’organisme est un tout, et qu’il est artificiel d’en diviser l’étude en des sciences isolées*”. Et Lounatcharski enfonce le clou : il y a une “*unité de la vie sociale*” que seule une perspective globalisante peut appréhender, celle du “*monisme réaliste, que l’on peut aussi appeler matérialisme*”.

Malheur à qui prétend se passer d’un “*système d’explication du monde*”, à qui sombre par là dans “*le scepticisme critique*” ou “*le pluralisme agnostique*” ! Autrement dit, refuser la grande synthèse *matérialiste*, au profit d’analyses régionales, c’est s’exposer à se laisser contaminer par *l’idéalisme*, et donc se ranger “objectivement” dans le camp de la contre-révolution. Tel qui croit faire de la chimie, ou de l’histoire de l’art, fait en réalité de la politique ; car toute science est “*fondée sur une vision du monde*” et toute vision du monde est soit matérialiste, soit idéaliste, etc.

que son auteur soit amené à le proférer, et en réponse à quelqu’un qui n’est pas exactement un spécialiste des problèmes littéraires. D’où Trotski tire-t-il sa compétence, sinon de son marxisme ?

⁴ *Ibid.*, p. 33. Eikhenbaum admet la possible validité du marxisme comme science de l’évolution dans son domaine propre (le politique) ; mais en sortant des limites de sa série, cette théorie propose des explications génétiques, et des plus déterministes qui soient. Leur principe, c’est un effet : en toute chose procéder à une “*analyse de classe*”. Nous allons y revenir ; mais citons pour mémoire cette péremptoire réplique de V. Polianski à Eikhenbaum : “*Ici une chose est vraie : les marxistes ne sont pas des évolutionnistes, ce sont des révolutionnaires*” (p. 72).

(Lounatcharski estime même que de plus en plus *“les savants se comportent en larbins conscients des classes dirigeantes”*⁵).

Cette perspective totalisante s'illustre donc, sur le plan de la théorie littéraire, de la manière suivante : les formalistes doivent comprendre que le marxisme est *“avant tout une vue moniste de l'histoire, que c'est l'unique moyen scientifique d'aborder tous les problèmes sociaux, au nombre desquels appartient l'étude de la littérature”* ; ou encore : celui *“qui croit que l'on peut étudier la forme, le style, la construction, sans tenir compte des rapports sociaux - celui-là se révèle, sans aucun doute, le représentant d'une conception du monde périmée, réactionnaire et qui est peu à peu en train de mourir”*⁶. Trotski déjà avait conclu son article sur l'idée que *“l'école formaliste est un avorton disséqué de l'idéalisme, appliqué aux problèmes de l'art”*⁷. Tous revendiquent le primat de l'analyse de classe⁸, à la lumière de laquelle nul n'est innocent, et surtout pas le chercheur qui se dit désintéressé ou l'artiste qui se veut au-dessus de la mêlée. Tous usent de cet incomparable moyen d'intervention qui remet chacun à sa place sociale, qui dispense d'analyser les travaux ou les œuvres pour ce qu'ils sont, et qui confère une autorité de principe aux grands responsables politiques (tels que Trotski ou Lounatcharski, alors Commissaire général à l'Instruction publique) comme à n'importe quel plumitif obscur pourvu qu'il se comporte en critique militant.

Ajoutons que les critiques marxistes pratiquent systématiquement l'amalgame entre poéticiens formalistes et poètes futuristes : les uns et les autres sont rassemblés sous la bannière scandaleuse de l'art pour l'art, puisqu'ils sont réputés travailler au seul niveau des “formes”. Les futuristes ne négligent pourtant pas le “contenu” (social et politique), leur plus grand souci est au contraire d'inventer une esthétique qui réponde aux besoins nouveaux de l'époque. Mais c'est que leur prétention à conduire la révolution dans le domaine littéraire est en soi excessive. Il ne leur revient pas de

⁵ *Op.cit.*, pp. 59-61.

⁶ Article de P.S. Kogan, *ibid.*, pp. 67-68. Kogan, futur membre de l'Académie communiste des arts, écrit à la même époque (1924) : *“La révolution se trouve dans l'obligation d'oublier pour longtemps le but au profit des moyens, de chasser ses rêves de liberté afin de ne pas affaiblir la discipline”* (cité par M. Heller, *La machine et les rouages*, *op.cit.*, p. 44).

⁷ *Op.cit.*, p.213.

⁸ Lounatcharski fait de ce primat un véritable préalable, par lequel le marxisme met d'emblée les choses au point : il *“aime connaître exactement les dessous de classe de chaque idéologie et c'est pourquoi, avant d'entrer en lutte par le fond, il affirme avec détermination : dans l'art comme dans la critique d'art, le formalisme est le fruit de la maturité tardive ou de la vieillesse précoce de la bourgeoisie, telle qu'elle se passe en Russie, dans un milieu qui lui est proche”* (p. 57).

décider de ce qui peut plaire et être utile à la dictature du prolétariat⁹. De même, le grand tort de la méthode dite “formelle” (ce sont précisément ses adversaires qui la nomment ainsi) est de mettre en cause le monopole de la science que s’est arrogé le marxisme. Tout ceci apparaît clairement dans l’article de Polianski :

Dans la mesure où ils [les “formalistes”] prétendent à “une vérité scientifique” absolue et ramènent la “science littéraire” à l’étude de la forme, quoi que l’on entende de particulier sous ce mot, la méthode formelle est profondément hostile au marxisme, elle est réactionnaire et plonge indubitablement ses racines dans des tendances sociales proches de celles qui ont engendré le futurisme, l’imaginisme, la théorie de l’art pour l’art et le vide des “Frères Sérapion”, c’est-à-dire l’art non engagé¹⁰.

Cette façon de débattre, qui n’a donc pas attendu que se déchaîne le sectarisme des factionnaires de la RAPP, ni celui des fonctionnaires de Staline, conduit tout droit à la conclusion que l’adversaire cherche surtout à “masquer son fonds antimarxiste”, que sa méthode est “foncièrement nuisible”, et qu’il lui faudra apprendre que “toute insolence doit avoir son terme”¹¹.

L’on aperçoit mieux encore les présupposés et les effets d’une telle posture critique en passant des poéticiens formalistes aux écrivains compagnons de route. Nous avons indiqué que le pouvoir communiste avait d’abord cherché à les ménager, qu’il avait même dû les protéger contre les attaques des groupes les plus sectaires, mais aussi qu’en confiant à ces derniers la tâche d’assurer à terme l’hégémonie des écrivains

⁹ Trotski témoigne d’une attitude plus accueillante envers Maïakovski et ses amis, mais il reste que pour lui le futurisme, né avant Octobre, est marqué par “les caractéristiques de son origine sociale, c’est-à-dire la bohème bourgeoise”, que “dans le rejet futuriste exagéré du passé ne se cache pas un point de vue révolutionnaire prolétarien, mais le nihilisme de la bohème” ; d’où cette conclusion qui met en cause sa réussite artistique : “Les poètes futuristes n’ont pas suffisamment maîtrisé les éléments que renferment les positions et la conception mondiale du communisme afin de leur trouver une expression organique sous forme de mots, ceux-ci ne leur étant pas pour ainsi dire entrés dans le sang. C’est pourquoi ces poètes sont fréquemment voués à des défaites artistiques et psychologiques, à des formes guindées, à beaucoup de bruit pour rien” ; c’est pourquoi aussi, le jeune poète Bezimensky surpasse son maître Maïakovski, ayant eu la chance de n’être “pas déjà formé quand il vint au communisme” (*Littérature et Révolution*, “Le Futurisme”, *op.cit.*, pp. 151, 152 et 169). Ce dernier critère laisse évidemment peu d’espoir à une grande majorité d’écrivains, déjà formés au moment de la Révolution.

¹⁰ *Op.cit.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p. 71 ; Polianski ajoute aussitôt : “Nous nous y emploierions volontiers” - ce qu’il n’a pas manqué de faire, en devenant le “principal responsable de la censure dans les années vingt” (selon G. Conio, *ibid.*, p. 19), en prônant la vigilance idéologique contre tous ceux qu’il nomme dans ces pages, ou contre un écrivain comme Babel (cf. Babel, *op.cit.*, p. 191).

prolétariens, il les avait placés sous haute surveillance politique et exposés à diverses formes de censure. La chose va peut-être de soi, il n'en faut pas moins lui accorder toute son importance : la qualité principale des membres de ces groupes "sectaires", à leurs propres yeux comme à ceux des dirigeants, c'est leur qualité de communistes. Comme le dit Michel Aucouturier, ils ont "la certitude de détenir, par leur adhésion à l'idéologie marxiste et au parti bolchevique, une vérité absolue qui leur donne une prééminence de principe sur tous ceux qui, quels que soient talents, leurs compétences ou leurs qualités morales, ont le malheur de ne pas la détenir" ¹². Par exemple, dès leur premier éditorial (juin 1923), les militants de *Na postu* ont dénoncé Boris Pilniak, le "pornographe slavophilisant", et la confrérie de Sérapion, pour son indépendance idéologique ¹³ ; Vardine, le chef de file de ceux qui se proclament fièrement les "tchékistes littéraires", fait voter par les membres de la VAPP (en janvier 1925) la thèse selon laquelle "la littérature des compagnons de route est en substance une littérature dirigée contre la révolution". Ces militants, qui s'emploient à faire dépendre la création d'une organisation et qui assimilent organisation et encadrement politique ¹⁴, ne vont cesser de réclamer la formulation d'une ligne de parti en matière littéraire et l'application d'une "stricte critique marxiste" aux œuvres des compagnons de route - ces écrivains qui ne tournent pas le dos aux transformations en cours (contrairement aux émigrés), mais qui sont toujours soupçonnés de ne "*montrer aucune compréhension de classe pour le sens historique de la révolution*" ¹⁵. C'est bien là le point : seul le marxisme autorise une telle compréhension, et un écrivain qui n'est pas marxiste a toujours le tort de ne l'être pas, aussi talentueux soit-il.

*** *Trotski et les compagnons de route : une autre leçon de marxisme***

Il est permis de le vérifier en examinant les positions prises par Trotski, sur lesquelles les champions de la littérature prolétarienne se sont d'ailleurs appuyés (en 1919-1925) dans la guerre menée contre les compagnons de route. Les thèses de Trotski sont d'autant plus intéressantes à retenir que celui-ci n'a pas épargné les militants prolétariens eux-mêmes et leur marxisme rudimentaire, qu'il est devenu le symbole d'une certaine opposition au stalinisme, qu'il a dénoncé l'imposture du réalisme

¹² *Op.cit.*, p. 535.

¹³ Cf. J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 51.

¹⁴ Nous reprenons là les conclusions de J.-P. Morel, *ibid.*, pp. 53-55.

¹⁵ Extrait d'une déclaration des "octobristes" (*Pravda*, février 1924), reproduite par J.-P. Morel, *ibid.*, p.56.

socialiste, et qu'il s'est acquis une réputation durable, justifiée à certains égards, d'esprit ouvert et libéral en matière esthétique ¹⁶. Il y a là, en effet, des ambiguïtés qu'il faut dissiper.

Dans plusieurs de ses articles de *Littérature et révolution*, Trotski laisse entendre qu'il est hostile au dirigisme culturel. Envers les formalistes déjà il se montrait rassurant, malgré tout ce qu'il leur reproche : “ *Notre conception marxiste du conditionnement social objectif de l'art et de son utilité sociale ne signifie nullement, lorsqu'elle est traduite dans le langage de la politique, que nous voulons régenter l'art au moyen de décrets et de prescriptions* ” ¹⁷. D'une façon générale, il souligne que “ *l'art n'est pas un domaine où le Parti est appelé à commander* ” ; il concède même : “ *l'art doit se frayer sa propre route par lui-même. Ses méthodes ne sont pas celles du marxisme* ” ¹⁸. D'où vient alors que dans le même article, trois pages plus loin, il brandisse cet avertissement :

Si la Révolution se voit obligée de détruire des ponts ou des monuments quand il le fait, elle n'hésitera pas à porter la main sur toute tendance de l'art qui, si grandes que soient ses réalisations formelles, menacerait d'introduire des ferments désagrégateurs dans les milieux révolutionnaires, ou de dresser les uns contre les autres les forces internes de la Révolution, prolétariat, paysannerie, intellectuels ¹⁹ ?

Et d'où vient qu'il lui faille préciser que “ *bien entendu, le Parti ne peut pas fût-ce un seul jour, s'abandonner au principe libéral du “laissez faire, laissez passer”, même en art* ” ? La réponse est en partie formulée dans la phrase suivante : “ *La question est de savoir à quel moment il doit intervenir, dans quelle mesure et dans quel cas* ” ²⁰. Trotski a auparavant distingué des degrés dans l'intervention, de la direction impérieuse à la simple orientation. Ces nuances ne sont pas peu de chose pour qui est amené à subir pareille intervention ; il reste qu'est exclue toute attitude de non-intervention.

¹⁶ Il en va ainsi, par exemple, pour Maurice Nadeau (dans sa préface à *Littérature et Révolution*, édit. citée) ou pour Arturo Schwarz (dans sa longue présentation du recueil de documents *Breton/Trotski*, UGE 10/18, 1977).

¹⁷ *Op.cit.*, p. 198.

¹⁸ “ *La politique du Parti en art* ”, *ibid.*, p. 252.

¹⁹ *Ibid.*, p. 255.

²⁰ *Idem.*

D'une façon plus précise, la réponse apparaissait déjà dans l'allusion à un type de tendance artistique qui *"menacerait d'introduire des ferments désagrégeurs dans les milieux révolutionnaires"*, étant entendu que, pour en juger, il faut évidemment procéder à une "analyse de classe" des œuvres et des idéologies littéraires. Or, le propre des "compagnons de route"²¹, c'est qu'ils n'ont *"pas lié leur sort sans réserves à celui du prolétariat"*, qu'ils ont cru trouver *"un point d'appui"* social du côté des paysans, ce qui a consisté en fait à *"idéaler a posteriori l'esprit révolutionnaire du moujik"*²². Trotski écrit encore : *"Ils ne saisissent pas la révolution dans son ensemble, et l'idéal communiste leur est étranger. Ils sont tous plus ou moins enclins à mettre leurs espoirs dans le paysan, par-dessus la tête de l'ouvrier"*²³. On verrait peut-être encore mal en quoi une telle attitude recèle *"un danger constant pour l'art et pour la société"*²⁴, si l'on ne comprenait que la ligne de partage tracée entre le paysan et l'ouvrier, entre le "prolétaire" et le "moujik", renvoie à une série d'autres oppositions qui structurent tout le discours de Trotski, et qui semblent, plus fondamentalement encore, être constitutives du discours léniniste²⁵.

Le point de vue du prolétaire, c'est en fait le point de vue de l'intellectuel marxiste, pénétré de "l'idéal communiste", membre du parti dirigeant (qui s'auto-définit comme l'avant-garde organisée du prolétariat), détenteur de la science du mouvement historique et seul capable d'en prévoir et d'en vouloir le progrès (dans le double sens du terme). En 1922, cela signifie : comprendre que *"la Révolution a coupé le temps en deux"*²⁶, qu'elle marque *"une rupture profonde du peuple avec l'asiatisme,*

²¹ Il faut se souvenir que l'appellation est ambiguë : elle contient à la fois l'éloge et le blâme, dans des proportions variables selon les circonstances ; Trotski l'emploie fréquemment de façon restrictive, par exemple : *"Pilniak n'est pas un artiste de la révolution, mais seulement un "compagnon de route" sur le plan de l'art"* (op.cit., p. 100).

²² Ibid., p. 257.

²³ *"Les "compagnons de route" littéraires de la révolution"*, ibid., p. 72.

²⁴ Ibid., p. 73.

²⁵ Beaucoup plus qu'à des réalités sociologiques, "prolétaire" et "moujik" renvoient à des concepts qui n'ont de sens que dans le discours de la lutte des classes ; ce sont des termes fortement valorisés qui serviront la dictature exercée au nom d'un prolétariat fictif sur des millions de paysans réels. Ceux-ci ne seront même plus désignés comme des "moujiks" mais comme des "koulaks" (de présumés paysans riches) lors du premier plan : *"Pour les tuer, il fallait déclarer : les koulaks, ce ne sont pas des êtres humains. Tout comme les Allemands disaient : les Juifs, ce ne sont pas des êtres humains (...). Nous pensions qu'il ne pouvait pas y avoir de destin pire que celui des koulaks. Eh bien, nous nous trompions ! La hache a frappé tous les paysans du plus petit jusqu'au plus grand"* (Vassili Grossman, *Tout passe...*, Stock, 1972, pp. 184 et 189).

²⁶ Op.cit., p. 103 ; Trotski définit aussi le Parti comme *"l'union des meilleurs"* (ibid., p. 118).

avec le *XVII^e siècle*, avec *“la Sainte Russie”*, avec *les icônes et les cafards*”²⁷, et que des deux moitiés du temps ainsi séparées il faut bien entendu *“choisir la moitié vivante”* : celle qui est tout entière du côté de l’avenir, c’est-à-dire du côté du prolétariat, de la ville, du progrès industriel ; du côté de la transformation de la société, de la domestication de la nature, du côté de la reconstruction de l’homme lui-même²⁸. Le compagnon de route, un écrivain comme Pilniak par exemple, hésite pourtant à choisir, se montre *“incapable de se décider”*, et cède finalement au *“poids mort de l’histoire”*, en se tournant du côté du passé, c’est-à-dire du côté du moujik, de la campagne, de l’arriération matérielle, des *“superstitions sylvestres”*, du *“crétinisme villageois”* et du *“fatalisme stagnant”*²⁹. Idéaliser *“le moujik moussu et superstitieux”*, préférer les ténèbres de l’obscurantisme aux lumières du rationalisme, la nostalgie sentimentale à l’enthousiasme créateur, les appels de la mort aux forces de vie : pour commettre une pareille bévue, il faut ne rien partager de la certitude du révolutionnaire, à savoir qu’une ère nouvelle a vraiment commencé³⁰, que vient de se produire la grande fracture historique énoncée par Marx, même si le chemin est encore long et douloureux qui mène à *“la Commune où toute forme de pouvoir aura disparu”*, au *“terme idéal où l’Etat mis debout par la Révolution se dissoudra dans la société communiste”*³¹, et même si la situation présente de la Russie est fort loin de ressembler à cette lointaine Arcadie. Précisément, la conception marxiste de l’histoire ne s’arrête ni au présent ni aux détails : elle voit le présent avec les yeux de l’avenir et elle intègre chaque détail dans une vision globale. Faute de cette vision, à la fois synthétique, prospective et progressiste, un écrivain comme Pilniak peut bien être *“un réaliste et un remarquable observateur, à l’œil clair et à l’oreille fine”*, il n’en est pas moins *“incapable de regarder ailleurs qu’à ses pieds, de remarquer autre chose que les obstacles, les défauts, les ornières, les bottes éculées et la vaisselle cassée”*³² ; bref, il est incapable d’accepter jusqu’au bout de voir la réalité comme une réalité en gestation,

²⁷ *Ibid.*, p. 113.

²⁸ Trotski écrit (mais le thème est constant dans le discours des bolchéviks) : *“Tout le travail futur de la Révolution sera dirigé vers l’industrialisation et la modernisation de notre économie, vers la mise au point des processus et méthodes de reconstruction dans tous les domaines, vers le déracinement du crétinisme villageois, vers un façonnement de la personnalité humaine qui la rende plus complexe et plus riche”* (*ibid.*, p. 105).

²⁹ *Ibid.*, pp. 103-105.

³⁰ Trotski va jusqu’à écrire : *“Le commencement de la nouvelle histoire de l’humanité sera probablement daté du 7 novembre 1917”* (c’est-à-dire du 25 octobre de notre calendrier, date du Congrès des Soviëts qui marqua la prise du pouvoir).

³¹ *Ibid.*, pp. 221 et 116.

³² *Ibid.*, pp. 93-94.

de découvrir derrière l'accidentel, le provisoire et le divers, *“l'axe de cristallisation historique”*, cet *“axe de la Révolution, qui n'est ni au village, ni au district”* (mais à la ville et au siège du Parti), un axe qui ordonne en profondeur *“toute la vie agitée, chaotique et en voie de reconstruction”* ³³.

Trotsky résume le fond de sa pensée dans ces quelques lignes qui appellent de nombreux commentaires :

Il est impossible de comprendre, d'accepter ou de peindre la Révolution, même partiellement, si on ne la voit pas dans son intégralité, avec ses tâches historiques réelles qui sont les objectifs de ses forces dirigeantes. Si cette vue fait défaut, on passe à la fois à côté du but et de la Révolution. Celle-ci se désintègre en épisodes et en anecdotes héroïques ou sinistres. On peut en donner des tableaux assez bien venus, mais on ne peut recréer la Révolution, et on ne peut, à plus forte raison, se réconcilier avec elle ; si en effet, les privations et les sacrifices inouïs sont sans but, l'histoire est... une maison de fous ³⁴.

Il est donc très clair que, pour Trotsky aussi ce qui manque avant tout au compagnon de route (de même qu'à l'immense majorité du peuple), n'est rien moins que le point de vue du militant communiste, du révolutionnaire professionnel, et mieux encore, des nouvelles *“forces dirigeantes”* du pays. Là est la source de sa faiblesse politique, mais aussi, et par voie de conséquence - ce point est décisif pour la suite de notre travail - de sa faiblesse esthétique. Cherchant à peindre la Russie révolutionnaire, un tel écrivain *“ne peut pas s'acquitter de sa tâche en artiste parce qu'il ne parvient pas à l'embrasser intellectuellement”* ³⁵. Ainsi s'explique qu'un romancier à la Pilniak en vienne à rompre *“arbitrairement le fil de sa narration”*, à morceler son sujet en *“épisodes et anecdotes”* - et *“prise dans la diversité de ses épisodes, la Révolution apparaît comme dénuée de signification”* - au lieu de composer le grand *“tableau”* que réclame l'époque nouvelle et qui, seul, correspondrait à la grande synthèse offerte par la perspective marxiste ³⁶. Etant *“incapable de regarder ailleurs qu'à ses pieds”*, il donne dans *“une politique*

³³ *Ibid.*, pp. 94, 98, 97.

³⁴ *Ibid.*, p. 109.

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

³⁶ *“Le danger politique comporte ici un danger pour l'artiste. Si Pilniak persiste à décomposer la Révolution en révoltes et en tranches de vie paysanne, il sera conduit à simplifier davantage ses méthodes artistiques. Même aujourd'hui Pilniak ne brosse pas un tableau de la révolution, il n'en a composé que le fond et l'arrière-plan”* (*ibid.*, p. 104).

timorée, fuyante, opportuniste, et un art de basse condition, rongé par le scepticisme, épisodique” ³⁷.

Nous verrons que la corrélation ainsi établie entre un réalisme à “vaste échelle” et la vision englobante du marxisme constituera un principe essentiel du réalisme socialiste. L’on peut comprendre dès maintenant qu’une telle corrélation est par elle-même normative. En particulier, représenter la Révolution, définie comme “*une et indivisible dans son cours*” ³⁸, requiert une unité de point de vue narratif (l’unité du “bon point de vue” révolutionnaire). En d’autres termes, est jugée insupportable ce que Trotski appelle “*l’ambiguïté troublante*” des descriptions de Pilniak, et où il est permis de voir au contraire ce qui fait l’intérêt propre de sa façon de mettre en scène l’histoire récente et la relative modernité de son récit (polyphonique, discontinu, tantôt lyrique, tantôt ironique) ³⁹. Dans la tourmente de la guerre civile, un romancier observe, s’interroge, compatit : voici qui le rend “*confus, nébuleux, ambigu*” ⁴⁰ aux yeux de Trotski ; ce “*réaliste craintif et borné*” se contente de regarder “*la vie par divers personnages qui sont également tous des “compagnons de route” de la Révolution, et c’est ainsi qu’on découvre que l’Armée rouge n’existe pas pour cet artiste des années 1918-1921*” ⁴¹. Nous ajouterions volontiers : c’est ainsi qu’on découvre que l’Armée rouge, pour celui qui en fut le créateur et le chef suprême, fournissait au romancier le bon point de vue et le héros positif dont il avait besoin pour atteindre à la beauté de la forme en même temps qu’à la vérité du contenu.

L’Armée rouge n’intervient pas fortuitement dans l’argumentation de Trotski : épouser le point de vue de ce héros collectif, c’est épouser le point de vue du Parti en tant que force agissante dans l’histoire ; ce point de vue est par excellence celui de l’acteur, par opposition à celui du témoin, qui regarde simplement les choses du bord de la route ; c’est, pour tout dire, le point de vue du démiurge qui fait l’histoire, en alliant la plus grande lucidité à la volonté la plus ferme.

³⁷ *Ibid.*, p. 94.

³⁸ *Ibid.*, p. 116.

³⁹ Sur la façon négative dont est appréciée la modernité de Pilniak, de *L’Année nue* en particulier (que Trotski prend pour cible principale), cf. J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 37.

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 100.

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

Nous touchons là aux présupposés les plus fondamentaux du discours de Trotski, qui sont aussi ceux du discours commun des bolchéviks, et dont les traits principaux vont demeurer dans le discours d'escorte du réalisme socialiste : la scientificité du marxisme donne à l'entreprise révolutionnaire le caractère d'une action parfaitement concertée, sûre de ses moyens et de ses fins ; elle nourrit la détermination des révolutionnaires professionnels et légitime leur intransigeance ; elle les engage à affronter les pires obstacles et à transformer les apparents démentis de la réalité en preuves nouvelles du bon droit de la révolution. Ces présupposés, qui marient la certitude doctrinale à la ferveur volontariste donnent lieu à une sorte d'euphorie discursive, dont nous rencontrerons plus tard de multiples exemples (chez Aragon en particulier) et qui est très perceptible dans certaines pages étonnantes du livre de Trotski. Ainsi écrit-il, en s'en prenant à la façon "romantique" qu'a Pilniak d'évoquer les bouleversements en cours :

La révolution socialiste arrache le voile des "illusions", des "moralisations" ainsi que des déceptions humiliantes, et lave le maquillage de la réalité dans le sang. La révolution est forte dans la mesure où elle est réaliste rationnelle, stratégique et mathématique ⁴².

Pilniak et ses pareils peignent les désastres de la guerre, les privations, la famine, la saleté, la cruauté des "années d'épouvante", le profond désarroi du peuple devant des événements qui passent la mesure humaine ⁴³. Ce qu'en dernière analyse ils ne comprennent pas, c'est ce que Trotski nomme "la poésie de la révolution", qui réside dans la beauté de cet alliage enfin forgé : celui de la violence et de la raison. Ne voir que la violence, évoquer "le bruit des mitrailleuses", "la vaisselle cassée", ou "l'héroïsme du vaincu" est grandement insuffisant, de même que s'arrêter aux reculs de l'entreprise, aux "courbes de la grande route". Tout ceci relève d'une sensibilité limitée aux aspects "prosaïques" de la réalisation du grand projet :

Le pathétique et la poésie de la Révolution résident dans le fait qu'une nouvelle classe révolutionnaire devient maîtresse de tous ces instruments de lutte (ceux de la violence armée) et qu'au nom d'un nouvel idéal pour élever l'homme et créer

⁴² *Ibid.*, p. 106.

⁴³ "Nous autres, enfants des années d'épouvante" est l'un des quatre vers d'Alexandre Blok que Pilniak a placé en exergue de *L'Année nue* ; Blok est aussi un compagnon de route aux yeux de Trotski, avec ses qualités et ses limites : "Certes, Blok n'est pas des nôtres. Mais il est venu vers nous. Et ce faisant, il s'est brisé" (*ibid.*, p. 146) ; son grand poème *Les Douze* est "le chant du cygne de l'art individualiste qui est passé à la Révolution", et non pas (là non plus) "un tableau de la Révolution" (*ibid.*, pp. 143-144).

*un homme nouveau, elle mène le combat contre le vieux monde, tour à tour défaite et triomphante, jusqu'au moment décisif de la victoire : la poésie de la Révolution est globale. Elle ne peut être transformée en menue monnaie à l'usage lyrique temporaire des faiseurs de sonnets. La poésie de la Révolution n'est pas portative. Elle est [...] dans la volonté et l'intensité croissante de la lutte, dans le triomphe autant que dans les replis calculés, dans sa vigilance et ses assauts, dans le flot de la rébellion de masse autant que dans la soigneuse estimation des forces et une stratégie qui fait penser au jeu d'échecs*⁴⁴.

Trotsky ne cesse de le souligner, les événements en cours répondent à un plan (même les replis sont “calculés”), le chaos et le sang versé ne forment pas l’antithèse de ce plan (rationnel, mathématique), puisqu’ils y trouvent leur justification dialectique. C’est pourquoi “seul deviendra poète de la Révolution celui qui apprendra à la comprendre dans sa totalité, à regarder ses défaites comme des pas vers la victoire et à pénétrer dans la nécessité de ses reculs”⁴⁵ - ce que, par définition, ne fait pas le compagnon de route. Puisque la Révolution est à prendre ou à rejeter en bloc, que sa poésie est “globale” et non “portative”, l’écrivain qui prétend au réalisme ne devrait pas donner l’idée d’une histoire semblable à “une maison de fous”, d’une histoire “pleine de bruit et de fureur”, quand bien même le spectacle de la guerre civile en offre toutes les apparences⁴⁶. Il devrait admettre une bonne fois que la violence, qui fait certes partie des méthodes de la vieille société, est devenue légitime parce que pleinement salvatrice :

*Si la révolution prolétarienne n'était pas venue, l'humanité aurait étouffé dans ses propres contradictions. La révolution sauve la société et la culture, mais au moyen de la chirurgie la plus cruelle*⁴⁷.

Non seulement l’écrivain réaliste ne devrait pas s’attarder sur la violence et le désordre présents, mais il devrait célébrer la grandeur d’une entreprise parfaitement planifiée et

⁴⁴ *Ibid.*, p. 117 ; Trotsky nomme “prosaique” la NEP elle-même (p. 121), ce nécessaire compromis avec la réalité russe, c’est-à-dire avec un passé fort encombrant, qu’il s’agit à terme de liquider.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁶ Pilniak est évidemment plus proche de Shakespeare que de Lénine, il dit ce que l’optimisme progressiste s’évertue à refouler : l’histoire rationnellement conduite par les grands stratèges ressemble comme une sœur au destin aveugle infligé aux hommes par des dieux cruels.

⁴⁷ “La culture prolétarienne et l’art prolétarien”, *ibid.*, p. 220.

maîtrisée ⁴⁸, car “dans cette dynamique prédéterminée de la Révolution, dans sa géométrie politique, réside sa poésie la plus grande” ⁴⁹. Il devrait donc célébrer le marxisme lui-même, qui est la vraie source d’une telle beauté :

Du sein de la Révolution est née la méthode matérialiste qui permet à chacun de peser les forces, de prévoir les changements et de diriger les événements. C’est le plus grand accomplissement de la Révolution et en lui réside sa poésie la plus haute ⁵⁰.

Il devrait, enfin, célébrer le maître d’œuvre de toute l’entreprise, sans lequel cette poésie ne trouverait pas sa vérité pratique, puisqu’elle s’exprime par excellence “dans la conscience lucide et la volonté tendue du parti” ⁵¹. Le programme des futurs poètes de la révolution semble donc tout tracé (et nous aurons effectivement l’occasion de le vérifier). Il suppose d’admettre que la poésie n’est pas d’abord dans les mots, mais dans les choses, dans le mouvement même de l’histoire, précisément parce que les révolutionnaires l’y ont mise ⁵². Ce sont eux, ces spécialistes de “la chirurgie la plus cruelle”, qui sont les véritables “poètes”, les créateurs (du monde et de l’homme nouveaux) à l’écoute et à l’école desquels doivent se mettre les écrivains ⁵³ : ils leur enseignent à voir la réalité non pour ce qu’elle a l’apparence d’être mais telle qu’ils ont décidé qu’elle devait devenir ⁵⁴. C’est bien là le présupposé de base de l’étrange

⁴⁸ Trotski concède fréquemment que la révolution a un double aspect, mais que l’un l’emporte de beaucoup sur l’autre, comme l’avenir sur le passé, la vérité sur l’apparence, la poésie sur la prose, etc. Ainsi : “Par ses bases paysannes, ses vastes espaces et ses ravaudages de culture, la Révolution russe est la plus chaotique et la plus informe des révolutions. mais par sa direction, la méthode qui l’oriente, son organisation, ses buts et ses tâches, elle est la plus “exacte”, la plus planifiée et la plus achevée de toutes les révolutions” (ibid., p. 122).

⁴⁹ Ibid., p. 120.

⁵⁰ Ibid., p. 119.

⁵¹ Ibid., p. 120.

⁵² J.-P. Morel écrit, pour sa part, à propos de l’expression “poésie de la Révolution” : “le seul véritable écrivain révolutionnaire, c’est la révolution elle-même” (op.cit., p. 42).

⁵³ Trotski formule en clair cette idée que la Révolution d’Octobre “est une école”, et il en conclut : “l’art de la révolution doit passer par cette école. Et c’est une école très difficile” (ibid., p. 122). Le bon écrivain devra être un bon écolier, studieux et discipliné.

⁵⁴ On l’aura compris, l’écrivain doit avant tout assimiler cette leçon de dialectique : “Sous nos yeux, en apparence, règnent le chaos, le déluge, l’informe et l’illimité. Mais c’est un chaos calculé et mesuré. Ses étapes sont prévues. La régularité de leur succession est prévue et enfermée dans des formules d’airain. Le chaos élémentaire c’est l’abîme ténébreux. Mais la clairvoyance et la vigilance existent dans la politique dirigeante. La stratégie révolutionnaire n’est pas informe à la façon d’une force de la nature, elle est aussi achevée qu’une formule mathématique” (ibid., p. 123).

réalisme que Trotski appelle de ses vœux, dans ses intentions, le réalisme qui sera dix ans plus tard appelé “socialiste”.

Ce que nous disons ne vise pas à faire de Trotski le père du réalisme socialiste, puisque aussi bien les choses ne se sont pas historiquement passées ainsi. En revanche, nous avons voulu montrer que l’une des prémisses du futur mot d’ordre de l’art et de la littérature soviétiques résidait bien dans le discours marxiste-léniniste lui-même, tel que les bolchéviks l’ont élaboré et utilisé au cours des premières années de la révolution. L’exemple de Trotski nous a paru doublement précieux parce que s’y manifestent en toute clarté les ambitions proprement utopiques de ce discours et les conséquences qui en découlent quant à la commande politico-esthétique passée aux écrivains par le nouveau régime.

*** *La grande utopie de la maîtrise***

La dimension utopique est très sensible dans la prétention du marxisme-léninisme à une maîtrise totale, théorique et pratique, du réel ; dans son ivresse de toute-puissance, son délire rationaliste, son prophétisme messianique. Aux esprits chagrins ou bornés, à un Pilniak qui risque de devenir “*le poète de la chandelle*” à l’heure de l’électrification⁵⁵, ce discours empreint d’un “*optimisme actif*” annonce que, sous l’impulsion du parti dirigeant, l’homme est en passe de tout reconstruire “*conformément à un plan élaboré par lui*”⁵⁶. Outre les nombreux passages de *Littérature et Révolution* que nous avons déjà cités, il faudrait reproduire intégralement les dernières pages du chapitre “*Art révolutionnaire et art socialiste*”, dans lesquelles se donne libre cours la rêverie grandiose du matérialisme dialectique. En voici au moins quelques extraits significatifs, quant à la triple tâche de transformation (de la société, de la nature, de l’homme) inscrite au programme de l’école révolutionnaire : “*Le mode de vie communiste ne croîtra pas aveuglément, à la façon des récifs de corail dans la mer. Il sera édifié consciemment. Il sera contrôlé par la pensée critique. Il sera dirigé et rectifié*”⁵⁷ ; sera rectifié l’ordre naturel lui-même, où “*rien ne peut être considéré comme définitif*” : l’homme socialiste “*désignera les lieux où les montagnes doivent être abattues, changera le cours des rivières et emprisonnera les océans*” ; il apprendra “*à construire*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 289.

des palais du peuple sur les hauteurs du mont Blanc ou au fond de l'Atlantique" ⁵⁸. Mieux encore, *"il voudra maîtriser les processus semi-conscients et inconscients de son propre organisme : la respiration, la circulation du sang, la digestion, la reproduction [...]. L'homme s'efforcera de commander à ses propres sentiments, d'élever ses instincts à la hauteur du conscient et de les rendre transparents, de diriger sa volonté dans les ténèbres de l'inconscient"* ⁵⁹. La bonne nouvelle annoncée n'est rien moins que celle du *"huitième jour de la création"* ⁶⁰, d'une re-crédation par l'homme d'un univers que Dieu a laissé inachevé. Si la perfection rêvée réside dans l'absolue maîtrise, les ennemis qu'il faut partout traquer ce sont les lois naturelles, *"les ténèbres de l'inconscient"*, *"la spontanéité aveugle"* ⁶¹ ; bref, ce qui échappe en tout domaine au *"contrôle de la raison et de la volonté"* ⁶².

Il est probable qu'au moment où Trotski écrit ces lignes (fin 1922), sa démesure rationaliste et volontariste est d'autant plus grande que "l'ennemi" résiste davantage, que le discours et l'entreprise bolcheviques se heurtent à plus de difficultés, que sont plus menaçants les démentis que la réalité risque d'infliger à *"l'algèbre de la Révolution"* ⁶³. Dans ses articles de critique "littéraire", il ne cesse, en fait, de plaider pour Octobre, sans pouvoir cacher l'immensité des problèmes et des drames que rencontre la dictature du prolétariat (alors contrainte aux compromis de la NEP). Il le peut d'autant moins que c'est là la matière principale des romanciers ou des poètes dont il parle, et auxquels il reproche, précisément, de n'avoir pas songé avant tout à plaider eux aussi pour Octobre, pour ses acteurs héroïques, pour ses lumineuses perspectives. L'exemple de Trotski nous a paru précieux également sous cet angle : le discours tenu sur la littérature y apparaît clairement comme le corollaire direct du discours théorique et politique ; la nature des reproches et de la demande adressée aux écrivains en découle

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 286, 289.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 289-291.

⁶⁰ C'est le titre d'un roman militant de Roger Garaudy, que nous étudierons plus loin.

⁶¹ *Ibid.*, p. 290. Cette dernière expression est utilisée à propos de la vie économique, mais elle vaut pour n'importe quelle forme de déterminisme (dont l'homme peut et doit se rendre maître).

⁶² *Ibid.*, p. 289.

⁶³ *"La dialectique matérialiste de la lutte des classes est la véritable algèbre de la Révolution"* (*ibid.*, p.123). Algèbre ou géométrie, il est frappant que Trotski se réfère avec prédilection au modèle mathématique, dans lequel on peut voir le modèle de l'activité discursive en général : l'idéal d'un discours pur, producteur de son propre monde -un tel monde, substitué au réel empirique, étant par principe adéquat au discours qui le produit. Novalis écrivait : *"Caractère merveilleux de la mathématique [...] preuve capitale de la sympathie et de l'identité entre la nature et le fond de l'âme [...] La vie des dieux est une mathématique"* (cité par Norbert Elmalih, *"Utopie et Discours : stratégies"*, *Autrement Dire* n° 3-4, PU de Nancy, 1987, p. 17).

logiquement : ils témoignent d'une trop grande complaisance pour la "*spontanéité aveugle*", pour ce qu'on appelle à tort "la nature humaine", pour la routine paysanne en particulier ; ils épousent trop facilement le point de vue d'en bas, au lieu de faire confiance à celui des dirigeants ⁶⁴. Ils éprouvent trop de tendresse pour tout ce à quoi il convient au contraire de faire violence. Autant dire que ce qu'on leur demande frôle l'impossible : faire violence à la littérature elle-même, devenir les fossoyeurs de la vieille société (de ses usages, ses mœurs, ses croyances), se transformer en propagandistes lyriques de la raison et de la volonté.

L'on peut ainsi mieux cerner les limites, déjà indiquées, de l'attitude libérale de Trotski en matière culturelle. Il est clair, en particulier, qu'elle ne constitue en aucune manière une position de principe, puisqu'elle irait alors à l'encontre des prétentions hégémoniques de son discours. Elle repose simplement sur l'idée que la culture socialiste de l'avenir demeure entièrement à inventer et qu'elle ne pourra naître qu'à partir de l'héritage légué principalement par les compagnons de route ; idée que Trotski partage avec les autres dirigeants, et qui sera, on l'a vu, réaffirmé dans les résolutions officielles. Le tort des prolétariens est de vouloir brûler les étapes, alors que leur propre manque de culture est patent et qu'ils n'ont encore personne à opposer aux Pilniak, Mandelstam, Blok ou Pasternak, non plus qu'aux artistes des siècles passés ⁶⁵. C'est pourquoi Trotski s'est senti obligé, dans un second temps, de défendre les compagnons de route contre les critiques trop pressées et incultes des groupes prolétariens, qui avaient cru pouvoir s'autoriser de ses propres analyses critiques. Ce faisant, il est amené à faire un aveu fort intéressant, à savoir que "*dans la création artistique, un rôle*

⁶⁴ J.-P. Morel met l'accent sur cette opposition, et trouve "*très secondaire*" (*op.cit.*, p. 35) la distinction entre le point de vue des moujiks et celui des ouvriers. Peut-être faut-il nuancer, dans la mesure où le discours de Trotski (celui du marxisme-léninisme) repose sur une série indéfinie d'oppositions, homologues entre elles. Le point de vue du pouvoir est fondamental, mais il se confond avec celui du "progrès" (de la ville, de la technique, de la maîtrise sous toutes ses formes) ; exercer le pouvoir consiste, pour une large part, à imposer ce progrès (et l'idéologie progressiste) à l'immense masse paysanne arriérée - à lutter contre "*l'automatisme élémentaire, c'est-à-dire contre les racines paysannes de la vieille histoire russe*" dit encore Trotski (*op.cit.*, p. 129). Il ne cache d'ailleurs pas qu'une nouvelle guerre civile est inévitable (Staline la mènera, on y a fait allusion, par les moyens les plus radicaux : exécutions, déportations massives, famine organisée). Les écrivains sont donc conviés à prendre parti dans la guerre idéologique : en épousant le point de vue progressiste (anti-paysan), ils feraient un grand pas dans la compréhension du point de vue d'en haut. Ils pourraient, par exemple, ainsi que le fait Trotski lui-même, peindre un paysan déjà acquis aux idées du progrès, qui, "*avec gaucherie, presque comme un ours, stoppé dans sa marche ou même reculant, se sépare de l'ancienne vie, irrationnelle et dépourvue de sens, et se trouve graduellement entraîné dans la sphère de la reconstruction consciente*" (*ibid.*, p. 130).

⁶⁵ Cf. "*Le Parti et les artistes*", texte d'une réunion organisée le 9 mai 1924 par le bureau de presse du Comité central (*ibid.*, pp. 464-491) ; Trotski s'en prend en termes très vifs au camarade Vardine : "*Un ton démesurément hautain, bouffi d'orgueil, mais du point de vue des idées et des connaissances, une accablante nullité*" (p. 482).

considérable revient aux processus subconscients - qui sont plus lents, plus paresseux, plus difficiles à contrôler et à diriger” (que ceux de la politique) ⁶⁶. Autrement dit, l’art ferait exception, il se déroberait au contrôle généralisé de la raison et de la volonté ? Trotski admet, en effet qu’il s’agit d’un “*domaine particulier, spécifique, de l’activité humaine*” ⁶⁷, qu’on ne peut le régenter à coup de décrets, que le processus de formation d’une nouvelle culture sera long et tortueux. Et peut-être aurait-il agi, s’il était demeuré au pouvoir, très différemment de Staline. La question demeure pourtant entière de savoir comment un îlot de liberté (de spontanéité aveugle) aurait pu subsister dans un océan de plans, de programmes et de contrôles ; comment “*l’ambiguïté troublante*” des œuvres aurait pu, à terme, n’être pas intolérable à “*la dictature sans ambiguïté des soviets*” ⁶⁸.

Nous avons pu constater que la pente du discours marxiste, dans le cadre général d’une société livrée au rôle dirigeant du parti, était au contraire d’exiger des écrivains qu’ils contribuent à la réalisation des objectifs révolutionnaires :

Ce que le prolétariat doit pouvoir trouver dans l’art, c’est l’expression de ce nouvel état d’esprit qui commence tout juste à se former en lui et que l’art doit aider à prendre forme. Il ne s’agit pas ici d’un ordre de l’Etat, mais d’un critère historique. Sa force réside dans le caractère objectif de sa nécessité historique. On ne peut ni l’éluder, ni échapper à son pouvoir” ⁶⁹.

Selon une stratégie discursive que nous retrouverons constamment, ceci revient à dire que ce que l’Etat se garde de décréter (subjectivement), c’est l’époque qui le “commande” (objectivement), époque qui “*tranche comme une hache*”⁷⁰, en vertu de cette “nécessité historique” que l’algèbre de la Révolution met en formules et que “*la volonté tendue du parti*” s’efforce dans le même temps de susciter et de contrôler. Et quand, par exemple, Trotski explique que “*la révolution ne tolérera pas longtemps ce romantisme*” affiché par certains écrivains (dont Pilniak), et qui n’est qu’ “*une poussée timide de mysticisme sous un nouveau nom*”, il ajoute selon le même procédé : “*Le dire*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 484.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 482 (c’est l’argument qu’il oppose à Vardine et aux membres de *Na Postu*).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 290.

⁶⁹ *Ibid.*, p.199.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 270.

ce n'est pas se montrer doctrinaire, c'est juger sainement"⁷¹. Reconnaître la spécificité de l'art et de la littérature permet donc surtout de ne pas appeler le dirigisme par son nom⁷². Il n'empêche que de cette façon se répand au fil des pages l'usage de termes, déjà très péjoratifs, qui deviendront des épithètes infamantes à l'heure du réalisme socialiste : formalisme, romantisme, mysticisme, scepticisme, pessimisme, etc.⁷³.

Il convient, enfin, de ne pas oublier que, dans l'évaluation critique d'un Trotski, les compagnons de route sont parmi les moins mal lotis. Car il va de soi que *"l'art ne peut revivre que du point de vue d'Octobre"*, et que, par voie de conséquence, *"qui se tient hors de la perspective d'Octobre se trouve complètement et désespérément réduit à néant"*⁷⁴. C'est le cas des écrivains qui ont émigré (les plus nombreux), de ceux qui sont restés mais que Trotski nomme *"les émigrés de l'intérieur"*⁷⁵, ou encore de ceux qui comme André Bielyï ont toutes leurs attaches dans le passé, dans *"un monde qui ne reviendra plus"*⁷⁶. Il faut donc prendre tout à fait au sérieux ce que Trotski appelle lui-même *"le critère catégorique"*, à savoir : *"pour ou contre la révolution"*⁷⁷. Le sort des écrivains et des artistes qui se déclarent ouvertement contre est réglé d'avance. Quant à

⁷¹ *Idem.*

⁷² La dénégation est identique dans ce passage : *"Il ne s'agit pas bien entendu, d'un danger politique - personne ne songe à entraîner Pilniak dans la politique - mais d'un très réel, très véritable danger sur le plan de l'art"* (*ibid.*, p. 105).

⁷³ Dans l'introduction à son recueil d'articles (*ibid.*, pp. 29-30), Trotski en fournit un échantillon d'autant plus intéressant qu'il définit, par opposition, l'art futur du socialisme en des termes que nous ne cesserons de retrouver : *"Cet art a besoin d'une nouvelle conscience. Il est par-dessus tout incompatible avec le mysticisme, que celui-ci soit franc ou qu'il se déguise en romantisme, la révolution ayant pour point de départ l'idée centrale que l'homme collectif doit devenir le seul maître, et que les limites de sa puissance sont seulement déterminées par sa connaissance des forces naturelles et sa capacité de les utiliser. Cet art nouveau est incompatible avec le pessimisme, avec le scepticisme, avec toutes les autres formes d'affaïssement spirituel. Il est réaliste, actif, collectiviste de façon vitale, et rempli d'une confiance illimitée en l'avenir"*.

⁷⁴ *"L'art antérieur à la Révolution"*, *ibid.*, p. 37.

⁷⁵ *"Mais, outre les émigrés à l'étranger, il y a les émigrés de l'intérieur. Et la route vers eux passe loin de la Révolution. Qui n'a plus rien après quoi courir postule l'émigration spirituelle, et cela signifie inévitablement sa mort en tant qu'artiste"* (Trotski vise en particulier les frères Sérapiou, N. Nikitine, V. Ivanov, E. Zamiatine), *ibid.*, p. 93.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 61 ; les pages consacrées à Bielyï sont un modèle d'intolérance (idéologique et esthétique) : *"Tout son Saint-Petersbourg est bâti selon des procédés détournés [...] Sa prose rythmée est effrayante"*, elle *"empoisonne jusqu'à votre existence [...]"* Plus Bielyï s'agrippe aux mots et les viole sans remission, plus il paraît insupportable, avec ses opinions figées dans un monde qui a surmonté l'inertie". Son art n'est que *"contorsions verbales"*, *"fétichisme du mot"*, *"gribouillage snob, boursoufflé, lâche et superstitieux"*, etc. - Trotski ajoutant (et c'est ce qui est le plus inquiétant) : *"Et cela devant un peuple qui a vécu une révolution !"* (*ibid.*, pp. 63, 64, 67).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

ceux qui sont “*venus de la révolution*”, l’Etat se propose de les aider “à saisir correctement le sens historique de l’époque”, et de “leur accorder une liberté totale d’autodétermination dans le domaine de l’art”, non sans les avoir d’abord placés, eux aussi, devant le critère catégorique. Une telle liberté est donc très surveillée, et à vrai dire bien improbable, tant est forte, on l’a vu, la pression du discours du pouvoir. Le critère purement politique qui la définit ressemble fort à une épée de Damoclès, et pas seulement à la sanction d’un examen de passage, puisque ce ne sont pas les intéressés eux-mêmes qui décident, une fois pour toutes, du camp qu’ils ont choisi, mais la critique marxiste autorisée, experte à trouver dans leurs œuvres de quoi faire peser sur eux un soupçon permanent. C’est elle qui a les pleins pouvoirs, et qui mesure le degré de “*liberté totale*” qu’il est bon de leur accorder, c’est-à-dire le degré de vigilance idéologique dont ils sont justiciables. Bientôt, l’art d’un Isaac Babel sera jugé “*très nocif*”⁷⁸ mais déjà Trotski lui-même estime “*mauvais et criminel que [les poètes] ne puissent aborder la Révolution actuelle autrement qu’en la décomposant en révoltes aveugles*”⁷⁹. Quant au travail proprement littéraire d’un Bielyï ou d’un Pilniak, il est plus qu’une faute de goût esthétique : une véritable faute politique.

Dans le contexte soviétique, il n’est donc pas douteux que le postulat politique du dirigisme et le postulat théorique de la scientificité universelle du marxisme conjuguent leurs effets pour faire peser les plus graves menaces sur la vie littéraire et la liberté de création. Cette conséquence s’inscrit dans la logique de “*la version léniniste-stalinienne du socialisme*”, selon l’analyse de Kolakowski, qui voit dans cette version qui s’est historiquement réalisée “*une interprétation possible des conceptions marxistes*”, parmi d’autres qui étaient, elles aussi, théoriquement possibles. Le socialisme despotique n’est évidemment pas né spontanément des écrits de Marx, mais il est “*le produit de beaucoup de circonstances historiques parmi lesquelles on trouve la tradition issue de la doctrine de Marx*”⁸⁰. L’interprétation forgée en Russie (spécialement à travers les écrits de Plekhanov et Lénine) a fonctionné pour l’Etat soviétique comme le seul principe de sa légitimité. Elle lui a fourni l’idéologie indispensable à l’exercice du despotisme. A travers le communisme de guerre, la NEP, puis la collectivisation forcée, elle a permis de justifier “*la mainmise croissante de l’Etat gouverné par le Parti sur tous les centres d’initiative*”, économiques, politiques

⁷⁸ On a fait mention plus haut de cette appréciation de Boudionny.

⁷⁹ *Op.cit.*, p. 129.

⁸⁰ *Histoire du marxisme*, tome I, pp. 614-615.

ou culturels ⁸¹ : les libertés individuelles, la liberté d'association, les formes institutionnelles de la démocratie bourgeoise, sont par nature des obstacles à la réalisation de l'idéal communiste, c'est-à-dire celui de la suppression de *“toute médiation entre l'individu et l'espèce humaine”* ⁸².

Nous aurons l'occasion de revenir sur les problèmes de fond qui sont ici posés. L'important était, pour l'instant, de décrire l'émergence de la notion de réalisme socialiste à partir de ses conditions de possibilité politique et philosophique, telles qu'elles se sont concrètement déployées dans la Russie révolutionnaire. Il reste à comprendre comment, sur le plan proprement littéraire, un autre *a priori* doctrinal est venu converger avec les précédents pour fournir la formule esthétique appropriée à la construction du socialisme et à l'éducation de l'Homme nouveau.

⁸¹ Kolakowski, *Le Village introuvable*, (Editions Complexe, 1986), p. 53.

⁸² *Histoire du marxisme*, op.cit., p. 601. Pour Kolakowski, cette croyance romantique en *“une liaison organique entre les hommes”*, en *“une liberté comprise comme unité librement consentie entre l'individu et la totalité”*, est un aspect essentiel de l'utopie marxiste.

1.1.3. Le postulat esthétique : les privilèges du réalisme

Nous n'avons pu éviter, dans les pages précédentes, d'anticiper sur l'aspect plus proprement esthétique de notre problème, tant la référence au "réalisme" semble aller de soi pour les théoriciens marxistes. Là encore, Trotski ne fait qu'exprimer une opinion très largement partagée en affirmant : *"On peut dire avec certitude que l'art nouveau sera réaliste"*, une fois précisé que le terme de "réalisme" est à prendre non au sens d'une école littéraire particulière, mais dans *"un sens philosophique large"* ¹. Autant dire que le terme prend son sens d'être situé dans l'horizon philosophique du matérialisme (historique et dialectique). Un critique comme Voronski formule cette idée en toute clarté : *"Le matérialisme en art mène au réalisme comme forme fondamentale, c'est-à-dire à la connaissance de la vie, à sa représentation objective et exacte"* ². Le réalisme est donc défini comme la transposition du matérialisme dans le domaine littéraire et artistique : il suppose la même exigence d'objectivité à l'égard de "la réalité", la même volonté de la décrire telle qu'elle est, le même engagement à proclamer "la vérité", ce qui conduit, délibérément ou non, à servir les intérêts de ceux qui ont tout à attendre de son dévoilement. Une telle attitude s'oppose aux diverses façons de ne pas regarder la réalité en face et de faire ainsi le jeu de ceux à qui profitent le mensonge et les mystifications idéologiques : l'idéalisme est la philosophie de l'anti-réalisme, tout comme le matérialisme est celle du réalisme. Ni l'un ni l'autre ne sont étrangers à la lutte des classes ; ni l'art ni la philosophie ne peuvent échapper à leur destin social et politique.

Les faveurs dont jouit le réalisme se comprennent donc aisément : les marxistes le considèrent, par définition, comme leur allié naturel, en posant qu'il est l'expression des classes montantes et des idées d'émancipation. Tout le discours d'Aragon, nous le verrons, se développera à partir de ce postulat fondamental, que la critique marxiste depuis Plekhanov a constamment reconduit. L'un de ses représentants écrit par exemple (en 1923) :

¹ *Op.cit.*, p. 270.

² Formule, datée de 1923, citée par M. Aucouturier, en exergue du chapitre VI de sa thèse.

Le réalisme est toujours lié à l'épanouissement d'une classe. Toute classe qui se propulse à l'avant-scène de l'histoire, toute classe qui remplit son rôle culturel important fait triompher le réalisme sous telle et telle forme [...] Le prolétariat, classe réaliste par excellence, classe invariablement hostile à toute mystique et à toute métaphysique, est désigné par l'histoire elle-même pour créer un authentique réalisme artistique, ample et dialectique”³.

Il est clair que la référence au réalisme n'est pas d'abord une affaire d'esthétique, puisque le terme caractérise un certain type de rapport à la réalité, à savoir le point de vue de classe du prolétariat, qui ne parvient à une parfaite conscience de lui-même, on le sait, qu'à travers la théorie marxiste elle-même. En revanche, on conçoit que l'invocation d'un tel réalisme ne soit pas sans conséquences sur le plan esthétique, pour peu que des intellectuels marxistes entreprennent de révolutionner la critique et l'histoire littéraire, et que des dirigeants communistes veuillent hâter l'éclosion du réalisme nouveau que l'histoire réclame de la nouvelle classe montante. Nous avons commencé à apercevoir ce que pouvait signifier une politique culturelle communiste, nous allons maintenant rencontrer, une première fois, la question de savoir quel sens il peut y avoir à parler d'une esthétique marxiste.

*** *Marx et Engels en critiques du réalisme critique***

L'on sait bien que Marx et Engels n'ont sur cette question, rien légué de très substantiel à leurs héritiers, mais aussi que les indications éparses qu'ils ont laissées n'en ont été que plus abondamment commentées. Il n'est pourtant pas certain que leurs considérations aient beaucoup alimenté la réflexion dans les années vingt en URSS, sinon indirectement, à travers les travaux de Plekhanov surtout, qui ont constitué la première systématisation marxiste d'une certaine ampleur et fourni la référence maîtresse en matière esthétique jusque vers 1930, c'est-à-dire jusqu'à ce que le "léninisme" soit érigé en nouvelle orthodoxie, contre l'école dite "sociologique"⁴. Ce que nous voulons brièvement examiner ici, sans trop entrer dans les nombreuses querelles d'interprétation, c'est la façon dont les fondateurs de la doctrine, et Lénine à leur suite, ont été, les premiers, logiquement conduits à privilégier la notion de réalisme et à en faire le noyau de toute esthétique future qui se réclamerait d'eux. Ce sont aussi

³ Extrait d'un article de Lejnev, cité par M. Aucouturier, *op.cit.*, ch. VI, 1.

⁴ Rappelons que les premiers recueils d'écrits sur la littérature et l'art publiés en URSS sont de 1926 pour Lénine, et de 1933 pour Engels et Marx ; nous reviendrons plus loin sur la signification de la lutte contre le sociologisme de Plekhanov.

les ambiguïtés natives de cette notion, le rôle équivoque que le discours marxiste lui fait jouer, que l'on pourra du même coup repérer.

Le réalisme est d'emblée conçu comme un réalisme critique. Il réside dans la capacité qu'ont certaines grandes œuvres littéraires de mettre à nu la réalité des rapports sociaux d'une époque donnée, sans être prisonnière des points de vue idéologiques dont elles sont en même temps le reflet. Les célèbres remarques d'Engels sur Balzac ou de Lénine sur Tolstoï soulignent à la fois la valeur de vérité qui distingue les œuvres de ces romanciers et le fait que la connaissance du monde réel qu'elles transmettent puisse s'imposer en dépit de l'idéologie de leurs auteurs. Ainsi Balzac est-il *"un maître du réalisme"*, qui nous a donné avec *La Comédie humaine* *"l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la société française"*, grâce à laquelle Engels dit avoir *"plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques (par exemple la redistribution de la propriété réelle et personnelle après la révolution), que dans tous les livres des historiens, économistes, statisticiens, professionnels de l'époque, pris ensemble"* ⁵. De même peut-on tirer grand profit de la lecture de Tolstoï parce qu'il *"connaissait à merveille la Russie rurale, la vie du propriétaire foncier et du paysan"* ⁶ qu'il a su très fidèlement décrire. Balzac pouvait bien être légitimiste, son œuvre être *"une élegie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société"*, ses sympathies aller *"à la classe condamnée à disparaître"*, il n'empêche que *"malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates"* et qu'à l'inverse *"les seuls hommes dont il parle avec une admiration non dissimulée, ce sont ses adversaires politiques les plus acharnés, les héros républicains du Cloître-Saint-Merri, les hommes qui à cette époque (1830-1836) représentaient véritablement les masses populaires"*. Ce qu'il y a de précieux dans cette étonnante contradiction, c'est *"la victoire du réalisme"* (notion que Lukács placera au centre de sa réflexion) :

Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où on pouvait les

⁵ Lettre d'Engels à Miss Harkness (avril 1888), romancière membre de la *Social Democratic Federation*, auteur de nombreux récits d'inspiration socialiste (in K. Marx, F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, textes recueillis et présentés par Jean Fréville, Edit. Sociales, 1954, p. 318) ; nous évoquerons plus loin la première édition de cet ouvrage, datée de 1936.

⁶ Lénine, *Ecrits sur l'art et la littérature*, Editions du Progrès, Moscou, 1969, p. 52.

*trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac*⁷.

A moins de solliciter les textes, on ne trouve pas dans l'ensemble des remarques de Marx, Engels et Lénine, d'explication proprement littéraire à ces triomphes du réalisme. Sont invoqués, selon les cas, le grand talent de l'auteur, la *“vigueur dont seuls les artistes de génie sont capables”*⁸, la lucidité de leur vision (le verbe voir est deux fois souligné par Engels), ou leur *“compréhension des rapports réels”*⁹. Aussi bien n'était-ce pas l'ambition des fondateurs du marxisme que de cerner la spécificité du texte littéraire, même si leurs successeurs n'ont pas douté qu'ils aient jeté les fondements d'une telle investigation. Les tentatives de bâtir une esthétique marxiste ont été nombreuses, depuis Plekhanov jusqu'à Lucien Goldmann, Pierre Macherey ou France Vernier¹⁰, en passant par l'ensemble des recherches menées en URSS ou dans les pays communistes, sans oublier la plus importante de toutes ces tentatives, celle de Georges Lukács¹¹. Or, la question est de savoir si les notions de réalisme et de victoire du réalisme, telles qu'elles apparaissent d'emblée dans le discours marxiste, permettent de construire une véritable réflexion esthétique ; ou, du moins, de savoir quelles limites elles lui assignent.

Constatons pour l'instant que la victoire du réalisme est donnée comme la victoire de la réalité elle-même, ou plus exactement de son mouvement, qui impose et imprime sa loi à l'écrivain, au point de faire taire ses préjugés personnels (Balzac a été *“forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe”*). Si cet écrivain peut être dit réaliste, c'est qu'il se montre particulièrement sensible et attentif à ce mouvement de la réalité, à la dynamique des rapports sociaux. Selon Lukács, dans son commentaire sur Engels, il *“se borne à aller chercher le contenu le plus profond, la vérité objective intrinsèque de la matière vivante figurée”*¹². Sa réussite est grande s'il est doué d'un *“regard pénétrant et clairvoyant”*¹³, qui est en même temps un regard pénétré et

⁷ Lettre d'Engels à Miss Harkness, *op.cit.*, p. 319.

⁸ Lénine, *op.cit.*, p. 53.

⁹ Marx, à propos de Balzac, *Le Capital*, tome VI, Editions Sociales, 1957, p. 58.

¹⁰ Ces noms sont donnés à titre indicatif, et pour le seul domaine français (voir notre bibliographie).

¹¹ Nous nous référerons à de nombreux travaux de Lukács ; pour sa bibliographie et une présentation de son esthétique, voir N. Tertulian, *Georg Lukács*, Le Sycomore, 1980.

¹² *Marx et Engels historiens de la littérature*, L'Arche, 1975, p. 109.

¹³ *“La haine de Balzac pour la puissance de l'argent et ses conséquences sociales, humaines et culturelles était lourdement chargée d'utopies réactionnaires. Dans sa personnalité, ces éléments sont*

inspiré par la nécessité historique, dont il se révèle à l'occasion capable de prévoir le cours ¹⁴. Clairvoyance et fidélité au réel sont donc des qualités essentielles : si elles sont suffisamment développées, elles balaient l'obstacle des opinions personnelles de l'auteur ; dans le cas contraire, les opinions l'emportent au détriment de la matière représentée et de la qualité de la représentation. C'est pourquoi se trouve en principe exclue du champ du réalisme toute littérature à thèse, même, semble-t-il (c'est l'interprétation que Lukács tentera de faire prévaloir en URSS), si elle est d'esprit progressiste ¹⁵.

Si Balzac et Tolstoï, en effet, sont considérés comme des grands réalistes en dépit de leur idéologie conservatrice ou réactionnaire, à l'inverse des écrivains comme Ferdinand Lassalle, Minna Kautsky ou Margaret Harkness (c'est-à-dire les destinataires des lettres constamment citées de Marx et Engels), se voient tous reprocher d'afficher trop ostensiblement leurs sympathies pour leurs personnages positifs, ceux qui incarnent les classes montantes, et de gâcher ainsi leurs qualités de réalistes. La critique qui leur est adressée est intéressante mais non dénuée d'ambiguïté, dans la mesure où elle mêle un certain bon sens aux présupposés spécifiques du matérialisme. L'on peut facilement accorder à Engels qu' "*il est toujours mauvais que le poète s'enthousiasme trop pour son propre héros*" ¹⁶, que "*plus les opinions de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'œuvre d'art*" ¹⁷, que "*la tendance doit ressortir de la situation*

difficiles à séparer les uns des autres. Dans sa création, ils sont continuellement en lutte les uns contre les autres. La naissance de ses remarquables œuvres est due au regard pénétrant et clairvoyant qu'il jette sur le capitalisme et qui lui permet de mettre en évidence les faits sociaux, les destinées humaines qui démasquent le capitalisme, tandis que ses propres utopies personnelles se brisent contre la réalité elle-même" (Ecrits de Moscou, "*Questions de principe dans une polémique sans principes*", Editions Sociales, 1974, pp. 161-162).

¹⁴ Henri Arvon souligne cette idée en rappelant les propos de Marx sur Balzac comme "*créateur prophétique de figures qui sous Louis-Philippe se trouvaient encore à l'état embryonnaire*" (L'Esthétique marxiste, PUF, 1970, p. 33).

¹⁵ Lors de son long séjour soviétique (1933-1945), collaborateur avec son ami Lifschitz, de la revue non officielle *Literatourny Kritik* (dont les responsables, Ioudine et Oussevitich, ont toutefois la confiance de Staline), Lukács contribue à la théorisation du réalisme socialiste mais déplore fréquemment la médiocrité de la littérature soviétique (voir les articles recueillis dans *Ecrits de Moscou* et *Problèmes du réalisme*, L'Arche, 1975). Nous verrons Aragon éprouver le même tourment (avoir accepté les prémisses mais refuser leurs conséquences) et souffrir de la même méfiance de la part des camarades d'URSS. Lukács est encore accusé en 1974 d'avoir sous-estimé le rôle fécond d'une conception du monde progressiste, et pire encore, d'avoir insinué qu'une idéologie réactionnaire pouvait être la source de l'inspiration créatrice (cf. Mikhaïl Khrapchenko, *La Personnalité de l'écrivain et l'évolution de la littérature*, Editions du Progrès, Moscou, 1974, pp. 43-47).

¹⁶ Lettre à Minna Kautsky (26 nov. 1885), auteur de romans sociaux, dont *Les Vieux et les nouveaux* qui fait l'objet du commentaire d'Engels (*in* Fréville, *op.cit.*, p. 314).

¹⁷ Lettre à Miss Harkness, *op.cit.*, pp. 317-318.

et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée, et [que] le poète n'est pas tenu de donner toute faite au lecteur la solution historique future des conflits sociaux qu'il décrit"¹⁸. C'est ainsi qu'en matière théâtrale il est nécessaire de ne pas oublier "*le réel pour l'idéal et Shakespeare pour Schiller*", explique Engels à Lassalle¹⁹ ; ce que Marx précise en ces termes (après avoir corrigé l'analyse historique du dramaturge) : "*Tu aurais dû alors, tout naturellement, shakespeariser davantage, tandis que maintenant je considère comme ta plus grande faute la schillérisation, la transformation des individus en simples porte-paroles de l'esprit du siècle*"²⁰. Comprendons bien que, du moment qu'elle demeure dissimulée, la tendance ne fait pas problème aux yeux d'Engels, elle est même l'apanage des plus grands : "*Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, ont été tous deux très vigoureusement des poètes de tendance, de même que Dante et Cervantès*"²¹. Car la tendance est en quelque sorte inhérente à la matière traitée, elle y est comme déjà inscrite, et le propre de l'écrivain réaliste est de retraduire fidèlement cette inscription originelle. En d'autres termes, et c'est ici que nous retrouvons les présupposés matérialistes (tels que nous les avons déjà rencontrés chez Trotski), la *tendance* est, et doit être, le reflet de la *direction* dans laquelle l'histoire progresse. C'est sur ce point décisif, comme plus tard leurs nombreux émules, Marx et Engels sont par principe en mesure de faire la leçon aux écrivains : ce qu'ils leur reprochent avant tout, avec des nuances variables, c'est de n'avoir pas saisi de façon totalement satisfaisante les contradictions historiques dont ils traitent, de n'avoir pas pris l'exacte mesure du rapport des forces, et d'avoir ainsi sous-estimé le rôle présent ou futur des classes montantes. Restituons par exemple le raisonnement d'Engels à propos de Lassalle : il lui fait crédit d'avoir bien représenté "*les éléments officiels*" du mouvement de l'époque, mais il lui reproche de n'avoir pas suffisamment mis en relief "*ses éléments non officiels, plébéiens et paysans*", avant de préciser :

Selon ma conception du drame qui n'admet pas qu'on oublie le réel pour l'idéal et Shakespeare pour Schiller, l'utilisation de cette partie plébéienne de la société d'alors, si étonnamment colorée, aurait apporté des éléments tout à fait nouveaux pour animer le drame, un arrière-plan inappréciable au mouvement national de

¹⁸ Lettre à M. Kautsky, *op.cit.*, p. 314.

¹⁹ Lettre à Ferdinand Lassalle (18 mai 1859), fondateur de l'Association générale des Travailleurs allemands, auteur du drame *Franz von Sickingen*, qui fait l'objet de la lettre d'Engels (*ibid.*, p. 311), ainsi que de celle de Marx (voir note suivante).

²⁰ Lettre de Marx à Lassalle (19 avril 1859), *ibid.*, p. 306.

²¹ Lettre à M. Kautsky, *ibid.*, p. 314.

la noblesse qui se déroule sur l'avant-scène, et aurait pour la première fois fait apparaître sous son véritable jour ce mouvement lui-même ²².

Engels établit une sorte d'équation entre la saisie correcte des situations historiques et la réussite esthétique ; sans aller jusqu'à dire que celle-ci serait la conséquence de celle-là, il suggère que leur corrélation est fort étroite : se tourner du côté des éléments plébéiens et paysans, c'eût été du même coup se donner un matériau plus riche, plus vivant, plus coloré, gage d'un développement scénique plus shakespearien. A l'inverse, la bévue esthétique de Lassalle apparaît comme le corrélat de sa relative incompréhension de l'histoire : la schillérisation se loge dans les lacunes de l'analyse de classe. A moins qu'elle ne soit imputable à l'absence de génie ? Impossible de trancher. L'important est que la victoire du réalisme, quand elle se produit, aboutisse par ses voies propres aux mêmes résultats que la démarche de l'historien matérialiste (du "réaliste" au sens philosophique du terme). Avoir du génie dispense de recourir à cette démarche ; ou faut-il dire qu'elle a dispensé jusqu'ici d'y recourir ? Et faut-il en déduire que la maîtrise de cette démarche peut désormais dispenser d'avoir du génie ? Ou qu'elle peut à tout le moins rehausser le talent ? Engels dit avoir beaucoup appris en lisant Balzac, mais les futurs Lassalle ne vont-ils pas devoir se mettre à l'école du marxisme ? Nous savons déjà que ces hypothèses ne sont pas incongrues ; les équivoques du discours tenu sur le réalisme ont fortement contribué à les rendre plausibles ²³.

Chez Marx et Engels se trouvent déjà amalgamés deux types d'évaluation : une évaluation esthétique, assez banale, qui se traduit par le rejet apparent de la littérature à thèse (elle n'est jamais que de la mauvaise littérature), et une évaluation "philosophique", qui mesure le degré de véracité réaliste d'une œuvre à son degré de concordance avec l'interprétation du matérialisme historique. Entendons que cette

²² Lettre à Lassalle, *ibid.*, p. 311 ; la pièce a pour sujet la révolte contre les princes dans l'Allemagne du début du XVI^e, à laquelle devait succéder la Guerre des paysans. "*Les éléments officiels*" désignent le mouvement national de la noblesse (incarné par Sickingen) et le mouvement de l'humanisme et de la Réforme.

²³ Le commentaire de Fréville sur la lettre d'Engels à M. Harkness est tout à fait éclairant. Après avoir estimé que la romancière, qui montre dans *City Girl* (*Jeune fille de la ville*) l'action de l'Armée du Salut auprès de la population ouvrière misérable de Manchester, "*ne souligne pas le caractère philanthropique bourgeois de cette organisation religieuse*", il poursuit : "*Tout en faisant ressortir les mérites de Jeune fille de la ville, Engels indique à l'auteur ses défauts et la manière de s'en corriger. Par sa sollicitude, il montre le prix qu'il attache à l'éducation des écrivains petits-bourgeois. En même temps, il lui envoie un exemplaire de son Socialisme utopique et socialisme scientifique, pour qu'elle puisse s'assimiler le marxisme et comprendre le développement des phénomènes sociaux*" (*ibid.*, p. 316).

interprétation a une double portée : elle consiste en une analyse d'une réalité donnée, à la lumière de laquelle est conduite la lecture d'œuvres littéraires qui ont pris pour sujet cette même réalité, et c'est elle qui permet de juger de l'"exactitude", de la "fidélité" de la représentation réaliste, de la vérité de la "peinture", ou des "tableaux" du monde réel (pour reprendre les termes obsessionnels du discours sur le réalisme, déjà présents chez Marx et Engels). De ce point de vue, le tort de Lassalle ou de Miss Harkness n'est pas seulement d'avoir exposé sous forme de thèse la tendance immanente à leur sujet, il est aussi d'avoir méconnu cette tendance, ou certains de ses aspects, et donc de proposer une thèse erronée ²⁴.

Mais alors, peut-on vraiment maintenir que pour Marx ou Engels toute littérature à thèse est à proscrire ? Qu'en serait-il d'œuvres où l'expression directe de la thèse l'emporterait sur les exigences propres de la représentation réaliste, mais où cette thèse concorderait pour l'essentiel avec l'interprétation marxiste ? Ou bien il faut postuler que ce cas de figure est impossible, qu'une "bonne" thèse (ou une thèse conforme au point de vue marxiste) ne peut voisiner avec du mauvais réalisme, ce qui revient à dire que réussite esthétique et exactitude réaliste s'impliquent l'une l'autre ; ou bien il faut admettre que les qualités de la thèse peuvent racheter les insuffisances du réalisme. La première hypothèse conduit à nier que de grandes œuvres "réalistes" puissent donner tort à la conception marxiste du monde, tandis que la seconde invite à faire preuve d'indulgence. En ne choisissant pas entre ces deux hypothèses (alors qu'une bonne logique elle le devrait), la critique marxiste prétendra à la fois s'appropriier la meilleure part de l'héritage artistique des siècles passés, en la considérant comme l'expression même du réalisme, et conférer une importance semblable à l'art mineur des écrivains progressistes ²⁵. Observons d'ailleurs que Marx et Engels adressent de grands éloges aux destinataires de leurs lettres, même si la comparaison avec Shakespeare ou Balzac est intimidante, et qu'ils ont tenu en haute estime des écrivains de second rang comme Ferdinand Freiligrath ou Georg Weerth, pour leur engagement ou leur hardiesse à dénoncer l'hypocrisie des mœurs bourgeoises ²⁶.

²⁴ Engels reproche à Lassalle sa "*méconnaissance du mouvement paysan*" (*ibid.*, p. 311), à la lumière de sa propre étude sur "*la guerre des paysans*" (1850). Lukács reprend très longuement cette analyse (dans "*Le débat sur le Sickingen de Lassalle*", in *Marx et Engels historiens de la littérature*), avant d'en venir "*pour finir, à l'aspect le plus purement esthétique*" (p. 43), considérant que les faiblesses de Lassalle sur ce plan résultent essentiellement de son incompréhension du mouvement historique réel, du "*caractère non dialectique de son point de vue*" (p. 57).

²⁵ Cette double attitude critique s'illustrera de façon exemplaire avec Aragon.

²⁶ Freiligrath (1810-1876), membre de la Ligue des communistes, est l'auteur de chants révolutionnaires, des *Poèmes politiques et sociaux*, de la ballade *D'en bas* qui fut très prisée d'Engels et

Ce que nous voyons se dessiner ici, ce sont les limites dans lesquelles devront se déployer les projets ultérieurs de critique et d'esthétique marxistes. Ces limites tiennent au rôle central joué par le postulat réaliste, en ce qu'il présuppose et associe étroitement deux conceptions de l'art, l'une qui lui assigne une vérité objective, et l'autre une fonction sociale. L'art (littéraire, en particulier) est représentation du réel, mode de connaissance, apparition sensible de l'idée ²⁷, ou, dans les termes de Lukács, "*forme particulière du reflet de la réalité objective*" ²⁸. Mais, reflet et produit de l'infrastructure socio-économique, il exerce en retour une action sur la société, il se définit aussi par ses effets et ses enjeux idéologiques et politiques. Nous allons voir sans cesse la pensée marxiste osciller entre ces deux pôles, s'efforcer de les relier "dialectiquement", et ne pouvoir éviter d'assimiler vérité et utilité de l'œuvre d'art, objectivité et engagement de l'écrivain. La chose sera tout à fait claire avec Lénine, elle est déjà sensible chez Marx et Engels : comme Lukács s'en réjouit, ils ont jeté "*les fondements méthodologiques de la théorie de la vérité objective de l'art*", tout en se comportant en critiques engagés, dont la ligne fondamentale était "*la lutte contre les survivances bourgeoises dans la conscience des ouvriers, contre l'embourgeoisement de la conscience de ceux-ci*" ²⁹. Relevons, par exemple, qu'Engels termine sa lettre à Lasalle en justifiant ses reproches, et ses éloges, par "*l'intérêt du parti*" :

La critique entre nous est devenue, depuis des années, dans l'intérêt du parti lui-même, nécessairement aussi franche que possible ; du reste, moi et nous tous, nous nous réjouissons toujours à chaque nouvelle confirmation que notre parti, dans tous les domaines où il se manifeste, fait toujours preuve de supériorité. Et vous l'avez fait une fois encore ³⁰.

Ajoutons au passage qu'il est difficile de ne pas voir, dans cette façon de considérer les mérites de l'écrivain comme une preuve de la "*supériorité*" du parti, une préfiguration saisissante du style de la critique communiste. La lettre d'Engels à Minna Kautsky

qui servira de modèle au réalisme socialiste. Weerth (1822-1856) a été remis en honneur en RDA, il fut très apprécié pour sa verve satirique et sa franchise en matière sexuelle (Engels l'oppose sur ce point à Freiligrath).

²⁷ H. Arvon utilise avec raison ce langage pour rappeler la filiation hégélienne de la pensée marxiste (*op.cit.*, pp. 23-24).

²⁸ *Marx et Engels historiens de la littérature*, p. 68.

²⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

³⁰ *Op.cit.*, pp. 312-313.

laisse également entrevoir que le critère de l'utilité (politique) implique de distinguer entre les destinataires possibles des œuvres. Ayant expliqué, on s'en souvient, que la tendance ne doit pas être explicitement formulée, il poursuit : "*D'autant plus que, dans les circonstances actuelles, le roman s'adresse surtout aux lecteurs des milieux bourgeois, c'est-à-dire des milieux qui ne sont pas directement des nôtres [...]*" - ce qui semble signifier qu'à des milieux gagnés à la cause communiste une littérature franchement politique pourrait convenir, indépendamment de sa valeur littéraire, alors que le public bourgeois s'effarouche devant des idées subversives crûment formulées, dans des œuvres qui bafouent son bon goût esthétique. Pour toucher ce public, il suffit de compter sur les vertus propres du réalisme, comme Engels le précise dans la suite de sa phrase :

[...] et alors, selon moi, un roman à tendance socialiste remplit parfaitement sa mission quand, par une peinture fidèle des rapports réels, il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la pérennité de l'ordre existant, même si l'auteur n'indique pas directement de solution, même si le cas échéant, il ne prend pas ostensiblement parti" ³¹.

Ces lignes célèbres sont une bonne définition de ce que la tradition marxiste a appelé le "réalisme critique", dont le propre est de mener le procès de la société bourgeoise. Le point remarquable (et pourtant souvent négligé) est que cette définition se confond, chez Engels, avec celle du "*roman à tendance socialiste*". Cette assimilation ne fait que confirmer notre analyse et permet de la préciser : la "*peinture fidèle des rapports réels*", cela signifie : saisir la tendance qui anime le monde bourgeois, sa tendance à engendrer ses propres fossoyeurs, c'est-à-dire le mouvement qui le précipite vers sa destruction révolutionnaire. Impossible d'exécuter cette peinture fidèle sans mettre à mal les certitudes de ce monde bourgeois (sans ébranler son optimisme, etc.), et sans donner raison à ceux qui annoncent et souhaitent son renversement. L'auteur n'a pas à indiquer la "*solution*" car elle coule de source. Et si son réalisme est suffisamment puissant, il peut bien professer une idéologie incompatible avec la tendance socialiste du monde réel, il ne pourra empêcher que son réalisme ait raison de son idéologie, et de celle de ses lecteurs. Le réalisme critique, celui de Balzac ou de Tolstoï, est par lui-même un réalisme à tendance socialiste.

³¹ *Ibid.*, pp. 314-315.

En matière de certitudes et d'optimisme, ce sont ceux d'Engels qui nous frappent, et qui ne concernent pas seulement l'essence et la genèse du réalisme, mais aussi sa réception : tout se passe comme si le public bourgeois ne pouvait manquer de lire Balzac comme Engels le lit lui-même, si irrésistible est la force du réalisme, et si inéluctable l'échéance historique qu'il fait pressentir ; comme si l'œuvre du romancier, au-delà de l'opposition mécanique entre l'idéologie et le réalisme, n'invitait pas à une réflexion sur "*la comédie humaine*" nullement limitée à la période historique qui en fournit les scènes et les protagonistes. Nous allons voir Lénine se préoccuper davantage de la diversité possible des interprétations, mais en tirer argument pour prôner une critique militante, ouvertement fondée sur le profit politique à tirer de la lecture des œuvres littéraires. Il faut auparavant compléter l'analyse en examinant une notion indissociable de celle de réalisme, non moins ambiguë que celle-ci, la notion de *typique*, que l'on retrouvera dans la définition du réalisme socialiste.

On connaît la formule d'Engels, elle aussi constamment citée : "*Le réalisme, à mon avis, suppose, outre l'exactitude des détails, la représentation exacte des caractères typiques dans des circonstances typiques*"³². Atteindre au typique, c'est saisir l'essentiel à travers le contingent, le plus général à travers le plus particulier ; c'est donner une portée universelle à des situations et des personnages singuliers. Pris en ce sens large, le critère du typique a pu servir à qualifier la fiction littéraire en général ou, selon Lukács, ce qu'elle a donné de meilleur, et qu'il appelle "*le grand réalisme*"³³. Mais si, plus concrètement, l'on considère le typique comme l'expression de ce qui est historiquement significatif, de ce qui est représentatif sur le plan social, la formule n'a de sens que par rapport à une conception déterminée de l'histoire et de la société. Quand Engels trouve insuffisamment typiques les situations dans lesquelles sont plongées les caractères (les personnages d'ouvriers) dépeints par Miss Harkness, c'est pour regretter que la classe ouvrière apparaisse "*comme une masse passive, incapable de s'aider elle-même et n'essayant même pas de le faire*". Selon lui, ce qui était vrai au début du siècle ne l'est plus en 1887. Les "*circonstances typiques*", qu'il faut représenter avec exactitude, sont désormais celles de la résistance révolutionnaire du prolétariat, de ses luttes, qui "*appartiennent à l'histoire et peuvent prétendre à une*

³² Lettre à Miss Harkness, *ibid.*, p. 317.

³³ Cette notion repose sur l'articulation des catégories de typique et de totalité, cette dernière étant la pièce maîtresse de toute l'œuvre de Lukács (que N. Tertulian définit comme "*une véritable théodicée de l'idée de totalité*", *op.cit.*, p. 23). Grâce au typique, l'œuvre littéraire se fait "*reflet artistique de la réalité objective dans sa richesse et sa profondeur*", elle donne à voir "*les liens multiformes entre les traits individuels de ses héros et les problèmes objectifs généraux de l'époque*" ("*La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique*", in *Problèmes du réalisme*, *op.cit.*, pp. 88-89).

place dans le domaine du réalisme”³⁴. Et puisque le réalisme appréhende l’histoire non comme une chose révolue mais comme un processus en devenir, le typique renvoie aux procédés principaux de figuration de la tendance. Comme le dit fort bien Lukács, le typique réside non pas dans la banalité de la vie quotidienne, ni dans l’individuel pur, non plus que dans une sorte de moyenne sociale, mais dans des situations extrêmes (révélatrices des contradictions objectives), dans ce qui peut n’être que virtuel ou exceptionnel³⁵. Du point de vue de l’évolution globale supposée du monde moderne, les ouvriers vraiment typiques sont des ouvriers révolutionnaires, à défaut d’être des ouvriers réels. La fin de la lettre d’Engels est, à cet égard, très parlante :

*Je dois cependant arguer pour votre défense que nulle part dans le monde civilisé la classe ouvrière ne manifeste moins de résistance active, plus de passivité à l’égard de son destin, que nulle part les ouvriers ne sont plus hébétés que dans l’East End de Londres. Et qui sait si vous n’avez pas eu d’excellentes raisons de vous contenter, pour cette fois-ci, de ne montrer que le côté passif de la vie de la classe ouvrière, en réservant le côté actif de cette vie pour un autre ouvrage ?*³⁶.

Comme nous avons déjà pu le vérifier, le discours marxiste est voué à se protéger par de semblables dénégations : votre peinture de la classe ouvrière ne manque pas de réalisme, puisqu’elle correspond, somme toute, à la réalité historique, mais comme elle serait plus convaincante (plus réaliste, plus typique) si elle montrait non ce que sont les choses (trop décevantes), mais ce qu’elles sont en passe de devenir (si exaltantes) ! Comment le réalisme critique ne se changerait-il pas, sur les conseils des révolutionnaires, en un réalisme positif et optimiste ? C’est bien le sens de l’évolution qu’Engels dit attendre de Miss Harkness : qu’elle complète, et compense, son tableau de la passivité du prolétariat par celui de sa combativité. Nous ne sommes déjà plus si loin des attentes d’un Trotski, d’un Lounatcharski³⁷, de tel ou tel critique soviétique patenté, ou avant eux de Lénine lui-même.

³⁴ *Op.cit.*, p.317.

³⁵ Lukács parle de “l’exceptionnel considéré comme réalité sociale typique” ; il prend l’exemple du personnage de Pélagie Vlassova (dans *La Mère* de Gorki), dont l’évolution jusqu’à l’adhésion à la cause révolutionnaire est exceptionnelle en son temps, mais qui précisément, “du point de vue de l’évolution révolutionnaire tout entière de la Russie, est profondément typique” (*ibid.*, pp. 119 et 121).

³⁶ *Op.cit.*, p. 319.

³⁷ Dans ses *Thèses sur les tâches de la critique marxiste* (1928), Lounatcharski explique que le critique marxiste, pourvu qu’il soit “un marxiste très ferme, doué d’un goût exceptionnel et de grandes connaissances”, “peut et doit instruire l’écrivain”, sur le plan du contenu social, et sur le plan formel le

*** Lénine, Tolstoï et le tolstoïsme**

D'une manière analogue à celle de Marx et Engels à propos de Balzac, Lénine distingue entre la portée réaliste de l'œuvre de Tolstoï et son idéologie tournée vers le passé : le génial romancier "*a brossé des tableaux incomparables de la vie russe*", il a su se faire "*l'interprète des idées et de la mentalité de millions de paysans russes au moment du déclenchement de la révolution bourgeoise en Russie*"; surtout, il a saisi l'essence paysanne de cette révolution, dans sa volonté d'en finir avec l'oppression des grands propriétaires fonciers et "*l'Etat policier de classe*", mais aussi dans ses limites au regard des aspirations beaucoup plus radicales du mouvement ouvrier³⁸. C'est pourquoi les contradictions de Tolstoï, "*dans la pensée et les enseignements de Tolstoï*", précise Lénine, sont "*un véritable miroir des conditions contradictoires dans lesquelles s'est déroulée l'activité historique de la paysannerie*"; elles sont donc aussi, ajoute-t-il, l'expression "*de la faiblesse, des insuffisances de notre insurrection paysanne, le reflet de l'apathie de la campagne patriarcale et de la lâcheté incorrigible du "moujik avisé"*"³⁹.

Il faut donc, pour Lénine, séparer nettement les deux versants opposés qui caractérisent "*les œuvres, les opinions, la doctrine, toute l'école de Tolstoï*" : d'une part, "*une protestation d'une énergie remarquable, franche et sincère contre l'hypocrisie et la fausseté sociales [...] la critique impitoyable de l'exploitation capitaliste, la dénonciation des violences exercées par le gouvernement*", bref, "*le réalisme le plus lucide, l'arrachement de tous les masques*"; d'autre part, "*un propriétaire foncier jouant à l'illuminé*" et son émule, "*le tolstoïen*", c'est-à-dire "*ce pleurnicheur ravagé et hystérique dénommé l'intellectuel russe*", l'un et l'autre prônant de ne pas résister au mal par la violence et prêchant pour "*l'une des choses les plus ignobles qui peuvent exister au monde, à savoir : la religion, l'aspiration à substituer aux popes fonctionnaires de l'Etat des popes par conviction, c'est-à-dire une*

cas échéant ; de même doit-il aussi "*servir de mentor au lecteur*" (*Les Destinées de la littérature russe*, op.cit., pp. 93-94).

³⁸ Op.cit., pp. 26-28. Ces citations sont extraites du premier des six articles consacrés par Lénine à Tolstoï, "*Léon Tolstoï, miroir de la révolution russe*". Rappelons qu'il s'agit d'articles de circonstance, écrits entre 1908 et 1911 à l'occasion, pour le premier, du quatre-vingtième anniversaire de l'écrivain, et de sa mort pour les cinq autres.

³⁹ Ces lignes sont évidemment très révélatrices non de la vision tolstoïenne du paysan russe mais de ce solide mépris bolchevique envers la classe arriérée dont témoignaient plus haut les analyses de Trotski.

propagande en faveur de l'obscurantisme le plus raffiné et, par suite, le plus abject"⁴⁰. Ce ton et le contenu de ces propos ne laissent planer aucun doute : Lénine pratique une critique littéraire de combat, son objectif n'est certes pas de fonder une esthétique marxiste, il est d'intervenir dans le débat critique autour de l'œuvre de Tolstoï pour en tirer le meilleur profit politique.

Le versant réaliste de Tolstoï correspond à ce qui donne raison à l'analyse marxiste des contradictions de l'histoire russe récente, sa force de dénonciation est désignée comme *"une gifle administrée au libéralisme bourgeois"*, et c'est là la part de l'héritage tolstoïen qui appartient à l'avenir : *"cet héritage, le prolétariat de Russie le recueille et l'étudie"*⁴¹. Lénine se soucie plus que ses grands devanciers (mais on a vu le problème affleurer avec Engels) des conditions politiques de la réception des œuvres. Il s'émerveille comme eux de la puissance de dévoilement du réalisme (liée au "génie" de l'écrivain et à sa profonde connaissance du monde social), mais il ne compte pas que la vérité ainsi révélée puisse s'imposer d'elle-même, à un lecteur indifférencié, et triompher de ses propres implications idéologiques. La "victoire du réalisme" ne s'accomplit pas sans un travail critique efficace. Dans la série de ses articles sur Tolstoï, il met violemment en cause la presse russe légale, la presse officielle qui cherche à s'appropriier un Tolstoï patriote, mais aussi la presse de l'opposition libérale qui, *"pour augmenter son petit capital politique"*, essaie d'enfermer l'écrivain dans l'image du *"grand chercheur de Dieu"* et sa pensée dans les limites d'une doctrine de *"l'auto perfectionnement moral"*, d'une prédication ascétique et quiétiste. Lénine est on ne peut plus clair : tout cela est *"très directement et très profondément nuisible"*⁴². Le bon Tolstoï, le Tolstoï utile, c'est le Tolstoï interprété et utilisé en fonction des intérêts du mouvement révolutionnaire russe (après les espoirs et les échecs de 1905) : un Tolstoï à la fois débarrassé du carcan de son idéologie patriarcale, obscurantiste, non-violente, pessimiste, *"asiatique"*⁴³, et complété par les lumières de l'analyse marxiste.

En effet, la vigueur et l'insuffisance du réalisme tolstoïen tiennent toutes deux au fait que l'auteur *"se place au point de vue du naïf paysan patriarcal"*, le paysan

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁴³ *"L'idéologie du système oriental, asiatique"* est celle qui nie que le progrès soit la loi générale de l'humanité ; c'est ce refus radical du "progressisme" qui, pour Lénine, explique tous les autres aspects du tolstoïsme (*ibid.*, p. 59), et qui l'oppose évidemment aux principes mêmes de la pensée et de l'action révolutionnaires.

récemment affranchi du servage mais confronté à un monde qu'il ne comprend pas. La critique de Tolstoï reflète fidèlement *"la protestation de millions de paysans"*, mais aussi leur désespoir - et *"le désespoir est propre à ceux qui ne comprennent pas les causes du mal, ne voient pas d'issues, sont incapables de lutter"* ⁴⁴. A l'inverse, lucidité, espoir et combativité sont le fait du prolétariat industriel contemporain, et c'est seulement en adoptant son point de vue, un point de vue optimiste donc, que l'on peut *"porter un jugement exact sur Tolstoï"* et en définir le bon usage politique. Ainsi, il appartient aux révolutionnaires d'organiser la compréhension des œuvres de Tolstoï, et de ne pas s'en remettre seulement à la puissance intrinsèque de leur réalisme. Cette attitude resserre plus étroitement encore les liens natifs établis par Marx et Engels, par Plekhanov aussi, entre philosophie matérialiste et art réaliste, et elle ouvre la voie à une critique marxiste ouvertement politique, polémique et dogmatique. Elle confirme que les privilèges accordés au réalisme sont foncièrement équivoques ⁴⁵.

On l'apercevra mieux encore en prenant en compte rapidement l'histoire proprement russe de la promotion critique du réalisme. Plekhanov et Lénine ont été des lecteurs assidus des grands critiques du XIX^e siècle, considérés plus tard comme des "prémarxistes" et devenus des classiques de l'enseignements littéraire en URSS, à savoir : Bielinski (1811-1848), Dobrolioubov (1836-1861), Pisarev (1840-1868) et Tchernychevski (1828-1889) ⁴⁶. En étudiant ce qu'elle appelle *"l'obsession réaliste du XIX^e siècle russe"*, Régine Robin établit que l'énoncé nucléaire du complexe discursif de ce courant critique, tel qu'il va perdurer chez les marxistes jusque dans la définition du réalisme socialiste, pourrait se formuler ainsi : *"l'art de notre temps doit être réaliste"* ⁴⁷. Le sens de cet énoncé varie selon que l'accent est mis sur la forme ou sur le contenu, sur la vision et le talent artistiques ou sur la fonction sociale, sur la valeur

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ R. Robin s'efforce encore (après d'innombrables gloses marxistes et la savante relecture proposée par P. Macherey sur laquelle elle s'appuie) de montrer un Lénine résistant *"au réflexe de réduction"*, élaborant *"une théorie du reflet infiniment plus complexe"* que celle de ses devanciers, mais elle ne peut éviter de conclure que les articles sur Tolstoï ne soient autre chose qu'une *"lecture idéologique"*, et non *"une lecture littéraire qui prendrait en compte l'idéologique dans le fictionnel"* (*op.cit.*, pp. 185-187).

⁴⁶ Des volumes d'*Essais critiques* ont été publiés en français pour chacun d'entre eux aux Editions du Progrès (Moscou, 1976).

⁴⁷ *Op.cit.*, p. 113. La notion de complexe discursif désigne *"un ensemble ouvert de propositions et d'énoncés qui ne forment pas pour autant un système rigide"*, un lieu d'entrecroisements qui *"n'appelle pas l'unité, mais la tension"*, où *"se mêlent idéologèmes, images culturelles, énoncés dérivés des sciences et énoncés para-idéologiques"* ; un tel ensemble peut donc transcender *"non seulement le temps de l'histoire des sciences, mais celui des grandes ruptures au sein des formations sociales"* - ce qui serait le cas, selon elle, du discours sur le réalisme en Russie (*ibid.*, pp. 111-112).

propre de dénonciation du texte réaliste ou sur l'intention déclarée de lutte émancipatrice. Plus précisément, chaque discours critique combine et hiérarchise différemment les mêmes données élémentaires : qualité artistique, peinture véridique, utilité sociale ; ce faisant, chacun d'entre eux se heurte à la difficulté d'articuler entre elles ces données et de concilier des exigences que le complexe discursif commun par définition oppose.

Ainsi, chez Bielski, l'idéologème de base est : *“la qualité artistique d'abord mais la peinture véridique est importante et aussi l'utilité sociale”*⁴⁸. Selon sa propre formule, *“tout tient à la forme”*, mais pour qu'une œuvre soit digne d'intérêt il faut aussi qu'elle réponde aux aspirations sociales du temps, la plus élevée étant l'aspiration à *“un bien-être également réparti entre tous”*⁴⁹. Bielski est le seul toutefois, à donner la priorité à la qualité artistique, et à éviter les apories plus manifestes d'une esthétique du contenu.

Pisarev est le plus schématique, qui fait de l'utilité sociale le critère premier : *“le réalisme conséquent méprise tout ce qui n'est pas vraiment utile”*, et *“si c'est le sentiment esthétique qui prend le dessus, nous rétrograderons vers le royaume de la routine, de l'impuissance mentale, du mal, des ténèbres”*⁵⁰. Aussi simpliste soit la leçon, nous verrons que bien des critiques marxistes, soviétiques et français, s'en souviendront.

Dobrolioubov rejoint le point de vue d'Engels sur la force intrinsèque du réalisme, mais, comme lui, il est porté à se montrer indulgent envers ceux des écrivains dont le sens artistique, si faible soit-il, a une orientation correcte, c'est-à-dire un pouvoir de dévoilement, même partiel, des réalités sociales. Du même coup, le choix de thèmes utiles compte davantage que le talent artistique pur : *“Nous n'admettrons jamais que le poète qui gaspille son art à décrire de petites feuilles ou de petits ruisseaux puisse avoir la même importance que celui qui, avec une égale vigueur de talent, sait représenter, disons, les phénomènes de la vie sociale”*⁵¹. Sur ce point aussi, les échos seront nombreux, chez Aragon par exemple, mais également chez Sartre et les tenants de “la littérature engagée”.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁹ Cité par R. Robin, *ibid.*, p. 122.

⁵⁰ Cité par R. Robin, *ibid.*, pp. 128-129.

⁵¹ Cité par R. Robin, *ibid.*, p. 127.

Chez Tchernychevski enfin, l'idéologème de base peut s'écrire : *"le réel d'abord, mais l'art est important quand il est réaliste par sa fonction, et son utilité sociale"* ⁵². L'accent est mis ici sur l'idée que le beau c'est la vie elle-même, que l'artiste doit refuser toute idéalisation (des mœurs, du peuple, en particulier). L'art réaliste consommé décrit, mais aussi *"explique et juge les phénomènes qu'il reproduit"*. Par là l'artiste *"devient un penseur et son œuvre ajoute à sa valeur artistique une signification supérieure, une signification scientifique"* ⁵³. Dans cette perspective, qui fait de la littérature un moyen privilégié de vulgarisation des idées, des *"notions acquises par la science"*, dit même Tchernychevski, l'art littéraire peut difficilement être pensé en tant que tel, et difficilement comblée *"cette béance entre l'idéologie et l'art"* caractéristique du complexe discursif de la critique russe dans son ensemble, pour reprendre les termes de R. Robin. Elle ajoute elle-même que ni la méthode sociologique de Plekhanov ni la méthode léniniste invoquée à l'heure du réalisme socialiste ne réussiront à combler cette béance, et donc à faire bouger le socle discursif du réalisme. Mais pourquoi supposer que tel sera l'objectif recherché alors par les marxistes ? Et comment comprendre que les théoriciens qui tenteront de bâtir une autre problématique, comme les formalistes ou le groupe de Pereverzev (nous y avons fait allusion précédemment), seront fustigés et leurs recherches durablement étouffées ? R. Robin fait elle-même référence à la critique très ferme adressée par Dostoïevski aux utilitaristes, mais elle n'y prête pas la même attention que nous :

"L'art doit être réaliste" est un mot d'ordre sans objet, l'art dit toujours quelque chose du réel, et la prescription est toujours inefficace : "l'art doit être utile" est un mot d'ordre sans objet, l'art est toujours l'expression d'un besoin et répond toujours à un besoin. La prescription est donc dangereuse et vide. Aussi le premier devoir [...] est de n'apporter à l'art aucune contrainte susceptible de l'entraver ou de le détourner des fins diverses qu'il se propose, de ne lui prescrire aucune règle arbitraire ⁵⁴.

Ces propos d'un grand écrivain disent en toute clarté les impasses théoriques et les dangers pratiques de cette notion de réalisme telle qu'elle est revendiquée dans le

⁵² *Ibid.*, p. 130.

⁵³ Cité par R. Robin, *op.cit.*, p. 132.

⁵⁴ Cité par R. Robin, *op.cit.*, p. 136, d'après le *Journal d'un écrivain* (Gallimard édit., 1951, p. 65).

discours critique qui nous occupe. Quelques indications complémentaires permettront d'en confirmer la pertinence.

Dans le cadre de la théorie sociologique de Plekhanov, l'appréciation des qualités artistiques est par principe seconde, la tâche première étant de rechercher "*l'équivalent sociologique du phénomène littéraire*", d'apprécier la valeur de vérité du contenu de l'œuvre. La forme est loin d'être indifférente puisque la beauté repose sur l'adéquation de la forme et du contenu : "*plus la forme d'une œuvre d'art correspond à son idée, et plus elle est réussie*" ⁵⁵. Le réalisme, c'est précisément ce rapport authentique de l'art avec le réel, c'est-à-dire avec l'idée que le dialecticien marxiste se fait du réel. Comme le dit Kolakowski, dans ces conditions, "*pour que l'œuvre soit belle, il faut que l'idée soit "vraie"*" ⁵⁶ - leçon que nous avons déjà tirée de l'analyse des lettres d'Engels. C'est bien pourquoi Plekhanov peut écrire qu'"en dernière analyse, le mérite d'une œuvre d'art est déterminé par son contenu" ⁵⁷. Il se garde de n'accorder de valeur artistique qu'aux œuvres en accord avec ses propres idées, mais quand il prend la défense de *Que faire ?*, le célèbre roman de Tchernychevski, pour sa portée idéologique, pour son influence sur le développement moral et intellectuel de la Russie, il le fait en concédant volontiers aux "*obscurantistes*" que "*le roman est en effet tendancieux et a fort peu de qualités artistiques*" ⁵⁸.

Le sociologisme marxiste de Plekhanov se caractérise donc par son objectivisme (toute œuvre d'art exprime quelque chose de la vie sociale du temps, elle a un contenu objectif indépendant de la subjectivité créatrice) ; cet objectivisme est lui-même lié à un strict déterminisme socio-économique : de même qu' "*un pommier doit donner des pommes*", une époque doit produire les artistes et les œuvres qui lui correspondent ⁵⁹. Cette théorie est également relativiste puisqu'elle limite la portée de l'œuvre à l'époque et au système social dont elle émane. Une telle configuration du discours critique réaliste ne permet donc pas de légitimer l'idée d'une critique militante et normative (il

⁵⁵ *L'Art et la vie sociale, op.cit.*, p. 75.

⁵⁶ *Op.cit.*, p. 397. Plekhanov écrit lui-même : "*Lorsqu'une idée fausse est mise à la base d'une œuvre d'art, elle y introduit de telles contradictions que la valeur esthétique de l'œuvre en doit forcément souffrir*" (*ibid.*, p. 42).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸ Cité par R.Robin, *op.cit.*, p. 114.

⁵⁹ Rappelons la célèbre formule de Plekhanov : "*Si un pommier doit donner des pommes, un poirier des poires, les artistes partisans de la bourgeoisie doivent se dresser contre le mouvement du prolétariat. L'art d'une époque décadente "doit" être décadent. C'est inévitable. Et c'est en vain que nous nous en indignerions*" (termes soulignés par l'auteur, *op.cit.*, pp. 72-73.

suffit de laisser faire la nature sociale du cours littéraire), de même qu'elle bute sur le problème des valeurs permanentes de l'art (au-delà de leur conditionnement socio-historique) ⁶⁰. C'est bien pourquoi, lors du tournant des années 1930-1932, alors que méthode sociologique et critique marxiste avaient jusque là été tenues pour synonymes, "l'orthodoxie plékhanovienne" est vivement contestée et remplacée par le "léninisme" en matière de critique littéraire : au déterminisme objectiviste on oppose la notion de "prise de parti" (de "*partijnost*"), qui rend légitime l'idée d'une politique littéraire et d'une critique ouvertement militante ⁶¹ ; au relativisme est substituée l'idée d'un "humanisme socialiste" fondé sur une redécouverte du passé national et une revalorisation populaire des valeurs bafouées par la bourgeoisie décadente. On l'avait suggéré plus haut, le produit de ce renversement s'appellera bientôt "réalisme socialiste".

On comprend mieux à quel point la notion de réalisme, telle qu'elle fonctionne dans le complexe discursif décrit par R. Robin, se prête à des orientations critiques diverses mais toutes circonscrites dans le même espace de problèmes, de contradictions, et de simplifications. Ce sociologisme de Plekhanov avait au moins le mérite de ne pas déboucher sur une critique normative (la prescription étant inutile, plus que dangereuse) ; mais au regard du volontarisme stalinien, ce sociologisme désormais déclaré "vulgaire" relève d'une coupable passivité ⁶². La notion critique du réalisme autorise l'une et l'autre possibilités, l'une et l'autre variantes d'un schématisme qui garde beaucoup de ses traits communs, d'un même régime d'antithèses. Avant tout, un effet majeur de la délimitation d'un espace du réalisme est le dégagement d'un espace symétrique de non-réalisme (ou d'anti-réalisme), et aux privilèges accordés au premier s'oppose nécessairement le discrédit jeté sur le second. Quelle que soit sa manière propre de combiner, de thématiser et d'exploiter les données élémentaires du discours commun, le critique marxiste est porté à déplorer les divers types de manquements aux exigences qui sont les siennes : des recherches formelles gratuites au lieu de la simple

⁶⁰ On se souvient que Marx lui-même s'était posé le problème, sans lui trouver de solution généralisable, à propos du "*mystère de l'art grec*".

⁶¹ Sur cette question, nous nous référons à nouveau à l'étude de Michel Aucouturier, "*Le "léninisme" dans la critique littéraire soviétique*", *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XVII (4), oct.-déc. 1976, pp. 411-426. Nous reviendrons plus loin sur la notion de "prise de parti" empruntée à Lénine ; quant à ses articles sur Tolstoï, Lounatcharski en fait, au tournant des années trente, "*un modèle splendide de l'application de la méthode léniniste aux études littéraires*" (cité par R. Robin, *op.cit.*, p. 187).

⁶² Dans un texte de 1929, Lounatcharski explique que "*la littérature devient une arme capitale entre les mains du parti*", et que "*dans ces conditions, un critique qui déclarerait que c'est péché pour un marxiste que d'aborder la littérature sous l'angle de l'obligation nous paraîtrait un monstrueux menchevik, sinon pire*" (cité par M. Aucouturier, *ibid.*, pp. 422-423).

qualité littéraire, des tableaux incomplets et mensongers au lieu de la peinture véridique du monde réel, des thèmes et des sujets futiles au lieu des contenus socialement utiles. Il a en général beaucoup à faire. Il y a mille et une façons de “déformer” la réalité (de ne pas lui conférer la forme adéquate), et comme le dit Plekhanov, “*quand une œuvre d’art déforme la réalité, elle est manquée*”⁶³. La tâche du critique est d’autant plus rude que le marxisme enseigne que désormais “*l’art bourgeois décline*” : c’est encore Plekhanov qui le dit, mais cet article de foi résistera au grand tournant “léniniste” de la critique soviétique⁶⁴.

Dès le début du siècle avait été fustigée la “*littérature en décomposition*”⁶⁵ : une littérature qui au lieu de s’inscrire dans le sens supposé du mouvement historique, de contribuer à en hâter le cours, s’est éloignée de la tradition russe de la littérature engagée, a popularisé le mysticisme et participé d’une désagrégation idéologique et morale. Décadence, irrationalisme, pessimisme, pornographie, individualisme, etc., sont des épithètes promises à un bel avenir, au-delà même du sort calamiteux réservé aux avant-gardes et à l’ensemble de la littérature vivante des années vingt, une fois l’heure venue d’apporter la preuve concrète que le “réalisme” est le plus sûr allié du matérialisme.

* * *

D’une manière apparemment proche de notre propre hypothèse de recherche sur les prémisses du réalisme socialiste, R. Robin conclut son étude sur “*l’obsession réaliste du XIX^e siècle russe*” par ces mots : “*Le réalisme en Russie est l’air même que l’on respire, un postulat de base impossible à remettre en question*”⁶⁶. L’héritage aurait pesé si lourd qu’aucune des théories esthétiques postérieures, jusqu’à celle du

⁶³ *Op.cit.*, p. 76.

⁶⁴ Dans la III^{ème} partie de *L’Art et la vie sociale*, Plekhanov entend examiner “*quelques-uns des symptômes les plus évidents du déclin actuel de l’art bourgeois*” (p. 42), parmi lesquels figure, à côté d’œuvres littéraires, la peinture impressionniste et cubiste.

⁶⁵ C’est le titre de deux volumes d’études, publiés en 1905-1908, par une douzaine de critiques proches du bolchevisme qui dressent un bilan très négatif de la littérature russe au moment du reflux de la révolution de 1905 ; la cible principale est Sologoub, le modernisme et l’esprit décadent étant considérés comme “*une anomalie psychique, ou même une maladie mentale, s’expliquant en grande partie par les structures socio-économiques de la grande ville capitaliste moderne*” (M. Aucouturier, Thèse de doctorat, Livre II, chap. IV, 2).

⁶⁶ *Op.cit.*, p. 188. R. Robin formule cette conclusion après avoir étudié à la fois “*le parcours de la critique*” et “*le parcours de la fiction*” ; quant à nous, nous traiterons du second aspect dans la suite de ce travail (précurseurs présumés du réalisme socialiste, héritage revendiqué, modèles...).

réalisme socialiste comprise, n'est parvenue à s'en affranchir (du côté de la critique : à faire bouger le socle discursif précédemment décrit). Nous avons vu que la filiation est réelle entre les critiques russes du XIX^e siècle et les marxistes, de même qu'entre les fondateurs du socialisme scientifique et les critiques soviétiques des années trente ; et ce sont aussi les insuffisances, les impasses théoriques de la notion, les limites très étroites concédées à la réflexion proprement esthétique, les risques de dérive normative, les dangers de réduction et de schématisation, dont l'héritage s'est du même coup conservé - ce que la suite de ce travail confirmera amplement. Pour autant, nous ne pouvons partager toutes les conclusions de R. Robin, et donc l'explication qui est la sienne de ce que le réalisme socialiste corresponde à *"une esthétique impossible"*.

Si son étude montre bien que *"le réalisme socialiste n'a pas vu se pencher sur son berceau que des fées carabosses staliniennes"*, et qu'il pourrait être *"en partie du XIX^e siècle continué"*, l'explication par la lourdeur même de l'héritage ne convainc pas : *"si la nécessité du réalisme est ressassée jusqu'à l'obsession, c'est que le débat reste enfermé dans le cadre discursif qui a été le sien tout au long du XIX^e siècle"*⁶⁷. Pourquoi cet enfermement, et cette impuissance, alors même que les recherches novatrices ont été nombreuses dans les années vingt (et que depuis le début du siècle le réalisme romanesque a été contesté de maintes façons) ? R. Robin explique encore :

*Lorsque revenus du formalisme, les esprits se sont mis à chercher un nouveau réalisme, ils cherchaient du neuf, même dans de vieux mots, même dans un débat archaïque. La base discursive de l'esthétique les a quelque peu piégés. Je veux dire par là que, pour une part, ils ont été victimes des mots et des thèmes qu'ils utilisaient, et qui les ramenaient à de vieux débats*⁶⁸.

Ces esprits piégés par de vieux mots ne sont pas plus convaincants ; s'agissant des formalistes, d'un Bakhtine et de bien d'autres, nous savons quel genre d'enfermement ils ont subi, de quel genre de piège ils ont été victimes. Bref, nous savons que si en 1934 ne demeure que le vieux cadre discursif hérité du XIX^e siècle, c'est que les recherches novatrices, les sorties hors du cadre (non pas seulement hérité mais progressivement imposé) ont été rendues très concrètement impossibles. R. Robin

⁶⁷ *Op.cit.*, pp. 188-190 ; le débat dont elle parle est celui du Premier Congrès des écrivains soviétiques en 1934 (nous l'étudions plus loin), comme aboutissement du long débat des années antérieures.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 189.

considère comme “une autre histoire” ⁶⁹, l’histoire de la répression généralisée contemporaine de la construction du socialisme en URSS. Notre hypothèse est qu’il ne s’agit surtout pas d’une autre histoire.

Ce ne sont pas des défaillances théoriques qui expliquent la permanence de l’esthétique réaliste et sa codification stalinienne, mais l’imposition d’une politique. Si, à la lettre, “tout concourt à préparer le terrain du réalisme socialiste”, on ne peut aucunement prétendre, sauf à perpétuer un étrange aveuglement : “Ce que personne ne prévoyait, en revanche, c’est la substitution du primat du politique au primat du contenu, qui s’abat sur les lettres soviétiques en 1930, par la réduction au silence des formalistes, du groupe Pereval, de l’école de Pereverzev” ⁷⁰. La solution de l’énigme est aussi peu cachée que la lettre volée d’Edgar Poe. Qu’elle soit pourtant méconnue montre que le postulat réaliste, même lesté d’un poids spécifique très élevé, n’explique rien à lui seul ; pas plus que les débats théoriques isolés de leur contexte politique, ou que des actes de censure non reliés à la logique dont ils procèdent. Le réalisme socialiste n’a certes pas été créé de toutes pièces, mais il n’est pas non plus la conséquence d’une mystérieuse impossibilité à s’affranchir du XIX^{ème} siècle. Son émergence et son hégémonie tiennent à ce que l’héritage (critique et littéraire) qu’il recueille, s’ajuste particulièrement bien à un marxisme devenu l’idéologie d’un Etat et d’un Parti qui ne comptent que sur eux-mêmes pour réorganiser et gouverner la superstructure littéraire. Le “réalisme” présuppose l’existence d’un discours de vérité, qui est ici le discours même du pouvoir.

⁶⁹ Evoquant la naissance de la nouvelle société, l’essor prodigieux de l’urbanisation et de l’industrialisation, R. Robin fait cette remarque en passant : “le prix qu’il a fallu payer relève d’une autre histoire” (ibid., p. 37). C’est donc sa vision de l’histoire de l’URSS dans son ensemble, dont est tributaire son analyse de la genèse du réalisme socialiste, que nous contestons.

⁷⁰ Ibid., p. 239 ; nous avons fait allusion plus haut (chap. 1.1.1.) aux recherches novatrices qui ont été, en effet, réduites au silence.

1.1.4. Deux symptômes : *Bélomorkanal* et *Front Rouge*

La mise en perspective logique, appuyée sur quelques arguments historiques, que nous venons d'esquisser, confirme l'hypothèse que la dissolution de la RAPP et des autres organisations littéraires et artistiques (en avril 1932), ainsi que les travaux préparatoires à la réorganisation de la vie littéraire, ne peuvent être interprétés comme des preuves d'ouverture et des signes avant-coureurs d'une liberté enfin rendue aux écrivains. Avant d'en venir à la définition même du réalisme socialiste, à l'événement inaugural que fut le Congrès de 1934, et au retentissement qu'Aragon allait leur donner en France, nous voudrions, en contrepoint de l'étude de ces prémisses, avancer quelques éléments de réflexion complémentaires sur deux œuvres à tous égards symptomatiques de la révolution dans les lettres. Du même coup, c'est entre Gorki, l'un des maîtres d'œuvre du livre collectif sur le Bélomorkanal ¹, et Aragon, l'auteur de *Front rouge*, qu'un autre contrepoint sera une première fois suggéré.

* *Une littérature de la rééducation*

Bélormorkanal est composé à la fin de l'année 1933 ², bien après la Résolution d'avril 1932 par conséquent, sous la direction conjointe de Gorki et Averbach. Le chef de file de la défunte RAPP n'est donc pas encore à cette date tombé en disgrâce, et on le retrouve ici aux côtés de celui qui, avec Boukharine, aurait fait pression sur Staline pour que soient prises les mesures de 1932, et qui allait devenir l'organisateur et le porte-parole principal de la "nouvelle" école.

Le volume consacré au *Bélormorkanal* est le troisième d'une série d'ouvrages collectifs intitulée *L'histoire des usines et des travaux*, qui appartient elle-même à tout un courant qui avait déjà produit par exemple en 1931 *L'histoire de la guerre civile*. Outre que cette série réalise la fusion de l'écrivain individuel dans une personnalité

¹ Abréviation pour : *Canal Staline Mer Blanche-Baltique*. Nous désignerons par ce terme de *Bélomorkanal* l'ouvrage qui lui fut consacré. Des extraits en furent publiés en traduction française dans le n° 5 de *La Littérature internationale* (1933).

² Soljenitsyne, qui lui consacre un assez long développement (*L'Archipel du Goulag*, tome II, pp. 63-80), indique que l'excursion des écrivains sur le canal eut lieu le 17 août 1933, et que l'ouvrage complet que trente-six d'entre eux en tirèrent fut publié début 1934, pour le XVIIème Congrès du Parti (fin janvier).

collective ³, elle est destinée à porter témoignage des entreprises gigantesques du Plan, à refléter les immenses efforts accomplis - reflet qui doit exalter les victoires remportées et les valeurs liées au travail, reflet euphorisant donc, élevé au diapason de l'irrésistible construction du socialisme, et qui annonce les temps nouveaux de la littérature. Gorki le souligne dans sa préface : *"A présent va se faire jour dans la littérature un état d'esprit qui la fera aller de l'avant et la mettra au même niveau que nos grandioses entreprises"* ⁴. Ce n'est pas un hasard si cette formulation très typique de la période du premier Plan est censée ouvrir en même temps l'étape prochaine de la littérature soviétique : le mode de reflet de la réalité qui y est impliqué préfigure bien celui du réalisme socialiste, de la même façon que la plupart des thèmes de cette littérature vont être conservés et développés, en particulier le thème essentiel de *Bélormorkanal*, celui de la rééducation par le travail.

Le percement du canal Mer Blanche-Baltique est en effet tout entier réalisé par des détenus ⁵, qui sont censés, pour la brigade d'écrivains venus leur rendre visite, apporter la preuve qu'il s'agit là d'*"une expérience excellemment réussie de transformation massive des anciens ennemis du prolétariat-dictateur de la société soviétique en collaborateurs qualifiés de la classe ouvrière et même en enthousiastes du travail nécessaire à l'Etat"* ⁶. M. Heller souligne que les auteurs de la brochure font constamment jouer la distinction caractéristique du système concentrationnaire soviétique, entre deux catégories de détenus : les condamnés de droit commun, considérés comme *"socialement proches"* (enfants d'ouvriers et de paysans victimes des tares de l'ancienne société), et les condamnés pour crime contre l'Etat ⁷, considérés comme *"socialement dangereux"*, ces *"nuiseurs"* et *"saboteurs"* que sont les techniciens et les ingénieurs, les *"spécialistes"* divers, membres d'une intelligentsia suspecte dans son ensemble. Les seconds figurent à l'intérieur même du camp l'ennemi de classe, retors ou obtus, beaucoup plus difficile à rééduquer que le socialement proche, égaré contre son gré et rapidement repentant comme en témoignent tous ceux à

³ Michel Heller y voit même sa signification principale, chaque auteur étant responsable de la totalité du livre, présenté comme le reflet de *"l'idée, de la pensée, de la langue collective"*, in *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, L'Age d'homme, 1974, p. 115.

⁴ In Soljenitsyne, *op.cit.*, p. 65.

⁵ Avec la dékoulakisation forcée entreprise en 1928 leur nombre s'est prodigieusement accru, fournissant une main d'œuvre gratuite et corvéable à merci.

⁶ Gorki, in M. Heller, *op.cit.*, p. 105.

⁷ En vertu de l'article 58, *"l'omni-raflant"* comme le nomme Soljenitsyne, *op.cit.*, tome I, p. 51.

qui le livre donne la parole ⁸. A travers les récits édifiants de la rééducation par le travail, c'est donc l'éducation politique du lecteur qui est recherchée, d'autant que les auteurs mettent constamment l'accent sur les lois fondamentales qui régissent la vie du camp de travail et qui ne font que transposer celles qui régissent la vie soviétique dans son ensemble :

- "Tu mangeras à la mesure de ton travail" ⁹.
- "Le dépassement des normes est le chemin le plus court vers la liberté" ¹⁰.
- Tu dois le respect à tes "maîtres" ¹¹.

Ce qu'a d'exemplaire cette littérature sur les camps de travail, c'est qu'elle est par excellence celle qui se nourrit de la volonté de ne pas voir : la sombre réalité du Goulag, celle que nous révèlent Soljenitsyne et M. Heller par exemple ¹², ne peut à aucun moment y apparaître alors même qu'on la frôle de plus près. Le tour de force, qui ne peut manquer d'avoir des conséquences profondes sur la future littérature soviétique, c'est précisément de réussir à faire traiter de cette façon cette question brûlante, et cela par de nombreux écrivains de renom ¹³. Loin que l'existence des camps soit passée sous silence, la franchise est entière, et peut l'être pourvu que l'aveuglement soit sans failles. La valeur de symptôme du volume tient d'abord au fait que c'est cette littérature qui inaugure le réalisme socialiste. M. Heller le souligne à propos du coup d'essai de Gorki en la matière : déjà en 1929 il fait le récit d'une visite d'un camp de détention situé dans

⁸ Certaines de ces confessions sont reproduites sous le titre éloquent de "*Autrefois et aujourd'hui*" dans le numéro cité de *La Littérature Internationale*.

⁹ La formule est de M. Heller, *op.cit.*, p. 114, qui précise : "*Le travail concentrationnaire est surtout rémunéré en nourriture. Celui qui ne réalise pas les normes reçoit une ration de famine*". C'est dans toute sa rigueur le principe selon lequel "*celui qui ne travaille pas, ne mange pas*".

¹⁰ C'est le texte de l'une des pancartes habituelles des camps. Elle y fait miroiter l'espoir d'une libération anticipée. L'appel au dépassement des normes, bientôt illustrée par le fameux Stakhanov (1935), sera de même, en dehors des camps, espoir de récompenses et de promotion sociale.

¹¹ M. Heller établit que ce mot, en principe banni depuis la Révolution, réapparaît sans changer de sens, sinon que la compétence du "*maître*" - savoir faire travailler les gens - est désormais mise au service de la collectivité. Rudoyé pour son plus grand bien, le peuple est invité, par ses écrivains, à célébrer chez ses maîtres leurs qualités ancestrales : "*la sévérité, l'absence de pitié pour les autres, la dureté des cœurs*" (p. 115).

¹² M. Heller a rédigé son étude, à partir de sources soviétiques officielles, avant la parution de *L'Archipel du Goulag*. Depuis lors, de nombreux écrits ont été publiés, et traduits en français, sur cette question (voir en particulier, les remarquables récits de *Kolyma* de V. Chalamov, Maspéro édit., trois volumes, 1980-1982).

¹³ Outre celui de Gorki, relevons les noms de V. Chklovski (l'ex-formaliste, violemment pris à partie par Trotski dix ans plus tôt), V. Ivanov, V. Inber, V. Kataïev, M. Zochtchenko (le futur bouc émissaire de Jdanov), A. Tikhonov, A. Tolstoï.

les Iles Solovki, et fonde ainsi ce genre nouveau qu'est la littérature concentrationnaire. Mais plus encore, "*l'essai de Gorki devient un modèle de l'attitude nouvelle envers la réalité, le modèle d'une littérature nouvelle qui, cinq ans plus tard, sera appelée réalisme socialiste*" ¹⁴. Autrement dit, le réalisme nouveau, bientôt caractérisé comme "socialiste", ce serait celui dont Gorki trace les grandes lignes quand il rend compte véridiquement, du point de vue des intérêts supérieurs du socialisme, de la nécessaire existence des camps et de leur bienfaisance, quand donc l'heure est venue d'enrôler les écrivains à la justification du pire. Quant à ce qui se justifie pourtant difficilement, ce qui résiste à l'intégration idéologique dans les têtes encore un peu molles, il suffira de le taire : le "*mensonge qui ennoblit*", ne serait-ce que par omission, est infiniment préférable aux "*vérités avilissantes*" ¹⁵.

Parler de mutation des lettres soviétiques après les mesures d'avril 1932 n'est pas illégitime, pour peu qu'on établisse un lien entre les temps nouveaux qui sont ceux du renforcement du terrorisme d'Etat ¹⁶ et la réorganisation autoritaire de la vie littéraire. A faire apparaître toute l'ampleur et l'horreur de ce qu'on a longtemps nommé "*les excès de la collectivisation*", on comprend mieux la fonction de falsification systématique qui est alors peu à peu imposée à la littérature. En cela, un livre comme *Bélormorkanal* a au moins l'avantage d'être un bon reflet de ce moment de transition entre l'époque du Premier Plan et celle qu'ouvre le XVII^{ème} Congrès du Parti, "*le Congrès des vainqueurs*" comme on l'appellera (qui précède donc de quelques mois le Premier Congrès de la nouvelle Union des écrivains) : il est l'héritier des principes de la littérature prolétarienne et il trace la voie au "réalisme" d'un type assurément nouveau que l'époque exige désormais des écrivains. Mais ce n'est pas tout, s'il se signale ainsi à notre attention, c'est qu'il va susciter un enthousiasme sans bornes chez Aragon et se trouver étroitement lié à sa perception du réalisme socialiste ; on verra comment, en dépit de l'extrême différence des contextes français et soviétiques, Aragon en tire des leçons essentielles quant à la compréhension de son rôle nouveau d'écrivain-militant.

¹⁴ *Op.cit.*, p. 67.

¹⁵ Les expressions sont empruntées à Pouchkine par M. Heller, *op.cit.*, p. 73. A titre d'illustration, indiquons que selon Soljenitsyne (*op.cit.*, tome II, p. 50), Gorki lors de sa visite aux Iles Solovki aurait bel et bien entendu de la bouche d'un jeune détenu l'indésirable vérité, mais se serait tu. La préface de Gorki au *Bélormorkanal* est intitulée : "*Eduquer par la vérité*"...

¹⁶ Sur cette question, outre les ouvrages déjà cités de M. Heller et Soljenitsyne, on peut lire la remarquable étude de Pierre Daix, *Le Socialisme du silence* (Seuil, 1976), en particulier, pour toute cette période que nous venons d'évoquer, le chapitre intitulé "*Le Parti dans la terreur*" (1928-1934), pp. 153-169.

*** *Une poésie de la violence***

Avant d'y venir, nous voudrions montrer brièvement, comment à partir de 1930, l'extrême valorisation de l'expérience soviétique conduit Aragon à écrire une littérature qui anticipe sur ses théorisations de 1935 en matière de réalisme socialiste ; comment déjà, la foi aveugle en l'URSS, partagée par tous les communistes français, comble en quelque sorte le fossé qui sépare les situations de deux pays ; comment par conséquent, en France aussi, sur une tout autre échelle évidemment et sans que le phénomène y ait les mêmes significations, ni surtout les mêmes conséquences, on peut observer la naissance d'une attitude littéraire que le terme de "*réalisme socialiste*" servira ensuite à baptiser et à consacrer officiellement.

Notre propos n'est pas de refaire ici l'histoire de la rupture d'Aragon d'avec ses amis surréalistes, ni de retracer le début de son itinéraire communiste dans la complexité de ses aspects ¹⁷. Nous voulons nous limiter à quelques réflexions sur certains de ses écrits des années 1930-1933, et plus encore sur le poème *Front Rouge*, là aussi pour sa valeur de symptôme lisible dans les significations du voyage en URSS de 1930, de cette première expérience soviétique qui va modeler durablement les convictions communistes d'Aragon, et dans l'immédiat se répercuter dans sa pratique d'écrivain.

On sait que lors de ce premier séjour en URSS (de la mi-août à décembre 1930) Aragon et Georges Sadoul assistent au congrès réuni à Kharkov (du 5 au 12 novembre) par le Bureau international de la littérature révolutionnaire. Aragon y obtient une reconnaissance satisfaisante du mouvement surréaliste dans sa volonté désormais affichée de se mettre "*au service de la Révolution*", et une condamnation sévère des positions de Barbusse et de la revue *Monde*. Mais on sait aussi qu'avant de repartir les deux Français devront signer à Moscou (le 1^{er} décembre) un texte d'autocritique conçu, semble-t-il, comme une véritable provocation destinée à les opposer gravement aux autres surréalistes et à leur faire faire acte d'allégeance totale au Parti ¹⁸ - ce qui va en effet advenir puisque la rupture définitive avec Breton sera consommée en mars 1932.

¹⁷ Nous nous servons surtout, dans notre perspective, des ouvrages de :

- Pierre Daix : *Aragon, une vie à changer*, Seuil, 1975 ; édition mise à jour, Flammarion, 1994.
- André Thirion : *Révolutionnaires sans révolution*, Laffont, 1972.
- Maurice Nadeau : *Histoire du surréalisme et Documents surréalistes*, Seuil, 1945-1948.
- J.-P. Bernard, *Le PCF et la question littéraire*, op.cit.
- J.-P. Morel, *Le roman insupportable*, op.cit.

¹⁸ Ce texte est reproduit (intégralement ou en extraits) dans les ouvrages cités ci-dessus.

Aragon a pu dans toute cette affaire être victime de pressions, de manœuvres ou de malentendus ¹⁹, mais l'important c'est qu'il se soit soumis et que sa soumission ait commencé par le geste, après tout ô combien symbolique, de signer la profession de foi de qui parle et pense anonymement à sa place - geste de renoncement à toute indépendance de pensée et d'action, d'abdication devant l'organisation et le système de pensée collectifs : le texte signé dit on ne peut plus clairement que la source de toute erreur est dans l'insoumission au Parti et que la vérité est dans la dépossession de tout point de vue personnel :

Comme membres du Parti, nous reconnaissons que nous aurions dû provoquer le contrôle effectif de notre activité littéraire par le Parti et soumettre cette activité à ce contrôle. L'erreur que cela comporte est à l'origine de toutes les fautes que nous avons commises et de celles dont nous avons pu sembler solidaires ²⁰.

La soumission, elle est aussi dans l'acceptation que les problèmes puissent se réduire à une alternative générale, dans l'acceptation d'une vision du monde en noir et blanc, la vision d'un monde déjà coupé en deux camps ²¹, où les nuances et les scrupules de pensée sont de moins en moins de mise. Elle est enfin dans le calcul pragmatique qui justifie que soient passés des compromis, donnés pour provisoires et limités, mais qui se révèlent bientôt comme étant des compromis avec la vérité elle-même ²².

¹⁹ P. Daix émet des hypothèses intéressantes sur ces manœuvres et le piège tendu à Aragon (*op.cit.*, pp. 246-254) ; de son côté Aragon, dans sa version la plus récente de l'affaire de *Misère de la poésie* et de la rupture avec Breton, met l'accent sur les malentendus (*L'œuvre poétique*, tome V, pp. 299-316). Nous évoquons plus loin les éléments nouveaux produits par J.-P. Morel.

²⁰ In P. Daix, *op.cit.*, p. 251. Notons que la soumission réclamée concerne expressément l'activité littéraire : mais le reste du texte indique clairement qu'elle a une extension bien plus large : "*Nous estimons que nous avons à préciser que nous nous plaçons toujours dans le cadre du matérialisme dialectique et que nous repoussons toute idéologie idéaliste (notamment le freudisme)*".

²¹ Dans l'adresse *Aux Intellectuels révolutionnaires* destinée à corriger la déclaration contresignée à Moscou, Aragon et Sadoul invoquent cet argument, sous la forme du danger de guerre contre l'URSS - argument dont Staline s'est servi depuis 1928 avec beaucoup d'efficacité pour accroître son pouvoir et celui de l'appareil : "*La menace de l'intervention impérialiste contre l'URSS est et demeure la question vitale du problème révolutionnaire*" (P. Daix, Aragon, p. 256). Sur ce point, voir aussi P. Daix, *Le Socialisme du silence*, pp. 155-156

²² Rappelons les termes du commentaire porté par Breton sur toute cette affaire, dans ses *Entretiens*, en 1952 (d'après l'édition Gallimard, coll. "Idées", 1969, p. 167) : "*C'est la première fois que j'ai vu s'ouvrir sous mes yeux ce gouffre qui depuis lors a pris des proportions vertigineuses, au fur et à mesure qu'a réussi à se propager l'idée impudente que la vérité doit s'effacer devant l'efficacité ou que la conscience, pas plus que la personnalité individuelle, n'a droit à aucun égard, ou que la fin justifie les moyens*".

A relire *Front Rouge*, force est de constater qu’Aragon avait déjà largement fait sienne cette attitude au moment de signer le texte autocritique du 1^{er} décembre. J.-P. Morel révèle d’ailleurs que, d’après un document inédit en français mais publié en russe, en février 1932, par le Secrétariat de l’Union internationale, “l’abjuration” d’Aragon et Sadoul aurait précédé, et non suivi, la résolution du congrès. En outre, ce document apporte la précision suivante : “*Pour prouver son passage sur la voie de l’idéologie prolétarienne, Aragon fournit le poème Front Rouge, qui chante la construction socialiste, appelle à défendre l’URSS et dévoile les préparatifs de l’intervention impérialiste*” ²³. Ce poème, écrit sur le sol soviétique en septembre-octobre 1930 (pour ses trois premières parties) et début décembre (pour la quatrième partie) ²⁴, réservé en priorité à une publication soviétique ²⁵, révèle en effet une idéalisation extrême du pays des Soviets, un engagement inconditionnel, une volonté apologétique, peu compatibles avec la préservation d’une quelconque démarche critique, et en particulier avec les interrogations des surréalistes. Aragon indique lui-même, en 1975 : “*Il est certain que ce qui a déterminé l’écriture de ce poème, c’est tout d’abord l’effet que m’avait produit la vue de l’Union Soviétique*” ²⁶. Mais le problème est que ce que le poète va dire ne correspond pas à ce qu’il a vu :

Devant le singulier mélange d’enthousiasme et de malheur, sensible à Moscou même, le voyageur que j’étais s’était senti, je dois l’avouer, incapable de dire vraiment ce qu’il avait vu, dont il faudra attendre 1956, pour que dans certains poèmes du Roman inachevé, en soit donné une image plus proche de la réalité ²⁷.

²³ Cité par J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 382 ; la suite de ce document confirme que “l’abjuration” a été le prix à payer pour empêcher que le surréalisme ne soit mis sur le même plan que *Monde* ou le populisme, mais aussi que les organisateurs du congrès ont obtenu que “*deux surréalistes désavouent certains aspects de leur mouvement, plaçant le reste du groupe devant l’alternative de se rallier à cette autocritique ou de désavouer à leur tour ceux qui l’ont signée*” (*ibid.*, p. 383).

²⁴ Ces indications sont fournies par Aragon, dans *L’œuvre poétique*, tome V, p. 146. Nous citerons *Front Rouge* d’après cette édition.

²⁵ *Front Rouge* a été publié dans *Persécuté Persécuteur* “dont l’achevé d’imprimer porte bien la date du 25 octobre 1931, mais qui n’a été mis en circulation qu’assez tard en 1932, en raison de la promesse faite par l’auteur, d’attendre pour cela que la publication soviétique [Littérature de la Révolution mondiale] qui lui avait demandé ce poème ait été distribuée en France” (*ibid.*, p. 145).

²⁶ *Ibid.*, p. 146.

²⁷ *Ibid.*, p. 147. Aragon reproduit alors un passage du *Roman inachevé* dont voici les premiers vers, en effet fort éloignés de ceux de *Front Rouge* :

*J’ai connu les entassements entre des murs jamais repeints
J’ai connu les appartements qu’on partage comme une faim
Comme un quignon de pain trouvé L’angine atroce des couloirs
les punaises les paravents les cris et les mauvais vouloirs*

Autrement dit, ce serait le fait même de se rendre compte que tout est loin d’aller bien, tant s’en faut, au pays du socialisme en construction, qui conduit le poète à proclamer que tout est en passe d’y être pour le mieux ! A preuve cette bucolique d’un nouveau genre :

*Les fleurs de ciment et de pierre
les longues lianes du fer les rubans bleus de l’acier
n’ont jamais rêvé d’un printemps pareil
les collines se couvrent de primevères gigantesques
Ce sont des crèches des cuisines pour vingt mille dîneurs...
Il se lève une aurore au-dessus des salles de bain
Le Mai socialiste est annoncé par mille hirondelles* ²⁸.

En fait, si la liberté prise ici avec la réalité est tellement grande, c’est qu’Aragon, déjà, comme Gorki et les co-auteurs de *Bélomorkanal*, trouve préférable “le mensonge qui ennoblit” aux “vérités avilissantes”, ces vérités que le *Roman inachevé* laissera percer :

Il m’aurait paru indécent, intolérable, d’écrire cela en 1930, et le désir de ne pas ainsi offenser un peuple héroïque et malheureux explique (n’excuse pas) les écarts de langage, et diverses choses (pas tout) qu’on rencontre dans Front Rouge ²⁹.

Encore faut-il souligner que formulée en ces termes l’explication n’en est pas une, qui laisse entendre que c’est “le peuple” qui supporte mal la vérité, qu’il a besoin d’être ménagé et qu’on lui peigne en rose sa vie de misère. Ou plutôt, cette explication est à son insu fort révélatrice, car qui parle ainsi du peuple sinon celui qui, rêvant de le servir, se met à penser pour lui et à parler à sa place, lui prêtant cette étrange faiblesse qui tout naturellement lui rend indispensable la force protectrice du Parti ? Et qui donc, en effet, s’agit-il de ne pas “offenser”, sinon le Parti et le discours qu’il tient, sur le peuple et au nom même du peuple ? On ne s’expliquerait pas sans cela que les vérités malséantes de 1930 soient devenues bonnes à dire en 1956 quand c’est précisément le Parti lui-même qui décide alors d’ouvrir les mémoires, contrôlant la remontée des

J’ai connu le manque de tout qui dure depuis des années...

²⁸ *Front Rouge*, *ibid.*, p. 166.

²⁹ *Ibid.*, p. 148.

souvenirs, et surtout, révélant ainsi que c'est lui qui n'a pas cessé de décider de ce que le peuple avait besoin qu'on lui cache.

L'important est qu'en épousant la doctrine du marxisme régnant, par-delà "*les écarts de langage*" à quoi il réduit ses torts, Aragon se mette d'emblée dans la situation d'avoir à mentir pour le bien de la cause, et au nom de la science d'avant-garde. Ce qui fait l'intérêt particulier de *Front Rouge*, et qui pourrait bien aussi expliquer l'effroi que bien des années plus tard il suscite chez son auteur ³⁰, c'est qu'il exprime cette attitude d'une façon terriblement voyante et, qui plus est, sur un mode littéraire.

Le trait le plus frappant de *Front Rouge*, c'est l'exaltation quasi-mystique de l'URSS qui s'y donne libre cours, ainsi que les images de violence qui lui sont constamment associées. Partons par exemple de la deuxième strophe de la deuxième partie :

*Ceux qui attendent les dents serrées
d'exercer enfin leur vengeance
sifflent un air qui en dit long
un air un air UR
SS un air joyeux comme le fer SS
SR un air brûlant c'est l'es
pérance c'est l'air SSSR c'est la chanson
c'est la chanson d'Octobre aux fruits éclatants
Sifflez sifflez SSSR SSSR la patience
n'aura qu'un temps SSSR SSSR SSSR* ³¹.

Les quatre parties du poème, et pas seulement celle-ci, se terminent ainsi sur "SSSR", les initiales russes d'"URSS", plusieurs fois répétées, après que tout un jeu d'assonances a comme ici préparé leur explosion triomphale. C'est de poésie incantatoire qu'il faudrait parler avec ce procédé, puisqu'elle joue de ce SSSR comme d'une formule magique, inlassablement répétée, par elle-même vide de sens, mais dont l'efficacité tient à la répétition même des sonorités expressives qui la composent. De ce travail sur le seul signifiant (sur sa substance phonique) découle logiquement l'image

³⁰ Aragon intitule la préface que dans *L'œuvre poétique* il donne à *Front Rouge*, "*Ce poème que je déteste*". Nous donnerons une idée de l'autocritique à laquelle il s'y livre.

³¹ *Op.cit.*, p. 163.

du sifflement, qui devient même dans la deuxième partie du poème le sifflement irrésistible du “train rouge” de la Révolution mondiale en marche³².

Cette culmination de chaque partie du poème sur l’invocation extatique de l’URSS a aussi pour effet de faire apparaître le pays d’Octobre comme une sorte de divinité rémunératrice et vengeresse, prête à secourir partout les opprimés, mais plus encore à foudroyer les oppresseurs, car c’est l’impitoyable violence qui l’anime que le poème privilégie et légitime. La formule finale de la troisième partie constitue ainsi une sorte de clef de tout le poème :

*les yeux bleus de la Révolution
brillent d’une cruauté nécessaire
SSSR SSSR SSSR SSSR*

“Cruauté nécessaire” envers les gardiens de l’ordre bourgeois :

*Descendez les flics
Camarades
Descendez les flics*

Cruauté “objectivement” nécessaire envers la bourgeoisie tout entière puisqu’elle est la condition historique de “l’humanisme du type nouveau” dont le réalisme socialiste fera bientôt sa pâture :

J’assiste avec enivrement au pilonnage des bourgeois

³² Toute la fin du poème repose sur cette image développée grâce au recours systématique à la répétition des syllabes UR, SS, SR, diversement combinées (ibid., p. 172) :

*l’Histoire menée en laisse par la Troisième Internationale
le train rouge s’ébranle et rien ne l’arrêtera
UR
SS
UR
SS...*

Ce procédé est associé au martèlement de slogans, tels que :

*SSSR A bas l’exploitation de l’homme par l’homme
SSSR A bas l’ancien servage ...*

Incantations, formules rituelles, qui ouvrent sur l’élargissement cosmique final :

*SSSR Octobre octobre c’est l’express
Octobre à travers l’univers SS
SR SSSR SSSR SSSR SSSR*

*Y a-t-il jamais eu plus belle chasse que celle que l'on donne
à cette vermine qui se tapit dans tous les recoins des villes
Il chante la domination violente du Prolétariat sur la bourgeoisie
pour l'anéantissement de cette bourgeoisie
pour l'anéantissement total de cette bourgeoisie*

Et cet anéantissement ne serait pas total sans la destruction des plus beaux chefs d'œuvre de la culture bourgeoise, et cela, comme le rappelle Aragon lui-même dans sa préface de 1975, alors “*que nous étions à la veille du triomphe de l'hitlérisme en Allemagne*”³³ :

*le plus beau monument qu'on puisse élever sur une place
la plus surprenante de toutes les statues
la colonne la plus audacieuse et la plus fine
l'arche qui se compare au prisme même de la pluie
ne valent pas l'amas splendide et chaotique
qu'on produit aisément avec une église et de la dynamite
Essayez pour voir*

Cruauté tout aussi nécessaire envers les faux alliés du prolétariat, traîtres parce que trop modérés, trop réformistes :

*Feu sur Léon Blum
Feu sur Boncour Frossard Déat
Feu sur les ours savants de la social-démocratie.*

Cette cruauté sans faiblesse, étroitement associée à la célébration de l'URSS, est à la mesure de ce devoir de haine (puisque c'est une “haine de classe”) rigoureusement pratiqué par les dictateurs prolétariens et dont le poète s'empare pour le tendre comme un modèle idéal aux révolutionnaires de l'Occident capitaliste³⁴. Le passage consacré

³³ *Op.cit.*, pp. 164-165.

³⁴ Aragon est à Moscou au moment du procès du “*Parti industriel*” ; J.-P. Morel apporte sur ce point d'intéressantes précisions : “*Quant au poème Front Rouge, qui paraît en URSS au début de 1931, il contient, sous forme de “collages”, des extraits des comptes rendus officiels du procès du “Parti industriel”, qui s'est tenu à Moscou du 25 novembre au 7 décembre 1930. A partir d'accusations forgées de toutes pièces, ce procès vise à rendre des innocents (économistes et ingénieurs) coupables de la désorganisation et de la pénurie qu'ont provoquées le premier plan quinquennal et la collectivisation. En accablant les accusés, sans rien connaître de l'affaire, Aragon hurle donc avec les loups. Sa “passion de*

aux “saboteurs du Plan quinquennal”³⁵ est immédiatement suivi de cette apostrophe aux Jeunesses communistes invitées à faire du passé table rase, comme à renier père et mère :

*Volontaires de la construction du socialisme
chassez devant vous jadis comme un chien dangereux
Dressez-vous contre vos mères
Abandonnez la nuit la peste et la famille*

Ces vers consacrés aux saboteurs et aux nouveaux justiciers figurent dans la troisième partie du poème, avant même que Sadoul et Aragon aient donc assisté au procès du “*Parti industriel*”, qui va trouver un écho très direct dans la quatrième partie puisqu’un extrait des “aveux” de conspiration internationale extorqués aux accusés y est cité dans le corps du poème. Brandissant cette preuve, Aragon s’en prend ensuite avec une virulence redoublée aux alliés des conspirateurs, les plus infâmes des traîtres à la Révolution :

*La grande pourriture de l’émigration
lentement dans le bidet français se cristallise
La morve polonaise et la bave roumaine
la vomissure du monde entier [...]
Eaux sales suspendez votre écume [...]
Vous mourrez au seuil brûlant de la dialectique³⁶.*

On peut certes faire la part de ce qui demeure ici du ton de provocation cher aux surréalistes, et y déceler une volonté d’outrepasser les bornes assignées à l’écriture poétique, qu’elles soient celles du bon goût ou qu’elles tiennent au refus des surréalistes eux-mêmes de la poésie à message, de la poésie de circonstance. On peut estimer que ce poème est un moyen brutal de couper les ponts, de se compromettre de façon

servir”, ainsi qu’il l’a appelée lui-même plus tard, est exploitée par le pouvoir soviétique qui vise à compromettre le plus d’intellectuels possible dans sa politique répressive” (op.cit., p. 383).

³⁵ En voici un extrait :

*L’Eclat des fusillades ajoute au paysage
Une gaîté jusqu’alors inconnue
Ce sont des ingénieurs des médecins qu’on exécute
Mort à ceux qui mettent en danger les conquêtes
d’Octobre
Mort aux saboteurs du Plan Quinquennal...*

³⁶ Pour l’ensemble des extraits du poème, *op.cit.*, pp. 160-170.

impardonnable, de s'affirmer par une négation radicale. Il reste qu'il est à la fois, dans son principe même, "*un formidable acte d'insurrection et d'allégeance*" ³⁷. Il reste aussi que ce poème est un bain de sang. Et l'on comprend qu'à s'y replonger quarante-cinq ans plus tard, Aragon ait pu se sentir horrifié : "*Je ne me pardonne pas ce ton de cruauté. Pas plus que les erreurs de Front Rouge*", dit-il en terminant sa préface ³⁸. Les erreurs, il s'en explique assez longuement, ce sont celles d'une attitude politique alors très sectaire, qui est le fait du PCF lui-même, et qui prendra fin bientôt avec le rassemblement antifasciste et le rapprochement avec les socialistes. Aragon fait cette mise au point historique pour, dit-il, "*souligner comment, et avec quelle rapidité, le langage de Front Rouge, allait, en France, j'ose dire se démoder*" ³⁹. Il est clair que le "*Feu sur Léon Blum*" n'allait plus être de mise ⁴⁰, en effet, de même que le "*ton de cruauté*" du poème, qui disparaîtra, après quelques rechutes toutefois ⁴¹. C'est bien pourquoi on pourrait s'abstenir de tirer de son oubli ⁴² le poème du jeune et ardent prosélyte de 1930 en faisant valoir de plus qu'il a apparemment laissé peu de traces dans les œuvres réalistes-socialistes de son auteur. Pourtant, sous de multiples aspects, il garde toute sa valeur de symptôme.

Avant tout, il traduit jusqu'à l'obsession la violence qui imprègne l'histoire de la "construction du socialisme", cette violence d'Etat, froide, déterminée, qui s'exerce en 1930 et qui s'exercera sans relâche dans les décennies suivantes. Aragon peut bien n'en avoir perçu que des échos atténués, il n'empêche que, tel le poète inspiré, il l'exprime avec la force et l'ampleur qui sont à sa mesure. Et puis, si le poète proclame que la cruauté dont brillent les beaux "*yeux bleus de la Révolution*" est "*nécessaire*", c'est qu'il la sait légitimée par le discours marxiste institutionnel, qu'il n'a pas cessé de

³⁷ La formule est de Philippe Forest dans "*Front rouge : misère de la poésie*", *Art Press* n° 193, juillet-août 1994, pp.66-68.

³⁸ *Ibid.*, p. 152.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ Mais le thème sera remis en honneur dès le reflux du Front populaire, en 1939-1940, en 1947, après l'éviction des ministres communistes, sous une forme moins meurtrière, certes, encore que fort agressive.

⁴¹ Aragon indique que l'autocritique à laquelle il consent à propos de *Front Rouge*, vaut pour des poèmes ultérieurs : "*partiellement, au moins, même le livre que j'ai publié en 1934 sous le titre de Hourra l'Oural n'est pas exempt de taches similaires. Par exemple, dans la complaisance apportée ici à raconter l'extermination de la famille impériale à Ekaterinbourg*" (*ibid.*, p. 151). Le goût de l'horreur y est en effet, dans ce récit, cultivé jusqu'aux limites du supportable.

⁴² Oubli qui n'est pas total : on a vu par exemple nombre des passages reproduits ici refl fleurir sur les murs de *Mai 68*, aux fins de dénoncer la tiédeur alors reprochée à Aragon et à son Parti. Est-ce un hasard si Jdanov fut dans le même temps parfois bruyamment remis à l'honneur ?

reprendre à son compte par la suite, et qui le fera hurler avec les loups en 1937 ou en 1949 comme déjà en 1930 ⁴³.

Front Rouge révèle fort bien à quel point ce discours marxiste (dont sont repris tels quels de nombreux slogans rituels) est devenu un discours de violence : discours qui cautionne la violence réelle du pouvoir qui s'en réclame, et discours qui par lui-même fait violence au réel, en s'arrogeant l'autorité de la science ; discours grâce auquel, loin d'avoir cessé d'interpréter le monde, des hommes ont au contraire, pour le transformer, entrepris de l'enserrer dans la grille d'une unique et universelle traduction. C'est par cette violence partagée (dont le partage donne un droit égal aux policiers et aux poètes, aux chefs politiques et aux intellectuels policés) que le marxisme s'est historiquement accompli comme théorie d'une pratique et pratique d'une théorie ; et par là, par là seulement, qu'il est profondément "dialectique", comme cela n'a pas échappé au poète de *Front Rouge* : souvenons-nous qu'il promettait à la "*pourriture de l'émigration*" sa mort prochaine "*au seuil brûlant de la dialectique*" ; et d'ajouter :

*de la dialectique aux cent tours porteuses de flammes écarlates
aux cent mille tours qui crachent le feu de mille et mille canons* ⁴⁴

⁴³ En 1937, lors des procès de Moscou, Aragon exécute tout aussi sommairement que dans *Front Rouge* les coupables que Staline s'est fabriqués (et leurs alliés comme Gide et Guéhenno qui, en plaidant pour les "trotskistes" se font "*les avocats d'Hitler et de la Gestapo*" !), dans l'article "*Vérités élémentaires*" (*Commune* n° 43, mars 1937 ; reproduit in *L'œuvre poétique*, tome VII, pp. 289-297).

⁴⁴ La métaphore n'est pas accidentelle, elle se poursuit ainsi (*op.cit.*, p. 170) :

*Il faut que l'univers entende
une voix hurler la gloire de la dialectique matérialiste
qui marche sur ses pieds sur ses millions de pieds
chaussée de bottes militaires
sur ses pieds magnifiques comme la violence
tendant sa multitude de bras armés
vers l'image du communisme vainqueur
Gloire à la dialectique matérialiste
et gloire à son incarnation
l'armée
rouge
Gloire à
l'armée
rouge.*

Dans le poème de *Persécuté persécuteur* intitulé "*Prélude au temps des cerises*", on trouve un couplet semblable sur le thème de "*Vive le Guépéou*" (*ibid.*, p. 257) :

*Vive le Guépéou figure dialectique de l'héroïsme [...]
Vive le Guépéou véritable image de la grandeur matérialiste ... (etc.).*

Quelle trouvaille que cette “*dialectique aux cent mille tours*” ! Epithète homérique qui livre le secret d’une pensée meurtrière, d’un système de pensée dont les ruses, les malices, les tours de passe-passe, les démarches militantes, s’incarnent dans des marches militaires ⁴⁵. Là encore le poète voit juste et loin, qui annonce la militarisation de la pensée et de l’art contemporaine du “réalisme socialiste” ⁴⁶.

Ce qui ne va pas davantage “se démoder”, c’est cette évidente mystique de l’URSS dont *Front Rouge* est tellement exemplaire ⁴⁷. Même quand Aragon s’efforcera d’inscrire son réalisme militant dans une certaine tradition française, cette croyance sans réserve, ou cette volonté de croire, et de demeurer fidèle, continuera de jouer un rôle majeur. A cet égard, que le lyrisme de la violence disparaisse assez vite dans les œuvres littéraires ne change pas le fond de l’affaire : la violence est aussi dans le parti pris manichéen de ne jurer que par les vérités staliniennes ⁴⁸.

Ce dont *Front Rouge* est en même temps un bon symptôme, c’est du projet avoué de littérature militante, réduit à sa plus simple expression, à “*la volonté, dit encore Aragon, de faire ici servir la poésie à la défense, à l’apologie d’un peuple dont je découvrais le caractère émouvant ...*” ⁴⁹. Le réalisme littéraire affiché bientôt n’aura pas d’autre fondement que ce “réalisme” politique, qui commande à l’écrivain, comme à quiconque, de choisir son camp et de plier sa pratique au “service” de la cause. Mais la marque spécifique du poème de 1930, c’est d’être encore trop crûment réaliste, en ce

⁴⁵ Dans les *Vases communicants* (écrit peu de temps après *Front Rouge*), André Breton refuse courageusement les simplifications dont le marxisme se rend alors coupable. Il est troublant de constater cependant que sur la question de l’Armée Rouge la dialectique lui joue un de ses mauvais tours : “*Nous tressaillons pour la première fois au rassemblement lointain d’une armée qui est l’Armée Rouge, et dont la force nous est le meilleur garant de la ruine prochaine de l’idée même d’armée ...*” (Gallimard, édition de 1973, pp. 146-147).

⁴⁶ Sur la militarisation de la littérature qui se dessine à Kharkov, voir les très précieuses informations données par J.-P. Morel, *op.cit.*, pp. 370-373.

⁴⁷ Cette invocation aux nouveaux Dieux en est un nouvel indice (*op.cit.*, p. 171) :

Marx et Lénine dans le ciel
Vous êtes rouges comme l’aurore
rouges comme la colère
rouges comme le sang.

⁴⁸ Dans l’article “*Vérités élémentaires*”, que nous venons de mentionner (note 43), dès 1937 donc, Aragon va déjà très loin dans le culte voué à Staline et le manichéisme dont ce culte est porteur : Staline “*a résumé génialement la pensée collective du peuple de l’URSS en affirmant qu’il était possible de construire le socialisme dans un seul pays. C’est pourquoi nous appellerons époque stalinienne l’époque où nous vivons, et assassins, fêlons et canailles les hommes qui ont fait leur programme du meurtre projeté de Staline et du sabotage de la construction socialiste*” (*op.cit.*, pp. 296-297).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 148.

sens que la réalité tragique de l'URSS et du marxisme, s'y laissent deviner trop aisément, s'y laissent lire trop clairement pour que ce coup d'essai puisse, sous une forme aussi naïve, être suivi de récidives. De ce point de vue, l'un des grands avantages du réalisme socialiste, sera de troquer la peinture rouge de la violence contre la peinture rose du mensonge nécessaire.

Du même coup, reposant sur l'acceptation délibérée de soumettre la littérature aux impératifs politiques, *Front Rouge* a aussi, aux yeux même d'Aragon, cet inconvénient que la littérature en elle-même n'y trouve guère son compte. Il est un bon exemple de l'écrasement, difficilement évitable en ce cas, du *texte* en tant que tel sous la charge du *discours* politique ⁵⁰. En se frayant peu à peu sa propre voie dans la fiction romanesque et le poème, Aragon résoudra en partie ce problème, tout en se réclamant continuellement du réalisme socialiste ⁵¹. C'est pourquoi ce premier poème politique est, sur le plan proprement littéraire, surtout symptomatique d'une écriture (ici volontairement stéréotypée, réduite au minimum poétique) dont la littérature soviétique fournirait de multiples exemples, alors que chez Aragon un clivage se produira entre les œuvres de fiction et les essais théoriques. Ce qui explique que par rapport à *Front Rouge* une continuité s'établisse avec les discours recueillis dans *Pour un réalisme socialiste* plutôt qu'avec les premiers romans du *Monde réel*.

Dans la perspective plus lointaine des tentatives nombreuses de faire œuvre réaliste-socialiste (à l'époque de la guerre froide), *Front Rouge* a enfin cet intérêt de préfigurer la formule d'une littérature qui repose pour beaucoup sur sa fonction inavouée de falsification et de justification apologétiques, fonction que nous avons commencé à voir s'illustrer avec *Bélomorkanal*. Cette fonction y était clairement impliquée par la finalité pédagogique de rééducation assignée à ce genre d'ouvrage. Il se trouve qu'Aragon déjà, dans son poème, en dessine en creux la saisissante image :

On ne peut pas se servir comme on voudrait des mitrailleuses

⁵⁰ Les significations que nous prêtons à ces deux termes (discours, texte) ont été précisées dans notre introduction générale.

⁵¹ Ajoutons qu'Aragon n'a pas trouvé dans l'immédiat de solution poétique à ce problème. Le prosaïsme délibéré, la réduction du vers au slogan politique, le schématisme des idées, sont évidents (plus encore que dans *Front Rouge*) dans les poèmes de ces années 1931-1933, telles de nombreuses pièces de *Persécuté persécuteur*, les cinq poèmes parus dans le premier numéro de *Commune* (juillet 1933), ou le poème anticlérical "*Aux enfants rouges*" (tous sont reproduits dans le tome V de *L'œuvre poétique*). De ces poèmes Aragon dit lui-même : "*J'écrivais contre moi, je m'acharnais à ce que ça prenne l'air d'être d'un autre, de n'importe qui, et je crains bien qu'il faudrait dire d'être n'importe quoi*" (*ibid.*, p. 326).

contre la routine et l'obstination ⁵².

A cet amer dépit que la violence révolutionnaire ait des limites, il faut une compensation : par exemple, sous la forme d'une arme idéologique capable de "nettoyer" les têtes des survivances du passé, et par là de préparer le terrain aux entreprises scientifiques de fabrication de l'homme nouveau. C'est bien selon cette optique que sous l'autorité de Staline les écrivains du réalisme socialiste seront définis : des "*ingénieurs des âmes*".

La première partie de notre enquête nous a conduit à mettre l'accent sur la continuité de la politique culturelle de l'URSS depuis la Révolution, et nous a préparé à ne voir dans la nouvelle doctrine littéraire que préparent les mesures de 1932, ni une grande nouveauté, ni l'annonce d'un renoncement aux principes qui fondent cette politique : direction et contrôle du Parti, autorité sans partage du marxisme scientifique, enrôlement du "réalisme" au service des tâches éducatives et rééducatives, mobilisation des écrivains sur le "front rouge" de la lutte idéologique, soumission des recherches littéraires (créatrices et critiques) aux critères de l'analyse de classe...en un mot : subordination de la vie littéraire à la législation, théorique et politique, de cette instance unique où se confondent la loi, le Parti, l'Etat, la classe ouvrière, le matérialisme dialectique et la Révolution.

En 1924, Eikhenbaum le "formaliste" se permettait de faire remarquer à Trotski que "*le marxisme en lui-même n'assure pas une position révolutionnaire en astronomie ou dans l'art*" ⁵³. Après s'être fortifié dix ans durant aux épreuves du pouvoir, comment le marxisme d'Etat en 1934 ne se sentirait-il pas de taille à lui administrer la preuve réaliste-socialiste du contraire ?

⁵² *Op.cit.*, p. 166.

⁵³ *In* G. Conio, *op.cit.*, p. 35.

1.2. LES PREMIERES FORMULATIONS DU REALISME SOCIALISTE

Imaginez que l'on bâtit une maison qui, une fois achevée, sera un palais resplendissant. Or la construction n'en est pas encore terminée et vous la décrivez donc dans cet état d'inachèvement et vous dites : "Voilà bien votre socialisme : il n'a pas de toit !" Bien sûr, vous serez réalistes en tenant de tels propos, vous direz la vérité : mais il saute aux yeux que cette vérité est en fait un mensonge. Seul peut proférer la vérité socialiste qui comprend quel genre de bâtisse on édifie et qui sait qu'elle aura un toit. Qui ne comprend pas le cours du développement ne percevra jamais la vérité [...] Quiconque ne la voit pas de cette façon est un réaliste bourgeois et donc un pessimiste, un râleur, et souvent une canaille et un faussaire : quoi qu'il en soit, sciemment ou inconsciemment, un contre-révolutionnaire et un saboteur.

Lounatcharski, cité par Boris Kagarlitsky, *Les intellectuels et l'Etat soviétique*.

Les conditions de la proclamation officielle du réalisme socialiste ont été réunies, la définition est prête qui va régir pour longtemps les lettres soviétiques, l'analyse des présupposés contenus dans les quelques formules à quoi elle se ramène ne laisse aucun doute sur ses fonctions et ses très prévisibles effets. Nous chercherons donc à comprendre les raisons des profonds malentendus dont témoignent les premières

réactions françaises, dans les rangs des compagnons de route qui assistent au Congrès fondateur de 1934, comme Jean-Richard Bloch ou André Malraux, ou chez d'autres, comme Romain Rolland ou André Gide. Mais c'est surtout l'interprétation avancée par Aragon qui nous retiendra, puisqu'il sera le seul à se faire le porte-parole enthousiaste de ce réalisme nouveau dont beaucoup veulent croire avec lui qu'il est né sous les meilleurs auspices. Cette attitude est encore plus énigmatique, tant la différence des situations était évidente et rendait *a priori* impossible de donner un sens quelconque, dans un pays comme la France, à cette notion si substantiellement soviétique. A moins que l'obscur conscience de ce fossé ait précisément joué un rôle important dans la croyance qu'une traduction originale, proprement nationale, pouvait en être donnée. C'est ce qu'Aragon suggérera après coup pour expliquer son étrange pari. Mais entre l'idéalisation du modèle soviétique, sur tous les plans, et ce rêve d'une solution française qu'Aragon va en effet formuler bientôt à haute voix, il est bien difficile de comprendre comment l'articulation s'opère. Du moins essaierons-nous de formuler quelques hypothèses.

1.2.1. La définition soviétique officielle

Revenons d'abord rapidement sur l'article de Kirpotine que nous avons commencé de commenter à propos de la dissolution de la RAPP ¹. Il sanctionne l'adoption officielle du terme de *“réalisme socialiste”*, destiné à caractériser la *“méthode”* désormais définie de la littérature soviétique : c'est, en effet, pendant le plénum auquel Kirpotine participe que, lors d'une réunion chez Gorki (le 26 octobre 1932), Staline en personne apporte sa caution au choix de cette épithète. Après avoir affirmé, nous l'avons vu, la très haute valeur des lettres soviétiques, rendu hommage à l'activité de la RAPP et prôné l'abandon des mesures discriminatoires envers les écrivains, Kirpotine en vient à cette définition : l'*“exposé véridique et juste de la vie riche et complexe dans ses aspects positifs et négatifs avec les éléments socialistes triomphants dans son évolution, nous avons toute raison de le qualifier de réalisme socialiste”* ². Le terme de *“réalisme”* est donc ici justifié par référence à l'idée classique d'une peinture fidèle de *“la réalité”*, réalité saisie dans la complexité de ses aspects ; attitude que Kirpotine oppose à *“l'idéalisme, au subjectivisme, aux illusions, quelle que soit la forme sous laquelle ils se révéleront dans la littérature, à tout ce qui est faux et déforme la réalité”*. Quant au terme de *“socialiste”*, il se justifie par l'idée toute simple que cette réalité à refléter est de nature socialiste : le réalisme qui correspond historiquement à cette réalité nouvelle peut à bon droit être qualifié de *“socialiste”*. Rien donc que de très logique dans le choix de cette dénomination, souligne Kirpotine ³.

¹ Rappelons qu'il est la traduction (parue début 1933, dans *La Littérature Internationale* n° 1) d'une intervention prononcée au cours du premier plénum du Comité d'organisation de l'UES, qui se déroula du 24 octobre au 3 novembre 1932 (voir *supra*, 1.1.1.).

² *Ibid.*, p 125.

³ Pour J. Pérus (*op. cit.*, p 201), ce terme a été parfaitement bien choisi, contrairement à ceux de réalisme *“social”*, *“prolétarien”* ou *“monumental”* qui avaient été avancés, parce qu'il exprimait la chose essentielle : *“l'adéquation de la littérature au caractère spécifique de la société en devenir : le socialisme”*.

*** Une définition rassurante**

Cependant, on notera dès maintenant que le souci d'équilibre dans la prise en compte des aspects "*positifs*" et "*négatifs*" de la réalité, dissimule mal le déséquilibre introduit aussitôt par le privilège accordé aux "*éléments socialistes triomphants*" : s'agit-il encore de peindre la réalité d'ores et déjà socialiste, ou bien d'illustrer l'idée de la victoire bientôt complète du socialisme ? Nous verrons que ce présupposé d'un mouvement de l'histoire vers l'accomplissement inéluctable de la pleine positivité socialiste introduit de graves ambiguïtés quant à la nature même du "*réalisme*".

Il reste que pour Kirpotine cette définition offre aux écrivains de grandes garanties de liberté : elle ne constitue pas par elle-même une "*méthode matérialiste dialectique créatrice*"⁴ : il se réfère sur ce point à l'analyse classique (celle de Marx sur Balzac ou de Lénine sur Tolstoï) selon laquelle peuvent coexister dans certaines grandes œuvres une tendance idéaliste (imprégnée d'idéologie toujours plus ou moins conservatrices ou réactionnaires) et une tendance réaliste grâce à laquelle la réalité sociale d'une époque se trouve dévoilée⁵. C'est le signe, selon lui, qu'il n'est nul besoin d'exiger des écrivains une stricte orthodoxie de pensée, à laquelle ils soumettraient leurs démarches créatrices, puisqu'ils peuvent par leurs moyens propres parvenir au réalisme. "*L'oubli de ce fait, ajoute-t-il, nous entraîne à des mesures de contraintes administratives*".

Elle doit permettre d'accueillir une grande variété de manières artistiques : "*La création artistique est compliquée et variée. On ne peut transformer le mot d'ordre de réalisme socialiste en recette schématique*". Cette idée est associée par Kirpotine à ce corollaire bientôt rituel du réalisme socialiste que deviendra "*le romantisme révolutionnaire*" : l'exaltation des luttes contre l'ennemi de classe, l'idéalisation des héros de la Révolution, voilà qui peut libérer le lyrisme de l'écrivain et l'autoriser à rechercher librement les formes d'expression qui lui conviennent.

Enfin, cette définition remet le critique marxiste à sa place de guide idéologique, sans plus, et lui permet de reconnaître comme réalistes-socialistes des œuvres qui ont précédé sa formulation, puisqu'elle ne propose aucune méthode créatrice, qui

⁴ L'expression fut en vogue au temps de la RAPP, en particulier dans la revue *La sentinelle littéraire*.

⁵ Voir *supra*, chapitre 1.1.3.

préexisterait aux œuvres. Le critique est même invité à prendre conscience que c'est sur cette base, encore informulée, que dans les années passées *"la littérature soviétique a atteint ses résultats les plus élevés"*. C'est en effet ce que fera, par exemple, Karl Radek à propos de *Terres défrichées* de Choloikhov ⁶.

Le souci de faire apparaître cette définition comme aussi peu contraignante que possible est donc patent. Nous pensons pouvoir montrer néanmoins qu'elle repose bien sur les prémisses que nous avons dégagées plus haut, en étudiant la formulation officielle et définitive qui allait en être donnée dans les statuts de l'UES ⁷. Voici cette fameuse définition qui va jouer un rôle tellement important dans la vie littéraire soviétique et dans le phénomène du jdanovisme français qui est au cœur de notre problème :

Le réalisme socialiste étant la méthode principale de la littérature et de la critique littéraire soviétique exige de l'artiste la présentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire ⁸.

Cette formule, comme précédemment celle de Kirpotine, peut paraître bien vague et assurément accueillante, et c'est bien ainsi qu'Aragon dit, rétrospectivement, l'avoir perçue : *"Elle avait pour raison d'être le désir d'unir pêle-mêle presque n'importe qui"* et *"d'annexer presque n'importe quoi"* ⁹. Cela peut s'expliquer par l'idée qu'elle était censée constituer le point d'aboutissement et de convergence des diverses tentatives des écrivains soviétiques, communistes ou non, pour créer une littérature nouvelle adaptée à la nouvelle société née de la Révolution. Ainsi, pour Léon Robel :

Très vite la plupart des écrivains, des théoriciens aussi, qui se sont ralliés au régime soviétique, qui ont soutenu la Révolution d'Octobre, ont affirmé que la

⁶ *"Le mot d'ordre n'avait pas encore été lancé dans nos milieux littéraires, lorsque Choloikhov écrivit un roman, et pourtant cette œuvre est un modèle de réalisme socialiste"* (*L'Humanité*, 25 décembre 1933).

⁷ Le texte de ces statuts paraît en France conjointement dans le n° 3 (1934) de *La Littérature Internationale* et le n° 10 (juin 1934) de *Commune*.

⁸ *In Commune*, n° 10, p. 1150 ; c'est cette traduction qui a circulé durablement en France et qui doit donc retenir notre attention. Celle de R. Robin (*op.cit.*, p. 40) est légèrement différente, elle déplace l'accent de la véridicité (de l'œuvre) sur la sincérité (de l'artiste) : *"Le réalisme socialiste, méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire, exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire"*.

⁹ *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 1993.

nouvelle littérature devrait nécessairement être une littérature réaliste. Quand on étudie les travaux des critiques et des théoriciens de différents bords, on constate qu'il y a une large recherche par tâtonnements d'un terme qui finira par être celui de réalisme socialiste" ¹⁰.

Pourtant, la formulation sur laquelle cette recherche débouche, aussi large et rassurante qu'elle paraisse, va se révéler compatible avec les interprétations les plus étroites qui soient. Il faut donc analyser de plus près les présupposés qui les fondent et en faire apparaître les implications. Nous regrouperons nos remarques autour de six points principaux.

*** Le discours de la méthode**

1 - "*Le réalisme socialiste étant la méthode...*" : l'hégémonie de la nouvelle doctrine sur la vie littéraire soviétique est considérée comme un fait acquis. La définition a un caractère officiel, elle est inscrite dans les statuts de l'unique organisation des écrivains soviétiques. Le rassemblement supposé de la majorité des écrivains prend la forme d'un alignement, requis de chacun, sur la mesure commune (alignement de la minorité sur la majorité, dans le meilleur des cas, processus démocratique s'il en est, mais quel sens cela peut-il avoir en art ?). Il est vrai qu'il s'agit là de la "*méthode principale*", ce qui en bonne logique n'exclut pas qu'il y en ait d'autres. Mais les lignes qui précèdent la définition ne laissent guère planer d'équivoque : elles rappellent que les voies du développement de la littérature ont été tracées par la Révolution de 1932, et que

la condition décisive de ce développement de la perfection artistique des belles-lettres, de leur plénitude idéologique et politique et de leur efficacité pratique, est le contact étroit et direct du mouvement littéraire avec les questions actuelles de la politique du Parti et du pouvoir soviétique ; il est nécessaire que les écrivains

¹⁰ *Action poétique* n° 44, p. 26, 1970. L. Robel cite à l'appui de cette idée une série de courts extraits de publications soviétiques des années 1925-1932, où apparaissent des termes comme "*réalisme social*", "*réalisme prolétarien*", "*réalisme socialiste révolutionnaire*". J. Pérus de son côté (*ibid.*, p. 43) souligne que la recherche collective encouragée par le Parti, après les mesures de 1932, donna lieu à quelques 400 articles publiés en deux ans. Quand à R. Medvedev (*op.cit.*, pp. 461-562) il fait valoir cette même idée contre l'hagiographie officielle qui a fait du réalisme socialiste une invention soudaine surgie du cerveau du génial Staline.

soient entraînés au travail actif de l'édification socialiste, à l'étude attentive et profonde de la réalité ¹¹.

Quel salut reste concevable en dehors de cette voie considérée comme "nécessaire" du réalisme édificateur ? La formule est d'unification et renvoie, comme à sa bannière, à l'existence d'une fédération des écrivains, elle-même subordonnée au Parti.

2 – "*Le réalisme socialiste exige...*". La formule est aussi de prescription. Ce qui a pu exister comme processus naturel, comme une tendance assez générale à élaborer un nouveau type de réalisme, se transforme en impératif. Par voie de conséquences, ce qui ne répond pas à ce qu'"exige" la doctrine, s'écarte du mouvement réel de l'histoire des lettres ; ce qui ne se conforme pas à l'énoncé de la loi court le risque d'être proscrit. Cette "exigence" pourrait bien être le fondement de l'académisme dans lequel l'art soviétique va effectivement se figer, et dont on trouvera des répliques dans la production d'artistes militants en France. R. Medvedev l'indique, bien vite "*les principes du réalisme socialiste furent transformés en un ensemble de recettes et de dogmes figés*". "*Le réalisme socialiste exige*", la formule "*devint l'introduction habituelle à un discours sur tel ou tel point de théorie esthétique*" ¹². Et qui exige quand le réalisme socialiste "exige", sinon évidemment les gardiens officiels de l'orthodoxie ?

Dès avant le Congrès de 1934, et dans la continuité même de la politique des prolétariens, les exigences du réalisme socialiste ont pris un tour très concret. Le Comité d'organisation de l'UES s'est chargé de faciliter "*le contact des écrivains avec le monde du travail*", comme le dit Jean Pérus (avec enthousiasme) :

En décembre 1932, soixante-treize écrivains étaient "affectés" aux cercles littéraires des usines de Moscou ; en juin 1933, quatre-vingt-dix écrivains en trente "brigades" se dirigeaient sur les grands chantiers. Ce qui avait été des expériences isolées des "prolétariens" ou des futuristes (ainsi, les lectures publiques) était repris, développé, et en quelque sorte, institutionnalisé ¹³.

¹¹ *Op.cit.*, pp. 1149-1150. La traduction par "*méthode de base*" (R. Robin) apparaît donc plus exacte.

¹² *Op.cit.*, p. 580.

¹³ *Op.cit.*, p. 172.

Pour le moins, sont clairement désignés les bons sujets, ceux qui doivent faire l'objet de la peinture véridique attendue, et le bon mode de travail créateur, le mode collectif : "embrigadé", arraché à sa tour d'ivoire, l'écrivain est rendu à la nation ¹⁴.

3.- "*La méthode principale de la littérature et de la critique littéraire...*". Le réalisme socialiste concerne donc, et l'une, et l'autre. Qu'est-ce à dire sinon que la critique est ainsi placée en situation de pouvoir évaluer le degré de conformité des œuvres à ce que la théorie prescrit ? Et qui sont les dépositaires des secrets de cette théorie, sinon les critiques, dont aucun texte jamais ne laisse supposer qu'ils puissent ne pas être communistes ? Même s'ils n'ont pas de recommandations à formuler en matière esthétique, ce sont pourtant eux qui vont juger des résultats, et par là même de l'efficacité des moyens artistiques choisis pour parvenir à ces résultats. Et efficace, il s'agit de l'être, on vient de le voir : "*il est nécessaire que les écrivains soient entraînés au travail actif de l'édification socialiste*". Ecrivains et critiques sont donc pourvus de la même "*méthode*", ce qui ne facilite pas la compréhension du terme, nous allons y revenir ; mais, quand précisément les métiers sont différents, comment cela pourrait-il, dans ce contexte, ne pas signifier la juridiction des seconds sur les premiers ? A ce compte, la liberté de créer risque d'être bien "formelle", tandis que le devoir de contrôle imparté aux critiques marxistes-léninistes se trouve réaffirmé, tout autant que dans les interventions officielles de 1925 ou de 1932.

4.- "*La représentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire...*". Avec cette formule, c'est l'essence même du réalisme socialiste qui est dévoilée. Ce que par elle-même elle ne livre pas, ce sont d'une part, les clés de l'accès au réel (les moyens de sa connaissance), et d'autre part, les clés de la fidélité des représentations qu'on peut littérairement en donner. A moins de supposer que, le réel s'offrant de lui-même, sans médiation, ni les unes ni les autres n'existent ? Si un doute est ménagé en ce qui concerne les secondes, on va le voir, les premières sont toutes désignées. Si cette formule définit le réalisme socialiste en effet, elle constitue aussi une définition fort acceptable du matérialisme historique et dialectique lui-même : le modèle d'accès au réel tendu à la littérature n'est autre que la théorie marxiste de l'histoire et la méthode dialectique promues au rang de théorie d'Etat depuis octobre 1917. Faut-il comprendre que le plus sûr moyen de parvenir au

¹⁴ Pérus insiste fortement sur ce thème ; pour lui, le Comité d'organisation a hâté le processus de "*démocratisation des lettres*", en le débarrassant de l'esprit de classe sectaire des prolétaires : "*c'est la littérature dans sa totalité qui était associée à la vie d'une nation désormais sans classes*" (*ibid.*, p. 172).

réalisme, c'est pour l'écrivain de se faire marxiste ? Certes, comme Kirpotine le rappelait, le mode de reflet du réel spécifique des œuvres littéraires peut en principe pleinement valoir comme mode de connaissance, en dépit des idéologies, nécessairement déformantes, qui s'infiltrèrent dans ces œuvres. Mais, outre que ce privilège n'est reconnu qu'aux grands écrivains, il est clair que les temps ont changé, que les écrivains, grands et petits, ont désormais sur leurs prédécesseurs ce grand avantage de disposer d'un moyen efficace de s'affranchir de toutes les idéologies, et qu'ils seraient malvenus de prétendre s'en passer ¹⁵. Il est clair aussi que par là, le critique (ou le premier marxiste venu) surplombe de toute sa science la démarche des écrivains et que ceux-ci ont tout à gagner à s'armer de cet outil : autrement dit, l'écrivain a tout intérêt à devenir son propre critique, et à subordonner en lui-même l'écrivain au critique, l'artiste au militant, l'idéologue inconscient à l'homme de science lucide. On comprend du même coup que le réalisme socialiste puisse être qualifié de "méthode" : au moment d'écrire, l'écrivain dispose dorénavant d'un instrument sûr de connaissance, dont il peut s'emparer pour faire l'analyse "*historiquement concrète*" des situations qu'il a choisi de représenter, au lieu de tâtonner plus ou moins aveuglément. Sa méthode, donc, réside avant tout dans le recours à la "conception du monde" matérialiste ¹⁶, par lequel le réalisme parvient historiquement à la conscience de soi et s'élève loin au-dessus de ses manifestations, indéniables mais lacunaires et impures, des siècles passés. Le réalisme socialiste, c'est la littérature entrée dans l'âge scientifique ; Aragon va le proclamer bientôt.

5 - Si le réalisme socialiste est une "*méthode*" qui "*exige la représentation véridique*" du réel, et si cette méthode désigne d'abord une méthode de connaissance du réel nullement spécifique à l'écrivain, le problème reste entier de savoir ce qu'il en est de cette méthode sur le plan proprement littéraire, comment elle peut "découler" de la conception socialiste du monde (pour reprendre le terme de Garaudy). La longue exégèse savante que Jean Pérus propose de la notion de méthode, comme "*méthode de création*", aboutit à de maigres résultats, même s'il la considère comme "*un pas capital dans l'élaboration d'une esthétique marxiste*", en ce qu'elle permettrait de penser la

¹⁵ Nous avons posé ce problème à propos des lettres d'Engels (qui reprochait à ses correspondants leur défaut de perspicacité historique). Pérus estime, pour sa part, que le réalisme socialiste n'impose pas aux écrivains "*d'être communistes*", mais qu'il les invite à "*se pénétrer des idéaux du communisme*", *op.cit.*, p. 225.

¹⁶ R. Garaudy (en 1961, *op.cit.*, p. 277) propose cette distinction : "*le réalisme socialiste est à la fois une conception du monde et une méthode*". Mais la définition qui suit indique clairement que la méthode artistique se fonde tout entière sur la conception du monde : "*le réalisme socialiste, c'est la méthode de création artistique qui découle de la conception socialiste du monde*" (*ibid.*, p. 280).

spécificité littéraire, et “*ses relations dialectiques complexes*” avec l’idéologie ¹⁷. Cette méthode de création serait fonction de la “*personnalité*” de l’écrivain, elle-même définie “*par la nature de ses rapports avec le monde, la vie sociale, par la conscience qu’il en a*” ¹⁸ ; bref, le concept de méthode permettrait de “*saisir l’unité organique de l’œuvre en relation avec une conception du monde*” ¹⁹. Nous verrons souvent Aragon proposer des formules semblables, aussi vagues, mais tout aussi commodes et rassurantes, car elles laissent penser que ce qui relève en propre du métier d’écrire, l’écrivain en est seul juge. Autrement dit, selon les termes mêmes des statuts de l’UES, “*le réalisme socialiste assure à l’écrivain une possibilité exceptionnelle de manifester son initiative créatrice, de choisir des genres, des formes et des méthodes variées*” ²⁰. La liberté de création est entière, pourvu, bien sûr, qu’elle s’exerce dans le cadre de la vision socialiste du monde (ou selon sa *perspective*, terme dont Aragon et Lukacs feront un grand usage, nous le verrons) ; mieux, c’est cette vision qui, pour la première fois, rend la création tout à fait libre et qui permet au réalisme de rejeter tous les procédés de déformation du réel. En URSS, la garantie concrète de cette liberté, c’est l’existence de la société socialiste elle-même. La phrase que nous venons de citer (sur la diversité des styles) est immédiatement suivie dans le texte des statuts par cet article de foi (qui est, lui, tout à fait “fondamental”) :

La victoire du socialisme, la croissance impétueuse des forces productives, jamais encore vues dans l’histoire de l’humanité, le processus grandissant de la liquidation des classes, la suppression de toutes les possibilités d’exploitation de l’homme par l’homme et la suppression des contrastes entre la ville et la campagne, finalement, les progrès de la science et de la culture créent des

¹⁷ *Op.cit.*, pp. 188-189.

¹⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹ *Ibid.*, p. 251.

²⁰ *Op.cit.*, p. 1150 ; J. Pérus s’en tient à la lettre des statuts en expliquant que “*la méthode du réalisme socialisme était tenue pour “fondamentale” en ce sens qu’elle pouvait se réaliser dans la diversité infinie des styles particuliers*” (*op.cit.*, p. 251). Quelqu’un comme Miklos Molnar en juge très différemment : “*ce point monté en épingle par les compagnons de route occidentaux, était en réalité vide de sens. Cette liberté de choix fut proclamée à un moment où le symbolisme, le futurisme, l’expressionnisme, en un mot toutes les tendances de renouveau de l’art et de recherches de nouvelles formes avaient déjà été supprimées en Union soviétique*” (*Cadmos - Cahiers trimestriels publiés par le Centre Européen de la Culture et l’Institut Universitaire d’Etudes Européennes de Genève - n° 1, printemps 1978*, pp. 33-34 ; précisons que cette revue fait suite au *Bulletin* du CEC et que son premier numéro est consacré à *L’écrivain et la politique. Le problème de l’engagement*).

*possibilités illimitées pour un accroissement qualitatif et quantitatif des forces créatrices et pour l'éclosion de tous genres d'art et de littérature*²¹.

Heureux l'écrivain qui vit dans une telle société... On comprend mieux que pour bénéficier de ses effets libérateurs, il doive adopter une méthode qui consiste à nouer des liens étroits avec elle, avec le monde de travail, avec le peuple, avec les héros de la construction du socialisme.

*** Réalisme et romantisme**

6 - "*La réalité dans son développement révolutionnaire*" : cette expression, outre qu'elle invite les écrivains de façon encore plus pressante, à adopter la conception marxiste de l'histoire, recèle un dernier présupposé, et non le moindre. Nous l'avons effleuré à propos des "*éléments socialistes triomphants*" de Kirpotine, et il renvoie aux thèses maîtresses du marxisme²² : l'histoire humaine est l'histoire de la lutte des classes ; avec le mode de production capitaliste cette lutte s'est simplifiée à l'extrême, opposant en bloc la bourgeoisie au prolétariat ; mais pour étendre sa domination la bourgeoisie est condamnée à engendrer ses propres fossoyeurs, ces prolétaires qui, n'ayant rien d'autre à perdre que leurs chaînes, n'ont pas d'intérêts propres de classe, et qui donc, en renversant la bourgeoisie, mettent fin à l'existence même des classes ; ils sont la classe universelle²³, l'incarnation du devenir de l'humanité tout entière ; en instaurant le socialisme, puis le communisme, ils mènent à son achèvement, et à son apothéose, le mouvement révolutionnaire de l'histoire - ce qui implique que cette histoire ait un sens, dans la double acception du terme : qu'elle soit rationnelle et orientée. Comprendre "*la réalité dans son développement révolutionnaire*", c'est donc saisir en elle le but vers quoi elle tend, la nécessité qui l'anime, l'avenir qui s'y dessine. C'est pourquoi aussi "*à la base de cette formule [celle qui définit le réalisme socialiste] [...] se trouve l'idée du But, de cet idéal qui embrasse tout et vers lequel tend la réalité*"²⁴. L'écrivain doit braquer son regard vers le "*But*" et contribuer, à sa manière,

²¹ Cité par R. Robin, *op.cit.*, p. 40.

²² Par delà les innombrables gloses qui ont été proposées, nous nous référons ici au texte de base de Marx et Engels, le *Manifeste du Parti communiste* (1847).

²³ C'est cette thèse qui va servir de fondement théorique à l'idéalisation du Prolétaire caractéristique du réalisme socialiste.

²⁴ Cette phrase est tirée d'un article publié anonymement dans la revue *Esprit*, en février 1959, sous le titre "*Le réalisme socialiste*" (pp. 335-336). Son auteur est Abram Tertz (André Siniavski), qui a payé de six années de camp ses audaces de pensée (sa méconnaissance de la vraie liberté d'expression). Son

à le faire advenir. Nous touchons là à un aspect décisif de notre problème : une fois posée la certitude du But (de la résolution du mouvement historique dans la société sans classes), la qualité maîtresse requise de l'écrivain, son premier devoir, sa règle d'or de réaliste-socialiste, c'est *l'optimisme* ²⁵. Que le réalisme nouveau soit "*socialiste*", cela signifie que ce qu'il doit refléter avant tout, ce n'est pas tant la réalité en soi que le devenir socialiste de la réalité ; ou si l'on veut, la réalité présente en tant qu'elle prépare et préfigure la réalité future qui lui donne sens ²⁶. Les contradictions, les retards, les errements, les démentis du présent, l'écrivain réaliste-socialiste doit les peindre et les transfigurer en les situant dans la perspective du socialisme prophétisé. Les personnages peuvent connaître conflits, drames, échecs, pourvu qu'ils baignent dans la lumière plus essentielle de l'avenir radieux. De là, le fameux héros positif, la tendance édifiante, le nécessaire "happy end" ²⁷.

Cet optimisme et ce prophétisme sont explicitement inscrits dans le programme du réalisme socialiste sous le terme de *romantisme révolutionnaire*. Nous avons vu cette notion associée chez Kirpotine à l'idée de liberté créatrice, en ce qu'elle semble faire appel à l'imagination visionnaire, à l'exaltation passionnée. Il est clair pourtant qu'elle se fonde sur le dogmatisme doctrinal le plus étroit. Les voies du rêve sont ici

article, auquel nous nous référerons encore, met très clairement en lumière le finalisme de la théorie marxiste de l'histoire : "*La géniale découverte de Marx, c'est d'avoir su prouver que le paradis terrestre dont beaucoup de gens avaient également rêvé avant lui était le but assigné à l'humanité par le destin [...]. Le communisme, avec l'aide de Marx, est entré dans le domaine de l'histoire universelle qui a pris une orientation inconnue jusqu'alors, en devenant l'histoire de la marche de l'humanité vers le communisme.*"

D'un seul coup tout a été mis à sa place. Une nécessité de fer, une hiérarchie sévère ont ordonné le cours des siècles. Le singe s'est levé sur ses pattes de derrière et a commencé sa marche triomphale vers le communisme" (p. 339).

²⁵ L'opposition optimisme/pessimisme va constamment redoubler celle de réalisme/formalisme (le terme de "formalisme" pouvant désigner toute espèce de non-réalisme ou d'anti-réalisme), elle-même fondée sur l'opposition fondamentale matérialisme/idéalisme. N. Klépinine, en 1934 (article cité, p. 461) cite ce jugement de l'écrivain Vera Inber : "*tandis que toutes les littératures du monde étaient des littératures de la souffrance, la littérature soviétique est celle de la joie*".

²⁶ Le caractère socialiste de la réalité présente ne peut évidemment pas être sujet à caution, comme l'indique cet impératif catégorique formulé par Marietta Chaginyan (in Klépinine, *ibid.*, p. 458) : "*tout écrivain soviétique doit tenir la vie nouvelle née de la révolution pour un fait positif et indiscutable*". Aragon élargira la formule à tout écrivain qui se veut réaliste-socialiste.

²⁷ A. Tertz que nous venons de citer, ayant indiqué que dans toutes les œuvres du réalisme socialiste, en dépit de leurs différences, "*au sens littéral ou figuré, sous une forme explicite ou voilée, le But est présent*", souligne que la conclusion, même si la fin du héros est triste, "*est toujours heureuse du point de vue du But qui transcende l'individu*". Il désigne encore le héros positif comme "*le Saint des Saints du réalisme socialiste*", et fait remarquer que des romans en viendront à ne plus opposer que "*les progressistes et les superprogressistes, les bons et les meilleurs*" (pp. 344-345).

toutes tracées, et ne font aucune place à la rêverie subjective, à l'utopie fantaisiste, et encore moins au désenchantement. Le "*romantisme de type nouveau*" se veut actif, positif, enthousiaste, il se fonde sur des bases scientifiques et sur la certitude du progrès²⁸ ; romantisme parfaitement accordé au réalisme donc, au point qu'Aragon, reprenant une formule de Gorki²⁹, pourra affirmer : "*Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose*"³⁰. Les deux termes seront, de fait, toujours rituellement associés ; le problème pourtant, c'est bien qu'il faille deux noms pour désigner une seule chose : serait-ce que décidément le réel du réalisme ne le serait pas tout à fait sans l'imaginaire du romantisme ? Boukharine, dans son discours au Congrès de 1934, va placer ce romantisme sous l'égide de Lénine³¹ : "*Il faut rêver !*". Il le faut, proclame-t-il hautement, et impérativement. Dialectique synthèse d'une très classique contradiction : pour peindre le réel tel qu'il est, peignons-le tel qu'il devrait être !³². Le septième point des statuts est à cet égard fort révélateur :

Le but principal de l'UES est la création d'œuvres d'une grande signification artistique, remplies de la lutte héroïque du prolétariat international, du pathétique de la victoire du socialisme, dépeignant la grande sagesse et

²⁸ Dans son article "*Jdanov et nous*" (publié dans les *Lettres françaises* du 9 septembre 1948, et repris en préface au recueil des discours de Jdanov), Aragon évoquera "*le romantisme marxiste, le romantisme basé sur les données scientifiques du marxisme et non sur les rêveries utopiques, le frisson qui accompagne le passage de l'utopie à la réalité scientifique*". De son côté, R. Garaudy (*op.cit.*, p. 278) désigne la matière du nouveau réalisme romantique de l'expression symptomatique d'"*avenir réel*", "*l'avenir réel que peut construire le combat d'aujourd'hui*".

²⁹ La formule de Gorki, "*le romantisme révolutionnaire n'est en somme que le pseudonyme du réalisme socialiste*", figure dans un choix de citations portant "*sur le romantisme et l'héroïsme*", in *La Littérature Internationale* n° 1, 1935. Elle y côtoie des extraits des discours de Boukharine et Jdanov au Congrès de 1934, et des expressions comme "*romantisme socialiste*" (Lounatcharski) ou "*romantisme bolcheviste*" (N. Pojodine).

³⁰ *Pour un réalisme socialiste*, reproduit dans *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 326. R. Garaudy reprend cette idée de l'équivalence des deux termes : "*Le réalisme aujourd'hui, s'identifie à un romantisme de type nouveau, actif, révolutionnaire*" (*op.cit.*, p. 278).

³¹ Le fameux "*Il faut rêver !*" de Lénine figure dans *Que faire ?* (et le passage concerné de cet ouvrage est repris dans le recueil déjà cité des *Ecrits sur l'art et la littérature*, pp. 17-18). Lénine se réfère lui-même à Pissarev, pour qui "*le désaccord entre le rêve et la réalité n'a rien de nocif, si toutefois l'homme qui rêve croit sérieusement à son rêve, s'il observe attentivement la vie, compare ses observations à ses châteaux en Espagne, et, d'une façon générale, travaille en conscience à la réalisation de son rêve*". Bref, si son romantisme est révolutionnaire, commente Boukharine, en s'autorisant de Lénine.

³² On peut lire encore dans ce passage de la Résolution finale du Congrès des Cinéastes soviétiques de 1971 : "*Ce que l'on vous demande, jeunes gens, ce n'est pas de décrire le monde tel qu'il est mais tel qu'on vous dit qu'il doit être. Que vos héros, que diable, soient héroïques et plus positifs qu'humains...*" - cité par Maurice Audebert, "*L'impasse de la culture*", in *Esthétique et marxisme*, UGE 10/18, p. 100, 1974.

l'héroïsme du Parti Communiste. Le but de l'UES est la création d'œuvres d'art dignes de la grande époque du Socialisme ³³.

Le privilège accordé au romantisme révolutionnaire est ici écrasant et, souligné ainsi (tout ce passage est imprimé en gros caractères, et il est le seul à l'être), il ne peut manquer de le faire apparaître comme le fondement même et la vérité du réalisme défini comme "socialiste". C'est bien cet aspect essentiel que reprend Jdanov dans son discours au Congrès de 1934 :

Nous disons que le réalisme socialiste est la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétique, mais cela suppose que le romantisme révolutionnaire doit entrer dans la création littéraire comme une de ses parties constituantes, car toute la vie de notre Parti, toute la vie de la classe ouvrière et son combat reviennent à unir le travail pratique le plus sévère, et le plus raisonné à un héroïsme et à des perspectives grandioses ³⁴

Dans le texte des statuts comme chez Jdanov, une équivalence est clairement établie entre l'idée de représenter véridiquement la réalité et celle de dépeindre l'héroïsme révolutionnaire du Parti ; le romantisme y apparaît même comme la condition du réalisme. Etrange miroir de la réalité que cette littérature qui doit se faire le miroir du Parti, et plus précisément encore, le miroir des qualités essentielles du Parti (de ce qui est donné comme son essence) : perfection dans la connaissance (sagesse) et perfection dans l'action (héroïsme), maîtrise théorique du vrai et maîtrise pratique du réel - double maîtrise qui permet (dans le texte des statuts) de poser comme également certaines la cause (la lutte du prolétariat) et la conséquence (la victoire du socialisme). Ces deux pôles renvoient à la double logique, théorique et politique, que nous avons rencontrée dès le début de notre étude ; ils font apparaître l'imaginaire du marxisme soviétique et le réel de son incarnation dans le Parti comme étant la véritable substance du réalisme socialiste ³⁵.

³³ *La Littérature Internationale* n° 3, 1934, p. 174.

³⁴ *Op.cit.*, p. 15.

³⁵ Les conclusions auxquelles nous aboutissons avec ce sixième point de notre analyse concordent avec celles de M. Molnar (*op.cit.*, p. 35). "Le critère de l'évolution révolutionnaire implique en fait trois obligations tout au moins. Thématique d'abord, quoi qu'en disent ses défenseurs. Car même s'il reste "permis" à l'auteur de choisir un sujet n'ayant rien à voir avec des événements révolutionnaires, il doit y introduire un élément qui s'y rattache ; si ce n'est pas un héros positif incarnant la perspective révolutionnaire, l'auteur doit au moins montrer le caractère irréversible de perte dans laquelle se trouve l'univers non révolutionnaire de son œuvre. Deuxièmement, l'écrivain est idéologiquement engagé

Voici donc regroupés autour de six points principaux quelques-uns des présupposés qui nous semblent sous-tendre la définition officielle. Ils nous permettent d'étayer plus solidement notre mise en cause des aspects d'ouverture et de libéralisation qui à l'origine auraient caractérisé cette définition, avant même d'en venir au Congrès de l'UES qui, en août 1934, va la promouvoir officiellement. Le sectarisme semble brutalement freiné et le pluralisme reconnu, mais c'est sur le mode de l'unification et de la centralisation de la littérature. La recherche, commune à beaucoup d'écrivains, d'un réalisme nouveau adapté au socialisme naissant reçoit son expression théorique et la possibilité matérielle de se développer ? Mais du même coup la théorie et ses gardiens dominant et contrôlent la pratique des écrivains. Le réalisme socialiste ne connaît ni dogme ni recette, mais tout réalisme implique un point de vue sur le réel, et en est-il de meilleur que celui du matérialisme historique ? Pourtant, la spécificité du réalisme littéraire devrait garantir la liberté idéologique des écrivains ; certes, mais ce serait là succomber à une délicatesse d'un autre âge, quand la science offre ses lumières à une littérature qui doit avant tout "servir" et dont la beauté se mesure désormais à son efficacité ³⁶. Dans les limites de ses obligations, l'écrivain est donc "libre" en matière proprement esthétique; libre en particulier de laisser jouer son imagination pourvu que son "romantisme" excelle à colmater les brèches de ce réel singulier qu'en son réalisme le Parti "produit". Laissons à Abram Tertz le soin de conclure :

Notre slogan "représenter la vie de façon véridique dans son développement révolutionnaire" ne signifie rien d'autre qu'une invitation à donner une interprétation idéale du réel, à peindre ce qui doit être comme existant déjà. C'est que sous le terme "développement révolutionnaire" nous avons en vue le mouvement inéluctable de l'humanité vers le communisme, notre idéal, dans la lumière transformante duquel la réalité apparaît dès aujourd'hui devant nous ³⁷.

à faire sienne une conception révolutionnaire de l'histoire, il doit être marxiste-léniniste sinon comment pourrait-il saisir et exprimer la tendance profonde qui détermine la vie des hommes ? Il est enfin politiquement lié du fait que, le Parti étant le détenteur de la vérité historique, il est bien obligé de se conformer à son interprétation des choses".

³⁶ Précisons que la définition des statuts est immédiatement suivie de cette recommandation : "le caractère de la description artistique doit s'allier au problème de l'éducation et de la transformation idéologique des masses laborieuses dans l'esprit du socialisme" (*Commune, op.cit.*, p. 1150). Il est ainsi clairement rappelé que l'objectif pédagogique, défini par le Parti, assigne ses limites à la liberté artistique.

³⁷ *Op.cit.*, (*Esprit*, 1959), pp. 358-359.

C'est pourquoi le romantisme révolutionnaire, c'est, selon lui, une façon de ne pas avouer franchement : "*Ce qu'il nous faut, c'est un beau mensonge*"³⁸.

³⁸ A. Soljenitsyne, s'interrogeant en 1967 sur l'histoire récente de la littérature de son pays, est amené à une conclusion semblable, qui désigne - et le paradoxe n'est qu'apparent - le réalisme soviétique comme le comble de la falsification : "*A peine entré dans la littérature, tous tant qu'ils étaient - romanciers sociaux, dramaturges pathétiques, poètes politiques, et à plus forte raison journalistes et critiques - avaient consenti, quel que fût le sujet ou la matière, à ne pas dire la vérité capitale, celle qui saute aux yeux des gens sans qu'il soit besoin de littérature. Ce serment de s'abstenir de la vérité s'appelait REALISME SOCIALISTE*" (*Le Chêne et le veau*, p. 14).

1.2.2. Aragon et le printemps du réalisme socialiste

Notre recherche nous conduit à fortement douter que la naissance du réalisme socialiste se soit produit sous les meilleurs auspices. C'est pourtant un fait qu'elle fut saluée favorablement par beaucoup d'écrivains soviétiques, et que les communistes français, ainsi que certains compagnons de route, accueillirent avec enthousiasme le Premier Congrès de l'UES. C'est un fait aussi que même rétrospectivement bien des critiques marxistes continuent de penser, à l'image d'Aragon lui-même, qu'elle fut la source d'une sorte de printemps de la littérature socialiste, d'un printemps plein de promesses malheureusement balayées plus tard par les bourrasques de la répression. Il faut donc tenter d'expliquer cette apparente contradiction entre les présupposés de la nouvelle doctrine et cette attitude, chaleureuse ou bienveillante. Faut-il penser que ces présupposés étaient difficilement perceptibles, surtout pour des yeux étrangers, et de ce fait aveuglément acceptés ? Ou au contraire qu'ils étaient clairement perçus comme tels et considérés comme parfaitement acceptables ? On comprendrait mieux, avec cette seconde hypothèse, qu'ils aient pu l'être durablement, puisque pour l'essentiel ces présupposés se confondent avec ceux de l'idéal communiste. Il se pourrait aussi qu'assez étrangement la vérité se situe à mi-chemin de ces deux hypothèses, comme ce nous semble être le cas d'Aragon, qui nous intéresse au premier chef.

* *Un enthousiasme partagé*

Soulignons d'abord que la propagande soviétique faite autour de la définition du nouveau réalisme, ainsi que certains aspects du congrès de 1934, étaient de nature à rassurer les éventuels sceptiques et à les inciter à fermer les yeux devant ce qui aurait pu entamer l'optimisme général. Ainsi, les statuts de l'UES sont accompagnés, dans le numéro de *Commune* qui les reproduit, d'un commentaire de P. Youdine et A. Fadéev¹ qu'Aragon dit (en 1975) avoir considéré comme "*un texte important*", et dont il rappelle quelques passages significatifs : d'abord cette affirmation (qui nous est maintenant familière) que "*la littérature soviétique s'est formée et a grandi pendant les*

¹ *Commune* n° 10, juin 1934 ; l'article s'intitule : "*Le réalisme socialiste, méthode fondamentale de la littérature soviétique*".

années de la dictature du prolétariat, comme la littérature idéologiquement la plus avancée du monde”² ; puis celle-ci, dont on comprend qu’Aragon l’ait appréciée en 1934 (ou qu’il dise en 1975 l’avoir appréciée alors) :

Le réalisme socialiste n’est pas un dogme, un recueil de lois limitant la création artistique, réduisant toute la diversité des recherches et des formes à des commandements littéraires. AU CONTRAIRE³, le réalisme socialiste est l’expression nouvelle des nouvelles relations socialistes et de la conception révolutionnaire du monde, et c’est justement pourquoi il ouvre un champ énorme aux recherches créatrices, propose un élargissement sans précédent des thèmes, un développement multiple des formes, des genres, des styles, des “manières”⁴.

Nous venons de voir que cette idée était en effet associée à la définition de réalisme socialiste dans le texte des statuts. Le commentaire d’Aragon témoigne du pouvoir de fascination qui était celui du dogme marxiste selon lequel le mode de production socialiste permet un épanouissement illimité des forces productives et des potentialités humaines : le socialisme, c’est la suppression de toutes les entraves propres aux sociétés de classes ; donc le réalisme qui en est “l’expression” (le produit et le reflet), c’est la littérature enfin émancipée et émancipatrice. Ce qu’Aragon nous indique ainsi sans l’avouer, c’est qu’en l’absence même de toute preuve (sur le plan littéraire comme sur le plan social et économique) ce qui a compté c’est que soit formulé cet article de foi. Le crédit accordé au réalisme socialiste se fonde d’abord sur la foi sans réserve en “la patrie du socialisme”, sur l’espérance qu’elle incarne. On ne comprendrait pas sans cela qu’Aragon eût entrepris de le célébrer comme il l’a fait, alors que ses mérites se limitaient pour des écrivains d’URSS à ce qu’il leur apportait un certain soulagement, ou du moins un répit, après l’étouffement de la première période quinquennale.

De même, le patronage que lui donnent Youdine et Fadéev dans leur article ne pouvait *a priori* qu’emporter l’adhésion, puisqu’on y lit, et Aragon cite aussi ce passage :

Nous avons besoin d’un art de grandes synthèses. Shakespeare, Goethe, Balzac, Pouchkine, Swift, Dante, Tolstoï, et aujourd’hui Gorki, dépassent de très haut le

² *Ibid.*, p. 1025 ; cité par Aragon, sans discussion de cette idée, *L’Oeuvre poétique*, tome VI, p. 162.

³ C’est Aragon qui, de façon bien symptomatique, transcrit cette expression en lettres capitales - expression qui articule une démarche de pensée vouée à la dénégation.

⁴ *Ibid.*, (Aragon), p. 163.

niveau général de la littérature, parce que leur art est un art de grande synthèse historique ⁵.

Grâce à la dialectique, qui par nature dépasse et conserve à la fois, supprime tout en retenant (c'est la fameuse *aufhebung*, que Marx reprend à Hegel), le réalisme socialiste ici représenté par Gorki, se retrouve en une compagnie on ne saurait rêver plus glorieuse ⁶. Mais ce n'est pas tout, Aragon lui-même indique que "*ces dernières lignes viennent presque immédiatement après une citation de Friedrich Engels qui semblait constituer la garantie d'une certaine liberté de la création artistique*" : il s'agit d'un extrait de la célèbre lettre d'Engels à Minna Kautsky sur la poésie tendancieuse, et qui peut passer en effet pour une mise en garde contre l'art de propagande ⁷. L'analyse que nous en avons proposé plus haut montre que les choses sont moins simples qu'il n'y paraît, chez Engels lui-même ⁸. Quant à l'article soviétique, si la phrase sur "*l'art de grandes synthèses*" vient, comme le dit Aragon, "*presque immédiatement*" après la référence à Engels, c'est bien qu'il y a entre les deux quelque autre chose qu'Aragon dédaigne. Il se trouve que cette transition entre Engels et le panthéon des grands auteurs donne son vrai sens à l'idée de synthèse artistique, comme à "*la garantie d'une certaine liberté de la création*". Qu'on en juge :

La science d'aujourd'hui pose, comme jamais auparavant, le problème de la Synthèse. Dans notre pays, le problème de la synthèse scientifique découle de l'essence même de nos relations socialistes. La plus grande synthèse, celle qui couronne tout, est la politique de notre parti. Tout, absolument tout ce qui se passe dans notre pays dans le domaine de l'économie, de la politique, de la culture, de l'idéologie, de la science et de la technique - tout est soumis à une

⁵ *Op.cit.*, p. 1028 ; repris par Aragon, *op. cit.*, p. 163.

⁶ Aragon cite aussi ce passage de l'article de Youdine et Fadéev : "... *La littérature soviétique n'est pas apparue toute formée. Elle a hérité et elle hérite de ce qu'il y avait de meilleur, de plus avancé dans ce que les artistes du passé avaient créé*" (*Ibid.*, p. 163). Ce sera une préoccupation constante d'Aragon lui-même, nous le verrons, que de conférer au réalisme socialiste français ses lettres de noblesse par la revendication des plus prestigieux héritages.

⁷ Cette lettre sera très souvent citée plus tard par les communistes français comme une preuve de leur volonté de ne pas réduire la littérature à un instrument de propagande. Aragon en donne l'extrait suivant : "*Je ne suis nullement ennemi de la poésie tendancieuse comme telle. Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, ont été des poètes absolument tendancieux tout comme Dante et Cervantès...Les auteurs russes et norvégiens d'aujourd'hui qui écrivent de magnifiques romans, le sont tous. Mais je pense que la tendance doit apparaître dans la situation et dans l'action, sans qu'il soit nécessaire de la désigner expressément*".

⁸ Voir *supra* 1.1.3.

*seule volonté dirigeante et placé au service du socialisme conquérant. Le problème de la synthèse est également le problème capital de l'art à l'époque du socialisme...*⁹

Ces lignes tellement éloquentes, Aragon ne s'y arrête pas (en 1975) ; il est probable qu'il les juge inconciliables avec celles qui précèdent et qui suivent, et qui par elles-mêmes peuvent en effet donner le change. Mais qu'en fut-il en 1934 ? A lire ses écrits de l'époque ¹⁰, force est de penser qu'il a parfaitement accepté l'ensemble des idées développées dans l'article soviétique, et par conséquent qu'il ne se faisait pas alors la même idée de la liberté de création qu'en 1975, où il semble en être revenu à une conception bien ordinaire (bien "bourgeoise" pour tout dire, qui appelle liberté la liberté, et tyrannie le rôle directeur du parti unique). A ce moment-là, la liberté de l'écrivain ne lui a pas semblé incompatible avec la subordination de "*tout, absolument tout*" "*à une seule volonté dirigeante*", avec l'absorption de la synthèse artistique dans la synthèse suprême qu'est la politique du Parti. Bien *au contraire*, souffle la dialectique...

C'est donc surtout rétrospectivement qu'à notre sens Aragon a besoin de retrouver les traces des garanties de liberté qui auraient été alors prodiguées, et dont à l'époque il a pu fort bien se passer. En même temps, il est probable qu'un tel coup de force intellectuel n'allait pas sans malaise et que son aveuglement ne fut pas toujours si entier qu'il lui permit d'accepter sans réticence aucune que l'esclavage fût la liberté. C'est en cela que le commentaire de 1975, en dépit des arrangements qu'il prend avec les textes, nous semble intéressant, comme symptôme des contradictions passées et du mode de leur résolution. Aragon dit en effet des extraits de l'article qu'il vient de reproduire que pour

les invités officiels des écrivains soviétiques ¹¹ [...] *de telles considérations avaient un certain caractère de liberté, lequel pousse par la suite à ne pas répondre à l'usage fait ici de l'expression réalisme socialiste, telle que nous*

⁹ J.L. Houbedine, dans son article sur "*Jdanov ou Joyce ?*" (*Tel Quel*, n° 69, 1977), attire l'attention sur ce passage, et le met en rapport avec ce qu'un délégué allemand au Congrès de 34, W. Herzfelde, appelle "*Das Streben nach Totalität*" (quelque chose comme une "pulsion de la totalité"). Nous y reviendrons avec l'étude du discours de Radek à ce Congrès.

¹⁰ En particulier la série des textes de *Pour un réalisme socialiste* (voir plus loin).

¹¹ Il s'agit des invités français au Congrès de 34, J.R. Bloch, A. Malraux et lui-même, auxquels se sont ajoutés P. Nizan et V. Pozner, tous deux alors présents à Moscou, le premier comme responsable de l'édition française de *La Littérature internationale*, le second comme correspondant de *Regards*.

avons tout lieu de l'entendre à sa naissance, et qui a entraîné pour moi, notamment, que je m'en sois réclamé pendant plus de quarante années, même devant les abus indéniables qui ont pu diversement en être faits suivant les époques ¹².

Après ce que nous avons établi, il nous est impossible d'admettre que ce "*certain caractère de liberté*", qui aurait défini le réalisme socialiste à sa naissance, a été suffisant pour qu'Aragon ne cesse de s'en réclamer, contre vents et marées, plus de quatre décennies durant. Mais en même temps, il nous livre bien une manière d'explication de sa constante fidélité : l'essence du nouveau réalisme, telle qu'elle est perçue et acceptée à sa naissance reste inentamée par les abus indéniables dont elle sera l'objet ; la pureté de son origine la préserve à jamais des impuretés de son histoire.

Ce que son commentaire de 1975 rappelle clairement aussi, c'est que d'emblée la possibilité d'exporter le mot d'ordre soviétique hors de ses frontières d'origine ne lui parut pas douteuse, alors même que le mot d'ordre était étroitement associé (à ses propres yeux aussi, on vient de le voir) à l'existence même de la société socialiste et au prodigieux épanouissement des arts qu'elle était censée engendrer. Dès 1934, en effet, le réalisme socialiste est accueilli comme le grand exemple dont s'inspirer, en France et ailleurs, puisque sa fonction sera de contribuer à l'extension mondiale de cette société nouvelle déjà réalisée en URSS :

Les écrivains soviétiques ont jeté les bases non seulement de leur propre travail, mais du travail de tous les écrivains qui dans le monde entier, luttent avec le prolétariat, les bases d'une véritable littérature matérialiste, qui seule peut servir la cause du prolétariat, partant de l'humanité ¹³.

L'URSS a ouvert la voie, l'heure est déjà venue de travailler à la création de "*la culture socialiste des Soviets de France et du monde entier*". Avant même que les Soviets de France aient vu le jour, le réalisme socialiste est donc pour Aragon et l'AEAR le

¹² *Op.cit.*, pp. 164-165.

¹³ Ces lignes sont extraites de l'article reproduit dans *Commune* n° 11, juillet-août 1934, sous le titre "*L'AEAR salue le premier Congrès des Ecrivains soviétiques*" ; il s'agit du texte qu'Aragon prononcera au congrès et dont il est manifestement l'auteur (comme le montre Jean Ristat dans ses notes de *L'Œuvre poétique*). Il a été publié anonymement et prononcé au nom de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), en n'engageant pas, donc, la seule personne d'Aragon. Nous reviendrons plus loin sur l'AEAR et sa revue *Commune*.

modèle à suivre et à adapter¹⁴ : *“L’AEAR saura exprimer dans les conditions nationales de la culture française le mot d’ordre du réalisme socialiste que les écrivains soviétiques ont lancé, non seulement à l’échelle des nationalités de l’URSS, mais à celle de toutes les nationalités du monde”*¹⁵. Ce sont ce grand exemple et ce modèle que *Commune* va saluer à travers le Premier Congrès de l’UES, *“ces importantes assises, qui, aux yeux de la plupart des écrivains, apparaissaient comme la fin d’une ère tyrannique”*, dit encore Aragon (en 1975), aussitôt après avoir commenté l’article de Youdine et Fadéev¹⁶.

Paul Vaillant-couturier, sous le titre exaltant de *“Littérature libre d’un pays libre”*¹⁷, décrit le réalisme socialiste comme traçant *“la route lumineuse d’une littérature à la fois utile au sens le plus élevé du mot, libre et intelligente. Et en dehors de ce qu’il offre de spécifiquement soviétique, précise-t-il, il nous offre un exemple et une issue”*¹⁸ ; puis il reprend l’idée des effets libérateurs du marxisme et du socialisme, *“le matérialisme dialectique ouvre des voies triomphales au Génie créateur. Le réalisme socialiste c’est avant tout la littérature de la jeunesse avec sa poitrine grand ouverte à tous les souffles vivifiants du nouveau monde”*¹⁹. Cette proclamation pour excessive et naïve qu’elle paraisse, n’en est pas moins dans le ton militant de l’époque, dont Aragon usera pour sa part très volontiers, avant même qu’il ne devienne la règle après 1947. Elle est symptomatique de cette mythologie du Nouveau, de la rupture du dépassement radical du vieux monde, propre au marxisme stalinien.

J.R. Bloch, de son côté, joue à fond de cette mythologie en ce qui concerne le congrès lui-même, dont il se dit persuadé qu’il constitue *“une grande date dans l’histoire intellectuelle de l’humanité”*²⁰, comme en ce qui concerne les six cents écrivains présents, qui *“n’étaient pas des hommes de lettres, mais 600 révolutionnaires, 600 hommes politiques, dont l’arme était la plume, dont l’instrument était la*

¹⁴ A un moment, nous le verrons, où l’URSS ne s’empresse pas de diffuser internationalement son mot d’ordre, et où le PCF ne s’en réclame pas.

¹⁵ *Op.cit.*, p. 1157.

¹⁶ *Op.cit.*, p. 165.

¹⁷ L’expression *“littérature libre”* qui connaîtra une grande faveur, vient de Lénine qui entendait *“opposer à une littérature prétendue libre, et en fait liée à la bourgeoisie, une littérature réellement libre, ouvertement liée au prolétariat”* (*Ecrits sur l’art et la littérature, op.cit.*, p. 24).

¹⁸ *Commune* n° 11 (sept.-oct. 1934), p. 1154.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1157.

²⁰ *La Littérature internationale*, n° 5/6 (1934), p. 142.

littérature”²¹. Une littérature “*de type nouveau*” est nécessairement le fait d’écrivains “*de type nouveau*” : elle n’est concevable qu’en fonction d’un statut nouveau de l’écrivain, qui doit désormais se considérer comme étant avant tout un militant, quelqu’un pour qui l’écriture est le moyen propre de militer. Là encore la leçon vient d’URSS :

*Qu’est-ce qui caractérise l’écrivain soviétique et le distingue de tout autre écrivain ? Sa participation active à l’édification du socialisme. Nos livres nourrissent comme le pain, ils entrent en combat comme la baïonnette, ils travaillent comme l’outil de l’ouvrier ; et si nos livres sont défectueux, leur défectuosité est le résultat de leur inaptitude à servir la cause du combat*²².

Pour n’être pas “soviétique”, l’écrivain français qui appelle de ses vœux “*les Soviets de France*”, n’en est pas moins amené à concevoir la littérature sur ce modèle, sur ce mode instrumental et militaire²³, et à accepter que ce soit son efficacité dans le combat de classe qui détermine et mesure sa réussite proprement esthétique. Pour qui ambitionne en même temps de prolonger et de dépasser le grand art des siècles passés, cette emprise totale du pragmatisme politique sur les valeurs littéraires doit tout de même poser de bien graves problèmes. Mais l’enthousiasme du militant (celui des invités français au Congrès par exemple) a ceci de précieux qu’il balaie ou prévient les angoisses de l’écrivain. Ce qui revient à dire que dans cette perspective les véritables problèmes littéraires sont résolus d’avance (ignorés, niés, ou déniés).

Le grand prestige dont s’auréole immédiatement le réalisme socialiste en 1934, avant même qu’il ait pu faire ses preuves, lui vient donc tout entier de ce qu’il est l’enfant du pays d’Octobre et de ce qu’il est défini comme la formule enfin trouvée du matérialisme en littérature. Ceci revient à dire que ce prestige lui vient de l’atmosphère presque mythique qui entoure sa naissance beaucoup plus que de la perception de ses significations réelles. Et c’est la persistance de cette vision tissée d’imaginaire - à laquelle convient assez bien l’épithète de *romantisme révolutionnaire* - qui seule explique qu’après coup aussi, en dépit des démentis de l’histoire, la définition originelle aura pu ne rien perdre de son crédit auprès de certains critiques communistes.

²¹ Ibid., p. 141.

²² Marietta Chaguinyan, article de juillet 34, cité par N. Klépinine, *op.cit.*, p. 457.

²³ Klépinine reproduit aussi cette formule de Sourkov (*ibid.*, p. 462) que n’aurait pas désavoué l’auteur de *Front Rouge* : “*l’ombre d’un fusil à baïonnette doit tomber sur les œuvres artistiques pour les faire véritablement humaines*”.

*** Des critiques bien tempérées**

Il est frappant de constater en effet que, dans la perspective même d'une critique du stalinisme, la définition des statuts et le Congrès de 34 continuent souvent d'être considérés très favorablement : se rejoignent par exemple sur ce point les analyses d'un historien soviétique (Roy Medvedev), d'un critique de la Pologne socialiste (Stefan Morawski) ou d'un historien des lettres communistes français (Jean Pérus).

Medvedev, on l'avait indiqué au passage, reprend à son compte la thèse officielle formulée dans les années 1932-34, quand il affirme :

Malgré leurs imperfections, la littérature et l'art soviétiques firent de grands progrès pendant les années vingt et au début des années trente. Beaucoup de "maladies infantiles" furent surmontées et le nombre des artistes soviétiques augmenta en même temps que s'améliorait leur technique.

Ceci l'amène assez logiquement à poursuivre :

*Le premier congrès des écrivains soviétiques, tenu en 1934, fut empreint d'une atmosphère d'énergie et d'optimisme. Il semblait que la littérature et l'art étaient sur le point de connaître un nouveau développement. Mais la répression massive décima les arts et détruisit les œuvres avec leurs auteurs*²⁴.

Le présupposé d'une telle analyse c'est que le réalisme socialiste puisse être considéré en lui-même, indépendamment de ses aspects institutionnels et de ses fonctions politiques ; il est de faire comme si derrière la chose littéraire il n'y avait pas le droit de contrôle et d'intervention que le Parti s'octroie, dont la répression n'est que la forme la plus brutale et la plus voyante.. Ainsi Medvedev peut-il regretter simplement "*la victoire d'une conception étroite du réalisme socialiste*"²⁵, comme si cette "étroitesse" n'était pas inscrite dans les conditions mêmes de sa formulation, et n'en trouver d'explication que dans les intrigues de quelques-uns²⁶ et dans certaines erreurs

²⁴ *Op.cit.*, p. 575.

²⁵ *Ibid.*, p. 576.

²⁶ Quand Medvedev fait référence à "*certains groupes et certaines factions du Parti, certains individus qui usurperaient le droit de parler au nom du Parti*" (*ibid.*, p. 577), il se sert là d'une explication très classique en URSS (on se souvient qu'elle fut utilisée pour justifier la dissolution de la RAPP), et très

d'interprétation. Les principes de base étaient et restent valables, mais ils ont été mal compris, tel le principe léniniste de *“l'esprit de parti”*:

Correctement interprétée, la théorie de “l'esprit du parti” exige de l'écrivain et de l'artiste qu'ils défendent les intérêts des masses, qu'ils luttent pour les idées du socialisme et du communisme et contre les erreurs qui font obstacle à la réalisation de ces idéaux. En résumé cette théorie exige une peinture véridique de la réalité. Mais pendant la période du culte de la personnalité, “l'esprit de parti” fut interprété dans le sens d'une subordination des écrivains et des artistes aux décisions de divers fonctionnaires du Parti ²⁷.

Le terme d'"esprit de parti" ou de "prise de parti" (partijnost) que nous avons déjà rencontré, vient en droite ligne de l'article écrit en 1905 par Lénine sur *“L'organisation du Parti et la littérature du parti”*, article qui a donné lieu à de multiples exégèses ²⁸. L'essentiel est qu'il a rituellement servi à rappeler l'obligation d'“engagement” ²⁹ faite aux écrivains (et aux artistes), en fonction de l'alternative entre la vraie et la fausse liberté de création : Medvedev ne manque pas de s'y rapporter et rappelle que *“l'esprit de parti et l'objectivité étaient censés coïncider, étant donné que le prolétariat et son Parti n'ont pas besoin de cacher leurs erreurs ni de déformer la vérité. C'est fondamentalement vrai”*... poursuit-il, n'était que certains intrigants, trop peu dévoués à la cause, viennent mettre à mal cette belle adéquation de la vérité de parti et de la vérité tout court.

Toute notre analyse a précisément montré que “la peinture véridique de la réalité”, conçue en fonction des intérêts du socialisme, ne pouvait avoir d'autre contenu que la transposition des vérités édictées par et pour le Parti ; que la subordination des écrivains, loin d'être accidentelle, est inscrite dans la définition même du mot d'ordre

commode : le Parti en tant que tel n'est pas mis en cause, il reste à jamais infaillible et intouchable, c'est en son nom qu'on peut faire la critique des déviations passées, et continuer après comme avant à se réclamer de sa loi.

²⁷ Medvedev, *idem*.

²⁸ L'article est reproduit dans *Ecrits sur l'art et la littérature*, *op.cit.*, pp. 19-24. M. Aucouturier montre, dans son article sur *“le léninisme” et la critique littéraire* (*op.cit.*, pp. 413-414), que le mot “littérature” désigne en premier lieu *“l'ensemble des publications”*, journaux, revues, brochures, liés au “parti” (social-démocrate) ; puis, qu'il concerne la création littéraire elle-même, Lénine dénonçant le mythe bourgeois de la liberté absolue de création. Il passe donc de la question de la propagande à celle de la “prise de parti” sans égard pour la spécificité de l'art littéraire.

²⁹ Jean Pérus (*op.cit.*) propose de traduire “partijnost” par “engagement” ; il y voit la clé de voûte des notions subsumées par le concept de réalisme socialiste (sur lesquelles nous reviendrons plus loin).

sous lequel ils sont en 1934 autoritairement regroupés ; qu'en acceptant donc les fictions sur lesquelles repose cette définition, on en est réduit à déplorer une évolution pourtant largement prévisible : *"On attendit des artistes qu'ils ne soient que des "soldats du parti", au sens le plus littéral du terme. On ne leur laissa pas la possibilité de découvrir la réalité en toute indépendance ; on leur dit non seulement quoi créer, mais même comment le faire"* ; ou encore, dit Pérus : *"Des dirigeants incompetents mais puissants ne cessaient de se mêler des affaires littéraires et artistiques. On oubliait la résolution du Comité Central de juin 1925..."* ³⁰, cette résolution dont nous avons vu aussi qu'en dépit des apparences il n'y avait guère d'illusion à se faire quant au degré de liberté qu'elle concédait aux écrivains.

C'est pareillement, en ne remettant pas en cause les présupposés de tous ordres qui fondent le réalisme socialiste, que l'esthéticien polonais Stefan Morawski développe (en 1961) la thèse de la perversion progressive de ce qui à l'origine (l'expression va être soulignée) est jugé comme pleinement positif :

Le réalisme socialiste fait partie des meilleures acquisitions artistiques et théoriques du passé, malgré toutes les déformations que lui ont fait subir les circonstances historiques ultérieures. Il y a eu à l'origine un art nouveau. Cet art s'est nourri de la sève de nouvelles notions sociales, politiques et culturelles ³¹.

Morawski reprend ici l'idée que la théorisation officielle ne fait que sanctionner une recherche menée par les écrivains eux-mêmes, sur le plan artistique comme sur le plan théorique. C'est pourquoi, à la question qu'il a lui-même posée : *"le sotsrealism serait-il une invention du diable ?"*, il croit pouvoir répondre :

[Il] n'était pas une invention du diable qui servait à anéantir les artistes qui réclamaient le droit de bénéficier de la plus élémentaire des indépendances. C'était un produit de la vie, le reflet de la vie exprimée de mille manières, sujet à l'exagération souvent ³².

³⁰ *Ibid.*, p. 577.

³¹ *"Les péripéties de la théorie du réalisme socialiste. Une petite leçon d'histoire qui n'est pas à dédaigner"* in Diogène, octobre-décembre 1961, p. 124.

³² *Ibid.*, p. 127.

L'auteur de l'article met tellement l'accent sur cette idée qu'il finit par recommander de ne juger la doctrine qu'aux œuvres qui ont précédé sa formulation ! Ce qui revient à la trouver excellente pour autant qu'elle n'existe pas en tant que telle, sinon dans cet heureux et inconscient état prénatal, ce paradis d'avant le péché de naître, interprété comme l'amorce d'une dogmatisation académique qui ira s'amplifiant. En dépit de son artifice, cette perspective est par sa logique propre un peu plus attentive que la précédente (et que la suivante) aux menaces que faisaient peser certaines formulations de l'année 1934 ; mais c'est en en attribuant la responsabilité au seul Jdanov, et en préservant l'idée que depuis Octobre *"il était indispensable de créer un art idéologique et révolutionnaire"* ³³.

Jean Pérus, enfin, adopte une démarche semblable, qui tente d'accréditer l'idée d'un processus naturel, nullement forcé, d'élaboration du réalisme socialiste, qui visait à *"dégager l'originalité de la littérature soviétique prise dans sa totalité"*, en marquant la convergence entre ses principales tendances ³⁴. C'est pourquoi s'explique tout naturellement pour lui la décision autoritaire du Parti en 1932, qui conduit à la création de l'UES ; et il met particulièrement en relief le *"fait qu'un gouvernement communiste, pour la première fois dans l'histoire du monde, plaçait lui-même la littérature au premier plan des institutions nationales et s'appliquait à en faire la chose de la nation tout entière"* ³⁵. Autrement dit, ce qui précisément allait être la source des plus graves problèmes, J. Pérus le porte sans réserves au crédit du Parti : les menaces d'étouffement de la littérature, pourtant tellement sensibles tant est grande la sollicitude de l'Etat, et en dépit de la répression qui allait faire rage les années suivantes, ne sont pas considérées comme telles, et ne peuvent pas l'être, dans une analyse d'ensemble qui les rend proprement inconcevables (puisqu'elle se fonde sur les présupposés même du discours étudié). Tout au plus trouve-t-on dans l'ouvrage de 1986 une allusion au fait qu'après 1934 *"les circonstances historiques entraîneront un raidissement extrême de la discipline nationale"*, mais cela n'infirme pas, aux yeux de J. Pérus, ces vérités majeures : la notion de "partijnost" exclut en soi *"l'idée de la subordination du*

³³ *Ibid.*, p. 126. Morawski formule très clairement dans sa conclusion le principe de son étude : *"décortiquer la théorie du réalisme socialiste de l'enveloppe jdanovienne qui avait fini par l'emprisonner"* (p. 142) ; et retrouver par là dans leur pureté *"les principes de la politique culturelle de Lénine"* qui ont mené à cette théorie (p. 126).

³⁴ *Romain Rolland et Maxime Gorki* (EFR, 1968), p. 289. Les trois grandes tendances distinguées sont celles des prolétaires, des compagnons de route et des modernistes. Comme il l'indique d'une formule rassurante, de leur convergence quelque peu accélérée par le pouvoir *"seul faisait les frais le modernisme"* (p. 291) - c'est-à-dire rien moins que l'ensemble des recherches avant-gardistes.

³⁵ *Ibid.*, pp. 296-297.

littéraire au politique”³⁶, “le marxisme met à la disposition de l’écrivain un instrument de connaissance de la réalité sociale supérieur à tout autre”³⁷, la fondation de l’Union des écrivains soviétiques permettait, pour la première fois, de dépasser “l’opposition mécanique des citoyens et du pouvoir, de la liberté de création et de l’engagement”³⁸, et enfin, la littérature du réalisme socialiste marque un progrès décisif et demeure “exemplaire en ce qu’elle unit indissolublement la réflexion esthétique et la méditation politique”³⁹.

Quelles que soient leurs raisons particulières de s’en tenir rétrospectivement à la version optimiste de la naissance du réalisme socialiste en 1932-1934⁴⁰, les critiques communistes ont en commun de ne pas remettre en cause les prémisses que nous avons dégagées (le triple postulat fondateur) : le réalisme est l’avenir de la littérature, le marxisme lui permet de passer à un stade supérieur, le pouvoir communiste organise les conditions concrètes de son épanouissement.

Cette position trouve argument dans l’interprétation elle-même très flatteuse donnée du Premier Congrès de l’UES, interprétation qui, à son tour, se fonde sur les impressions très favorables et l’enthousiasme réel qui furent ceux de beaucoup des participants à l’événement, cette “grande date dans l’histoire intellectuelle de l’humanité” (selon J.R. Bloch). Pour J. Pérus, par exemple, le congrès

constituait en effet, par l’ampleur des débats qui l’avaient précédé et dont la presse communiste s’était faite l’écho, par le nombre des participants, par les questions inscrites à son ordre du jour, et surtout par l’importance qui lui était donnée officiellement, un événement sans précédent dans l’histoire des lettres”⁴¹.

Cette perception n’est pas étrangère au romantisme révolutionnaire, cette singulière vision de la réalité qu’ “exige” le réalisme socialiste, car s’il y eut à Moscou en cette

³⁶ *Op.cit.*, p. 224.

³⁷ *Ibid.*, p. 188.

³⁸ *Ibid.*, p. 180.

³⁹ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁰ Les raisons de Morawski et de Medvedev ne sont évidemment pas les mêmes que celles de J. Pérus : ils savent, quant à eux, ce qu’est la subordination réelle du littéraire au politique, et ils prennent le risque de contester de l’intérieur le système en place.

⁴¹ *Op.cit.*, 1968, pp. 576-577. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur le congrès de 1934, sur les principaux discours prononcés, sur Aragon et les invités français, sur le rôle de l’AEAR.

année 1934 un printemps de la littérature, ce fut dans la tête des militants et dans le cœur des fidèles. Et paradoxalement ce fut peut-être un printemps rêvé et désiré d'autant plus vivement qu'à l'évidence le ciel de Moscou n'était déjà pas sans nuages. Aragon en témoigne qui reconnaît, on va le voir, n'avoir pas tout à fait ignoré que la République des lettres pouvait ne pas faire bon ménage avec la dictature des Soviets.

*** *Le pari d'Aragon***

Dans sa biographie de l'écrivain ⁴², P. Daix souligne d'abord que la foi d'Aragon, comme de beaucoup d'autres, en la "patrie du socialisme" est à l'époque si entière que le combat qui s'amorce pour la "défense de la culture" s'identifie pour lui au combat pour la défense de l'URSS, la défense de la dictature du prolétariat étant elle-même assimilée à la défense de l'humanité tout entière ⁴³. C'est dans cet état d'esprit qu'il se rend au Ier Congrès de l'UES :

Grâce au parti qui a créé cette organisation unique, c'est la fin des sectes existantes, comme ce RAPP, association des écrivains prolétariens. Voici réunis à l'échelle de l'Union soviétique tous les écrivains, qu'ils soient du parti ou "compagnons de route", et réunis sur une base théorique, celle du réalisme socialiste ⁴⁴.

Ce vaste rassemblement apparaît donc comme un gage de détente, et non comme une probable illustration de la règle de l'unanimité de pensée pourtant ouvertement prônée ⁴⁵. De même l'intervention de l'Etat n'est-elle comprise que comme le signe d'une louable sollicitude :

⁴² Aragon, *Une vie à changer*, op.cit., chapitre intitulé "Défendre la culture", pp.274-282 (pp. 332-341 dans l'édition révisée de 1974).

⁴³ Daix reproduit à titre d'illustration de cette idée (p. 276) le passage suivant de la présentation d'une enquête de *Commune* ("Pour qui écrivez-vous ?", déc. 1933) : "Si on appelle fanatisme la défense de la vérité prolétarienne, celle qui est aujourd'hui la seule vérité humaine, la vérité de la classe qui tient entre ses mains le destin de l'humanité, on confond gravement les termes. Il n'y a de fanatisme que de l'ombre, il n'y a de fanatisme que de l'oppression".

⁴⁴ *Ibid.*, p.278.

⁴⁵ L'excellence de cette unanimité de pensée est célébrée par exemple par le romancier V. Ilienkov, qui prête à l'un de ses personnages cette éloquente indignation : "...pendant des milliers d'années les hommes ont souffert de ne pas penser la même chose" (d'après l'article de Tertz, op.cit., p.348).

*Les étrangers invités – pas seulement Aragon, mais Malraux – y sont sensibles à l'intérêt direct que les hauts dirigeants du pays témoignent à ce congrès des écrivains. Jdanov rappelle que pour Staline, les écrivains sont des "ingénieurs des âmes". Staline l'authentifie par sa présence. Les invités rêvent de l'immense public populaire désormais offert à la littérature, à la poésie, aux ouvriers devenus écrivains. Gorki, élu à la présidence de la nouvelle union n'en est-il pas l'indiscutable garant ? [...] Le réalisme socialiste est l'objectif des écrivains progressistes du monde entier*⁴⁶.

Pierre Daix nous invite alors, sans transition, à mesurer toute l'ampleur des illusions de ces écrivains :

*Aragon vivra jusqu'à dans les années soixante avec l'idée que le congrès avait bien marqué le ralliement général (et libre) des écrivains au régime soviétique. Aujourd'hui, nous savons ce qu'il en fut. On est au fait, par exemple, de l'arrestation préventive de ceux qui ne se ralliaient point. Surtout, de l'instauration d'une dictature centrale de la police politique sur la littérature, sous couvert de l'Union, laquelle va, au fil des ans, livrer plus de six cents des siens à l'anéantissement par la torture, les camps et les exécutions. Le spectacle grandiose du congrès côté face, l'impitoyable secret des proscriptions côté pile*⁴⁷

On peut supposer que même les termes des conditions d'admission et d'exclusion prescrites par l'UES n'étaient pas compris dans toutes leurs implications⁴⁸, de même que n'était pas compris pour ce qu'il disait sans tout à fait le dire le fameux Bélomorkanal, que nous avons commenté plus haut :

Gorki va inaugurer sa présidence en préfaçant et dirigeant un ouvrage collectif destiné à faire passer l'abattoir politique des camps où l'on construit le canal de la mer Blanche à la Baltique, pour le modèle de la rééducation des criminels. Les

⁴⁶ Daix, *Ibid.*, p.278.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Les statuts ordonnent l'exclusion "en cas de contradiction du travail du membre de l'Union avec les intérêts de la construction du socialisme [...] ; dans le cas où le membre de l'Union a fait des actes antisoviétiques ou antisociaux" (d'après *La Littérature internationale* n° 3, 1934, pp. 174-175). On sait maintenant que la moindre peccadille pourra être considérée comme un acte de sabotage, que l'accusation d'*antisoviétisme* sera d'une inépuisable efficacité, et que l'exclusion de l'Union des écrivains équivaudra à une interdiction totale de publication ou de représentation. Le témoignage d'exclus (l'exclusion s'accompagnant de la privation de la citoyenneté soviétique), tel celui d'Efim Etkind, en apporte la preuve (cf. *Dissident malgré lui*, Albin Michel, 1977. Ce témoignage jette une vive et déchirante lumière sur les rituels d'exclusion qui continuaient à cette date de caractériser la vie littéraire soviétique.

invités ne se doutent de rien. La réunion de novembre 1934, à Paris, où l'on rend compte de ces assises, n'est qu'un concert de louanges ⁴⁹.

On comprend qu'évoquant quarante ans plus tard ces importantes assises, Aragon, non sans trouble et avec bien des réticences de plume, mêle à ses souvenirs l'ombre de ceux qui rencontrés dans l'enthousiasme allaient être pourchassés par les chiens de garde de "la littérature idéologiquement la plus avancée" :

Ailleurs on trouvera l'explication de tout ceci...ailleurs. En ce temps-là, du reste, est-ce que je savais l'accent amer que prendraient un jour les noms nommés, les noms gommés dans l'Encyclopédie et les mémoires [...] Et puis quand je regarde en arrière, vers ce soir d'avant le Congrès ...vers le Congrès ouvert...est-ce que je me rappelle autre chose que le fait qu'on avait, du mur, enlevé Maïakovski ? ⁵⁰

Aragon vient en effet de reconnaître avoir été troublé le jour même de l'ouverture du Congrès, par la disparition du portrait géant de Maïakovski qui, la veille, trônait dans la Salle des Colonnes à côté de celui de Gorki ; il ne cache pas non plus qu'il savait la disgrâce dont étaient victimes les jeunes poètes qui se réclamaient du grand chef de file du futurisme, tel Sémion Kirsanov – à qui, précise-t-il, "je ne pouvais même pas dire merci pour avoir traduit *Front Rouge* dans sa langue" ⁵¹. L'aveuglement chez lui n'était donc pas total, et ne pouvait guère l'être, compte tenu des séjours prolongés en URSS et des possibilités qu'il avait d'en rapporter des informations de première main ⁵². C'est pourquoi nous avons dit que cet aveuglement, pour réel qu'il fut, nous semblait se mêler chez lui à la perception assez lucide des aspects peu réjouissants de la réalité soviétique, étant entendu que cette perception était elle-même commandée par l'adhésion sans réserve aux principes du marxisme régnant, et par conséquent aux présupposés du réalisme socialiste. Ces principes permettent d'expliquer (de réduire) les apparents

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 278-279. nous évoquerons plus loin cette réunion qui eut lieu en fait le 23 octobre 1934 et dont rend compte le numéro de novembre de *Commune*.

⁵⁰ *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 168.

⁵¹ *Ibid.*, p. 167. de même savait-il par Lili Brik, sa belle-sœur, veuve de Maïakovski, les retards apportés en haut lieu à l'édition que celle-ci avait entreprise des œuvres complètes du poète.

⁵² Après le voyage de 1930, Aragon séjourne longuement en URSS, du printemps de 1932 au printemps de 1933. Daix estime que ce séjour est "décisif pour la transformation d'Aragon, pour son "changement de monde, car il y fait la connaissance de la plupart des écrivains qui joueront un rôle sous Staline ou dans le mouvement communiste international. Pour son changement de conception du monde, aussi, car il y est en contact avec l'échelle des valeurs artistiques qui prévalait – et prévaut encore aujourd'hui [1975] – dans le mouvement communiste européen" (*op.cit.*, p.268).

démentis à l'optimisme général et d'entretenir quelques certitudes inébranlables, mais aussi de nourrir une espérance qui n'est guère moins inébranlable.

Ainsi, Aragon laisse percer son trouble d'alors devant le sort imposé à Kirsanov et aux ex-futuristes, mais, ajoute-t-il aussitôt, *"il n'y avait pas d'autres cartes à jouer l'avenir gagnant"* ⁵³. Ce qui retient l'attention dans cette expression, c'est, d'une part, qu'il s'est agi pour lui en 1934 de faire un véritable pari sur l'avenir, sur la résolution imaginairement anticipée des contradictions de l'heure, et c'est, d'autre part, l'idée que ce pari se réduisait au choix fort peu libre de l'un des termes d'une alternative : il fallait, suggère Aragon, accepter cette "carte" ou rien, le réalisme socialiste ou le formalisme bourgeois, le camp du prolétariat ou celui du capital, les forces du progrès et de "l'avenir", précisément, ou celles du passé et de la réaction. Faire ce pari impliquait donc qu'on acceptât le prophétisme et le manichéisme inscrits dans le matérialisme historique des Soviétiques. A cette condition, parier sur l'avenir radieux annoncé par la doctrine cesse d'apparaître comme un acte risqué, et encore moins comme un acte irresponsable : c'est au contraire, pour dire les choses plus "scientifiquement", une façon de saisir dialectiquement les contradictions historiques et le processus de leur résolution. C'est en tous cas un acte salutaire, puisqu'il permet de ne pas s'arrêter aux imperfections du présent (qui ne sont jamais, on l'a vu, que les retards dans la vérification expérimentale de la théorie, des indices d'arriération), et à vrai dire un acte obligatoire puisque s'abstenir de parier, ne pas accepter cette unique *"carte à jouer l'avenir gagnant"*, revient à s'opposer à la réalisation de cet avenir, à se faire le complice des forces du passé (ces forces d'inertie qui entravent la marche en avant de l'humanité). Voici donc un pari nullement extravagant et qui n'aurait rien pour nous surprendre si chez Aragon il ne se compliquait d'une considération particulière, à savoir que la France n'est pas l'URSS.

Reprenons en effet la formule que nous venons de commenter pour prêter attention à la façon dont son auteur la prolonge lui-même :

...mais il n'y avait pas d'autres cartes à jouer l'avenir gagnant. La situation des écrivains en URSS ne pouvait pas, par exemple, se juger à la lueur de ce qui se passait en France. A la complexité de ce qui s'y passait. Et c'est peut-être là que je commençai à comprendre, à la lumière des poètes, la nécessité d'une politique nationale. Si bizarre que cela paraisse. A imaginer du même coup un langage qui

⁵³ *op.cit.*, p. 192.

pourrait s'entendre dans la réalité française, tout en s'inscrivant dans le débat du monde entier...Et, par conséquent...devant la conception du réalisme socialiste qui, tout aussi bien dans le discours de Gorki que dans celui de Boukharine était donné comme la clef de l'avenir...la conversation (la discussion) ne me paraissait possible qu'à partir des conceptions nationales d'un réalisme socialiste, dont l'essentiel résidait précisément dans ses différences et non dans ses ressemblances avec le réalisme décrit dans la Salle des Colonnes ⁵⁴.

Sans doute faut-il faire ici la part de la rationalisation rétrospective et d'un certain désir de justification (Aragon atténue lui-même son propos en disant : *"c'est peut-être là que je commençai à comprendre..."*). Mais ces lignes intéressent nécessairement notre réflexion puisqu'elles livrent une explication du projet d'adapter en France le modèle littéraire soviétique, une assez étrange explication, il est vrai, dont il nous faut dégager la signification et estimer la valeur.

Aragon laisse entendre en effet qu'il a cru pouvoir s'accommoder de la politique littéraire soviétique en prenant conscience de ce que les conditions particulières de la France requéraient une politique nationale propre, capable d'éviter les erreurs ou les bavures commises en URSS. Un tel raisonnement a l'avantage de légitimer à la fois la voie choisie dans le pays de socialisme et celle, quelque peu divergente, qui va se dessiner en France, voie adaptée ici à la *"complexité"* de la situation (le socialisme n'y est pas encore venu clarifier les positions) et adaptée là-bas à sa simplicité, simplicité qui rend après tout compréhensible le penchant pour une certaine simplification. Que cette simplicité soit en fait pour une grande part le résultat de cette simplification est une autre affaire, qu'Aragon ne semble pas en 1934 avoir perçue. Il dit s'être rendu compte seulement plus tard de ce que *"la bataille de l'écriture ne devait pas nécessairement changer de nature ou de conditions, du fait de l'installation du socialisme dans un pays donné"* ⁵⁵. C'est bien la preuve que pendant longtemps la référence au modèle soviétique a déterminé sa façon d'envisager les problèmes d'un réalisme socialiste *"aux couleurs de la France"*, et il est permis de penser qu'en 1934 ce modèle exerce toute sa puissance de fascination. Mais c'est à ce moment-là, dès l'origine donc, qu'Aragon dit avoir songé à l'adapter librement plus qu'à l'imiter servilement. Ainsi, tout se passe comme si, sans rien renier de sa foi dans le socialisme russe et sans renâcler devant les solutions littéraires élaborées là-bas, il avait entrepris de faire la preuve de la justesse de ses convictions en les modelant sur la situation

⁵⁴ *Op.cit.*, p. 192.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 190.

française, et probablement en composant avec ce que lui dictait sa propre expérience d'écrivain ; comme s'il avait cherché à jouer doublement gagnant : le meilleur (l'essentiel), l'emprunter aux Soviétiques ; le moins bon (l'accidentel), se promettre de l'éviter en France. Ainsi s'expliquerait que, "*si bizarre que cela paraisse*", le modèle chaleureusement accueilli en 1934 ait été destiné à faire la preuve de sa valeur à travers les trahisons qu'il susciterait, la réplique française de ce modèle ne devant valoir que "*dans ses différences et non dans ses ressemblances*".

C'est le sort de toute traduction inspirée, de tout emprunt créateur, dira-t-on. Mais le problème est qu'ici nous sommes pris dans un véritable cercle : c'est la foi en l'excellence de principe des réalisations russes qui fonde les convictions révolutionnaires d'Aragon, son empressement à voir se construire les "Soviets de France" et s'élaborer un réalisme socialiste national ; mais cette transposition est donnée en même temps comme une façon de prendre ses distances d'avec le grand exemple russe, dont la valeur, qui plus est, ne s'en trouve nullement contestée. Au contraire, son prestige en est renforcé puisque le pari sur l'avenir, qui prend chez Aragon la forme d'un pari sur l'avenir du socialisme en France, permet d'en gommer les imperfections, d'en racheter les impuretés. D'une manière générale, il semble que formuler un tel pari permet de ne pas désespérer de l'URSS quand l'idéal socialiste y prend un visage trop grimaçant, alors même que c'est l'exemple russe qui autorise à ne pas désespérer de la France bourgeoise. C'est pourquoi Aragon nous livre là la clef d'une attitude qui sera constante chez les communistes français, et qui repose sur la souplesse toute dialectique de la dénégation : l'invocation d'une voie nationale, en littérature comme ailleurs, permettra à la fois de prendre acte, sans vraiment le dire, que le modèle soviétique n'est pas sans défaut, et de surenchérir sur la nécessité de continuer à y croire, croyance sans laquelle tout ce bel édifice s'effondrerait.

Quand Aragon déclare (quarante ans plus tard) avoir envisagé dès 1934 un réalisme socialiste essentiellement différent de celui des Soviétiques, nous devons donc ne pas prendre au pied de la lettre un tel déni de paternité (l'étude de *Pour un réalisme socialiste* le confirmera), mais tenir compte aussi de ce que la situation offerte aux écrivains communistes français était évidemment fort éloignée de la situation soviétique. Le mot d'ordre ne pouvait pas, en France, ne pas prendre des formes et des significations différentes. Mais précisément, c'était là une nécessité avant d'être un choix ; qui plus est, une nécessité à certains égards bien commode pour un écrivain comme Aragon, dont on imagine volontiers qu'il lui était loisible de ne pas s'imposer les

contraintes de la "littérature de parti", ni évidemment celles subies par un Kirsanov ou un Mandelstam.

Nous verrons comment Aragon sera amené à donner un visage de plus en plus français à son réalisme socialiste, comme théoricien, comme critique, et comme écrivain. Il reste qu'il a salué comme nul autre les promesses du mot d'ordre soviétique et propagé longtemps le mythe de son incomparable printemps. Pour mieux comprendre son attitude, il faut d'abord écouter plus attentivement ce que s'est dit lors de ce fameux congrès inaugural auquel il assiste en homme désormais averti des choses soviétiques.

1.2.3. Aragon et les principaux discours du Congrès de 1934

Rappelons d'abord que le premier Congrès des écrivains soviétiques se déroule du 17 août au 1^{er} septembre 1934, en vingt-six séances, dans la Salle des Colonnes de la maison des syndicats. A bien des égards, c'est un événement à grand spectacle : outre les 591 délégués qui représentent les 1.500 membres de la nouvelle Union (et 52 nations soviétiques), les trois grandes figures politiques que sont Boukharine, Radek et Jdanov (secrétaire du comité central), siégeant aux côtés du président Maxime Gorki, sont présents une quarantaine d'écrivains étrangers, qui découvrent une salle décorée de grands portraits de quelque maîtres de la littérature mondiale (Shakespeare, Balzac, Molière, Gogol, Cervantès, Pouchkine, Heine) et fréquemment envahie par de "*multiples délégations de kolkhoziens, d'ouvriers, de pionniers, de soldats, de clubs de lecteurs qui, sans arrêt, venaient faire des déclarations, lire des messages d'amitié, exprimer des souhaits ou donner des ordres en matière littéraire et esthétique*"¹.

Comme l'indique Jean Pérus, "*le Congrès avait été dominé par trois rapports : le grand rapport introductif de Gorki, président ; celui de K. Radek sur la littérature mondiale et les tâches de l'art prolétarien ; celui de N. Boukharine sur le réalisme socialiste et la poésie*"². Ce sont ces trois rapports que le numéro 13/14 de *Commune* (septembre-octobre 1934) reproduit, sous forme d'extraits pour ceux de Radek et Boukharine, intégralement pour celui de Gorki, dont est traduit aussi le discours de clôture. En outre, quelques extraits du discours d'A. Stetski sur "*Le Congrès et le parti*" figurent au sommaire de ce numéro. Quant au discours de Jdanov, qui allait prendre par

¹ Tous ces renseignements sont fournis par R. Robin (*op.cit.*, p. 38), qui a étudié (dans le texte russe) les 700 pages des procès-verbaux consignant les discours et les débats du congrès ; elle estime en effet que la discussion y est fondamentale, bien que la notion de réalisme socialiste soit acquise (tout comme "*la condamnation du freudisme, du formalisme, du modernisme*", p. 42). Son étude montre que bien des congressistes sont en effet conscients "*des dangers qui menacent la littérature soviétique : enlèvement dans le stéréotype, la fixation de modèles, l'académisme [...], perte de l'ironie, de la satire, pudibonderie miévrasse, optimisme niais et quiet*", etc. (p. 47) ; mais là aussi elle sous-estime gravement les contraintes politiques qui pèsent sur le Congrès, les limitations théoriques dans lesquelles sont enfermées les interventions (même critiques), et donc la portée réelle des discussions littéraires. Tout ce que nous avons établi précédemment rend inopportune la question qu'elle pose : "*Verra-t-on à la faveur de ces débats de 1934 émerger une nouvelle esthétique qui saura s'incorporer toutes les recherches des années 20 ?*" - ces recherches autoritairement étouffées et censurées.

² Romain Rolland et Maxime Gorki, p. 297. J. Pérus s'intéresse à ces discours pour leur retentissement sur R. Rolland. Nous mentionnerons quelques-unes de ses observations.

la suite tellement d'importance, il passe alors à peu près inaperçu aux yeux des invités étrangers, et il n'est pas traduit en français ; c'est pourquoi, tout en nous y reportant dès maintenant à titre de comparaison avec les autres discours, nous n'en ferons l'analyse détaillée qu'au moment d'étudier l'apparition du "jdanovisme" en France³.

Dans son commentaire de 1975⁴, ce sont également les noms de Radek, Boukharine et Gorki qui viennent sous la plume d'Aragon ; mais seul Gorki, l'écrivain, semble avoir trouvé grâce à ses yeux, tandis que les rapports des deux politiques sont l'objet d'une critique assez vive, dont on peut estimer qu'elle n'est pas simplement rétrospective et qu'elle correspond bien aux réactions de son auteur en 1934 : il ne fera aucune mention de ces deux rapports dans les discours de *Pour un réalisme socialiste*, et il n'en retiendra pas les accents ni les thèmes particuliers. C'est d'ailleurs surtout pour leur signification politique qu'ils semblent avoir été perçus à l'époque par l'ensemble des invités étrangers qui, dit Aragon,

...eurent tendance à voir dans le fait que d'importants discours avaient pu être prononcés par des hommes que l'on pouvait considérer comme oppositionnels, par exemple Radek, ou Boukharine, la preuve d'une certaine démocratisation des choses, enfin la marque de certains progrès faits dans le domaine des libertés. Ils devaient, je dois dire, assez rapidement déchanter⁵.

On peut se demander cependant pourquoi Aragon ne retient apparemment rien du contenu de ces deux interventions, sinon ce qu'elles ont en commun avec beaucoup d'autres, dans sa tentative de tracer les grandes lignes d'un réalisme national.

*** Le discours "libéral" de Boukharine**

Son hostilité au discours de Boukharine peut *a priori* surprendre puisque celui-ci fut fort bien accueilli par les écrivains étrangers, pour son absence d'étroitesse dogmatique, pour son libéralisme et son attention aux problèmes spécifiquement

³ Il reste évidemment que la présence du secrétaire du comité central est en soi très révélatrice, et si son discours s'appuie spécialement sur le fameux article de 1905 de Lénine (sur la "prise de parti" en littérature), c'est que Jdanov "est là pour ça", "qu'il représente l'œil du maître", dit R. Robin, cette fois plus pertinemment ; de même sommes-nous d'accord avec l'idée que ce discours "certes prescriptif ne se distingue pas fondamentalement de celui de Gorki ou de Radek" (*op.cit.*, p. 39).

⁴ *L'œuvre poétique*, tome VI, "D'UN CONGRES et de ce qui s'ensuivit", pp. 189-196.

⁵ *Ibid.*, p. 191.

littéraires ⁶ : reprenant la question classique des rapports entre l'idéologie et le style, Boukharine réaffirme d'abord que *"la base philosophique du réalisme socialiste est le matérialisme dialectique qu'il traduit dans le langage de l'art"*, mais il ajoute aussitôt : *"cela ne veut pas dire qu'un bon poète doive être au préalable un bon philosophe. Ce n'est pas simple à ce point"* ⁷. Les exigences propres de l'art en général et du réalisme en particulier doivent être reconnues et conciliées avec la prééminence accordée au point de vue socialiste dans la création, c'est-à-dire *"au point de vue de la victoire prolétarienne"* ⁸. En tant que démarche artistique le réalisme socialiste *"opère surtout à l'aide des images sensibles, les éléments intellectuels eux-mêmes revêtant une forme émotionnelle"* ⁹. Cette mise en images de la réalité semble donc bannir le recours pur et simple au discours militant et autorise une assez grande liberté stylistique. Pourtant, nous avons indiqué plus haut combien la perspective socialiste du réalisme ici revendiqué risquait d'être contraignante et de limiter cette liberté, par ailleurs bornée par la conception fort réductrice que se fait Boukharine de la métaphore :

Le réalisme en général et le réalisme socialiste en particulier en tant que méthode, est l'ennemi de toute transcendance, de toute mystique, de tout au-delà idéaliste, c'est qui constitue sa caractéristique essentielle. On ne doit pas cependant en déduire que du point de vue formel le réalisme exclut les métaphores et les personnifications. Tout ce qui est susceptible de renforcer l'impression sensible peut et doit trouver sa place dans le vocabulaire poétique, à condition que la métaphore soit reconnue comme telle ¹⁰.

Cette concession aux droits du poète a pu apparaître aux congressistes comme un grand gage de démocratisation des mœurs littéraires, elle se fonde néanmoins sur une double réduction de la poésie à l'emploi des images (destinées à *"renforcer l'impression sensible"*) et de l'image (métaphore ou personnification) à une sorte d'allégorie simple

⁶ J. Pérus en parle comme d'un discours d'*"une haute tenue intellectuelle d'où était absente toute polémique, toute "agitation"* (op.cit., 1968, p. 298), et selon lui il fut aux yeux de R. Rolland *"la pièce maîtresse du congrès"* (p. 300).

⁷ In Pérus, op.cit., p. 299.

⁸ Idem.

⁹ Commune 13-14, p. 55.

¹⁰ Commune 13-14, p. 55.

et transparente, qui doit pouvoir être aisément “reconnue comme telle”, être immédiatement traduite, donc, en langage clair ¹¹.

On comprendrait qu’Aragon, qui sait d’expérience que les problèmes de la création poétique sont autrement plus complexes, ait pu ne pas se satisfaire de ce genre de concession, où perce la menace d’une mise à l’index de toute œuvre jugée trop hermétique, trop difficile pour le vaste public populaire. Cependant, ce n’est pas là ce qui le heurte, on va le voir, pas plus que la façon dont Boukharine critique le naturalisme et conteste que l’imagination n’ait plus d’emploi. Nous le verrons très fréquemment, au contraire, s’en prendre lui aussi au pseudo-réalisme photographique, artificiel et mensonger (en ce qu’il fige le mouvement propre au réel) et se prononcer pour un nouveau lyrisme, “*anti-individualiste*” ¹² et optimiste, pour un nouveau romantisme. Il ne s’agit là de rien d’autre, en effet, que de ce romantisme dit “révolutionnaire”, inscrit dans la définition officielle des statuts de l’UES, et dont nous avons déjà indiqué toute l’importance. Ce n’est donc pas une invention de Boukharine, qui se contente de l’appeler par l’un de ses autres noms, celui de “*romantisme héroïque*” ¹³ : contemporain de la naissance d’un “*nouveau type d’homme*” ¹⁴, ce romantisme “*ne recherche plus un ciel métaphysique quelconque, mais s’oriente définitivement vers la conquête de la terre : vers la victoire sur l’ennemi de classe et sur la nature*” ¹⁵. Rien de très nouveau donc, et rien de vraiment rassurant (de notre

¹¹ M. Aucouturier (dans sa thèse) rappelle que dans la tradition critique russe l’art est conçu comme “*un mode particulier de connaissance sensible et intellectuelle au moyen d’images*” ; l’esthétique de Plekhanov repose elle aussi sur la définition de l’art comme une pensée par images. Bien des recherches et des débats ont mis en discussion, avant 1934, les présupposés et les limites d’une telle conception. Mais Gorki s’est chargé de faire la leçon aux écrivains (comme Panferov et Serafimovitch), dans un article de janvier 1934, estimant qu’ “*il fait purger la littérature de ses faiblesses linguistiques, lutter pour la simplicité, la lucidité, pour un savoir-faire, une technique honnête sans lesquels il ne peut y avoir de clarté idéologique*”. En avril 1934, un éditorial de la *Gazette littéraire* clôt définitivement le débat, en s’appuyant sur l’article de Gorki pour associer réalisme socialiste et exigence d’une langue claire, enrichie de mots scientifiques et épurée des sociolectes et des idiolectes (traditionnels, régionaux, spontanés) - d’après R. Robin, *op.cit.*, pp. 193-210 (chapitre fort intéressant, sur “*la normalisation de la langue*”).

¹² L’expression est de Boukharine.

¹³ Cette formule sera fréquemment employée par les Soviétiques, et plus tard par les communistes français. Elle n’est pas non plus en 1934, une nouveauté ; on peut trouver dans un article de la *Sentinelle littéraire* qui remonte à 1928 un étrange condensé des principaux termes qui auront cours : “*le chemin de la littérature prolétarienne, c’est celui d’un réalisme monumental héroïque romantique...*” (rapporté in *Action Poétique* n° 59).

¹⁴ “*Nouveau type d’homme, précise Boukharine, chez qui la volonté et l’intelligence ne font plus qu’un et qui étudie le monde afin de le transformer*” (*ibid.*, p. 57) ; nouveau héros, qui rend caduques “*la contemplation passive, la description pure et simple*” à la manière de Zola.

¹⁵ *Idem.*

point de vue, s'entend), si l'on en juge par la façon dont Boukharine formule l'exigence d'un tel romantisme : *“le réalisme socialiste peut et doit “rêver” en s'appuyant sur les tendances réelles du développement”* ¹⁶. Le droit ainsi reconnu aux écrivains, c'est aussi leur devoir, le devoir de qui *“place au centre de ses préoccupations les problèmes de l'édification socialiste”* ¹⁷. On ne peut démêler en fait dans les applaudissements des congressistes étrangers ce qui répond à l'évocation vibrante (et pour eux mythique) de la Révolution en marche, et ce qui salue d'assez improbables proclamations de liberté créatrice. Mais nous savons pourquoi Aragon, dans ce cas précis, applaudit un peu moins fort que ses camarades.

Il dit en effet avoir refusé d'intervenir pour proposer sa conception personnelle ¹⁸ du réalisme (comme l'en pressait Ehrenbourg), parce qu'il répugnait *“à engager l'avenir de la littérature par des formules comme celles de Boukharine, sur “le style et la matière poétiques”, et des simplifications comme celles qu'il employait en donnant pour ancêtre du réalisme soviétique, à la fois le Faust de Goethe et le Crépuscule de Verhaeren”* ¹⁹. Ce qu'Aragon refuse par conséquent, c'est d'anticiper sur les illustrations concrètes et diverses auxquelles la définition officielle, par elle-même large et accueillante, pourrait donner lieu ; une telle anticipation aurait des effets simplificateurs et normatifs, de toute façon gênants pour l'écrivain qui souhaite inventer par ses œuvres ses propres solutions. C'est pourquoi c'est l'aspect de contrainte (celle qui tient au lien indissoluble établi entre le style et la matière poétique) et non celui de liberté qu'Aragon discerne dans les conclusions de Boukharine :

¹⁶ *Idem.* M. Bernard indique que *“cette apostrophe de Boukharine fut vivement applaudie par les délégués étrangers quelque peu réticents devant les prétentions scientifiques des théories littéraires soviétiques”* (*op.cit.*, p. 121). Et pourtant, l'appel “au rêve” est ici avant tout un appel à adhérer aux “prétentions scientifiques” d'une doctrine qui promet aux nouveaux héros la maîtrise parfaite des forces naturelles et sociales.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56. La formule figure elle aussi, on l'a vu, dans les statuts de l'UES.

¹⁸ Nous avons indiqué plus haut qu'Aragon s'est contenté de lire le texte du *“Salut de l'AEAR”*, qui ne comporte aucune prise de position théorique ou programmatique particulière en matière de réalisme socialiste (mais où s'esquisse pourtant l'idée d'une voie nationale).

¹⁹ *Op.cit.*, p. 193. Selon Boukharine, Goethe a *“représenté son époque dans ce qu'elle a de plus général et de plus universel, l'incarnant en même temps dans des images spécifiques, à la fois abstraites et concrètes, d'une extrême généralité et d'une richesse intérieure prodigieuse”*. Ce pourrait être une définition du classicisme, et nous verrons en effet que cette appellation sera fréquemment revendiquée par les militants français ; mais comme l'indique Boukharine lui-même, s'il s'agit de créer un nouveau Faust, c'est *“avec un autre contenu et, partant, une nouvelle forme”* : dans ces conditions, on verrait mal la filiation si l'on ne savait que le “contenu” classique (le drame humain dans son universalité) est désormais identifié “au contenu de classe” socialiste, à son “humanisme” propre.

Nous avons établi que la création poétique utilise comme matière toute la diversité de l'époque, le principe de l'unité devant être recherché dans le point de vue du socialisme ? Nous avons vu, d'autre part, que l'expression poétique pouvait revêtir toutes les formes les plus variées, leur unité étant assurée par celle du style. Nous pouvons maintenant tirer cette conclusion que le style et la matière poétique constituent un tout indissoluble. Ainsi naît la poésie du réalisme socialiste ²⁰.

L'esprit de système reprend ici clairement ses droits, en soumettant la diversité (des thèmes et des manières) aux principes de l'unité et de la synthèse, et en réaffirmant par là une perspective qui n'est pas si éloignée de celle de la RAPP et de sa "*méthode matérialiste-dialectique créatrice*" ²¹. Comme nous l'avions laissé entendre dans notre analyse de la définition des statuts, la proclamation d'autodétermination en matière esthétique semble devoir buter inévitablement sur la réalité de cette perspective totalisante. Si Aragon, tout en acceptant les présupposés, en refuse certaines implications, c'est à notre sens qu'il réagit ici en écrivain, en homme de métier qui sait que les choses sont encore moins simples que ne veut bien le dire Boukharine ; en écrivain qui, de plus, en est à frayer difficilement sa voie vers un réalisme que le surréalisme lui avait longtemps fait proscrire ; en écrivain qui ne manquait donc pas de bonnes raisons pour estimer "*assez prématuré de s'aligner sur les conclusions boukhariniennes*" ²². Nous pouvons nous attendre à rencontrer peu à peu d'autres indices de cette difficile conciliation entre les exigences théoriques et politiques du mot d'ordre et les besoins spécifiques de l'écriture.

²⁰ Ce passage est entièrement reproduit par Aragon (*ibid.*, p. 193).

²¹ Boukharine a commencé par poser explicitement la question de savoir s'il existait des "*particularités d'ordre méthodologiques et, partant, stylistiques, propres au réalisme socialiste et le distinguant du réalisme bourgeois*", pour répondre aussitôt : "*Il est évident que de telles particularités existent. Elles sont étroitement liées au contenu et au but, dictées par le point de vue de classe du prolétariat, que l'œuvre d'art poursuit*" (il s'agit de la peinture, et de l'éducation, du "nouveau type d'homme", du nouveau héros "romantique"). Où sont l'originalité et l'ouverture d'esprit tant applaudies par les congressistes ? Boukharine conclut logiquement : "*Le réalisme socialiste est une méthode de création poétique et le style de la poésie socialiste qui décrit le monde objectif et celui des sensations humaines, et qui se différencie du réalisme bourgeois quant à sa manière et quant aux particularités formelles de sa description poétique*" (*Commune*, pp. 56-59).

²² *Op.cit.*, p. 193.

*** Le discours “sectaire” de Radek**

Au contraire du rapport de Boukharine, celui de Karl Radek devait susciter bien des réserves chez les écrivains étrangers, auxquels il s’adressait directement ²³, et chez Aragon une réaction de rejet total, si l’on en croit à nouveau ses confidences tardives : *“En 1934, son discours me parut intolérable, non parce qu’il était celui de Radek, mais pour ce qu’il disait”* ²⁴. Ce qu’il disait ? Pour l’essentiel, l’irréversible dégénérescence de la littérature occidentale et le devoir de choisir entre James Joyce et le réalisme socialiste. Aragon cite ce passage : *“La littérature du capitalisme moribond dégénère intellectuellement, elle n’est pas à même de représenter les grandes formes qui ébranlent le monde, les douleurs de la mort de l’ancienne vie et de la naissance de la vie nouvelle...”* ²⁵. Puis il commente :

Au bout de quarante et une années, le capitalisme moribond n’a malheureusement pas fini de dégénérer, intellectuellement ou autrement. Aujourd’hui ces propos ressemblent diablement à ceux d’un Adolf Hitler. Drôle de monde où les victimes parlent le langage du bourreau ! Qui peut aussi bien, ne faut-il pas l’avouer ? s’appeler Joseph Staline... au moins, c’est aujourd’hui ce dont le sort d’un Karl Radek témoigne ²⁶.

La réévaluation est importante, et il peut s’y mêler une part d’autocritique si l’on considère que les conférences réunies dans *Pour un réalisme socialiste* développeront elles aussi l’idée d’une certaine décadence de la littérature occidentale, trop compromise avec les classes dominantes en déclin pour préserver ce qui fait la valeur essentielle de toute littérature : son réalisme, sa capacité de dévoiler les rapports sociaux réels, la vérité dangereuse à dire de l’oppression et de l’exploitation. De même la notion d’“ingénieur des âmes”, avancée par Radek comme par Gorki et Jdanov, sera reprise à l’appui de la thèse de la nécessaire requalification sociale des écrivains occidentaux. C’est bien ce à quoi tendait le discours de Radek : rassembler les écrivains antifascistes

²³ Le rapport s’intitule *“Littérature internationale contemporaine et tâches de l’art prolétarien”*.

²⁴ *Op.cit.*, p. 194.

²⁵ *Idem.* Aragon ajoute : *“Je voulais en recopier davantage, mais ce style journalistique d’une certaine période vous fatiguerait bien inutilement”*. Comme nous rencontrerons ce “style” pendant toute la période que nous étudions (sous la plume d’Aragon par exemple), nous n’avons pas les mêmes raisons d’être fatigué.

²⁶ *Ibid.*, p. 195. Aragon a lui-même rappelé à la page précédente que Radek *“partagea finalement le destin de Boukharine, et comme lui succomba sous le poids des crimes imaginaires qu’on parvint à lui faire avouer”*.

et progressistes en les sommant de prendre leurs responsabilités, donc de choisir le réalisme socialiste contre l'irresponsabilité à la James Joyce. Il est vrai toutefois qu'Aragon, tout en répondant à cette sommation, tentera de desserrer le carcan de l'alternative proposée et apportera quelques nuances dans la critique des tendances littéraires modernes.

L'idée maîtresse de Radek est que la littérature bourgeoise contemporaine n'est même plus capable d'élaborer des styles dont les écrivains de gauche pourraient s'inspirer : *"réalisme, naturalisme, romantisme - tout cela s'est usé, désintégré ; tout cela ne subsiste qu'à l'état de fragments, sans pouvoir reproduire une seule peinture convaincante"* ²⁷. Alors qu'il y a beaucoup à apprendre des vieux maîtres classiques (Balzac, Tolstoï), désormais *"l'insignifiance du contenu va de pair avec l'insignifiance de la forme"* ²⁸. En témoignent les deux *"héros"* de cette littérature que sont Proust et Joyce. Chez le premier, sous *"le scalpel de l'analyse [...] le vieux monde est comme un chien galeux incapable désormais de toute action, qui se réchauffe au soleil en léchant indéfiniment ses plaies"* ²⁹. Chez le second, sur lequel Radek s'étend plus longuement et avec plus de hargne encore, *"la caractéristique de base, c'est la conviction qu'il n'y a rien de grand dans la vie - pas de grands événements, pas de grands hommes, pas de grandes idées [...] Un tas de fumier grouillant de vers, photographié par un appareil cinématographique à travers un microscope -, telle est l'œuvre de Joyce"* ³⁰. Pessimisme, complaisance morbide, étroitesse de vue : la condamnation est sans appel. Il n'est même pas possible, poursuit l'orateur, d'alléguer pour la défense de Joyce que son œuvre constituerait à tout le moins un document intéressant sur la petite-bourgeoisie irlandaise, car elle *"n'a absolument pas enregistré la totalité de la vie"* ³¹,

²⁷ D'après la reproduction de ce discours dans la revue *Tel Quel* n° 69 (1977), p. 30.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁰ *Idem.* On s'étonne tout de même de voir J. Pérus parler du rapport de Radek comme d'un *"brillant discours"*, *"vigoureux et modéré à la fois"* (*op.cit.*, 1968, p. 297), et plus encore de comprendre que c'était aussi l'opinion de Romain Rolland, qui retrouvait là un écho du procès qu'il avait lui-même intenté à l'esthétisme à la mode en Occident. Lui aussi avait tourné en dérision les mêmes écrivains, évoquant dans *L'Ame enchantée*, *"le snobisme neurasthénique de l'androgynisme aux yeux de velours franco-sémite"* et *"le dévergondage paralytique de l'Irlandais"* (in Pérus, p. 298). De même reprend-il sa condamnation au nom de critères fort proches de ceux des Soviétiques dans une lettre à Gorki du 29 octobre 1934 : *"On peut reconnaître à Joyce tout le talent possible (voire le génie invertébré) de psychanalyste Odysséen, dans son périple au fond de l'âme irlandaise - (cette âme se niche en de biens singuliers endroits !) - Mais on se demande ce que l'Odyssée d'un Joyce peut bien apporter de sain, d'utile, de vivifiant à un peuple constructeur qui écrit son Iliade"* (*idem*).

³¹ J.P. Morel (*op.cit.*, pp. 350-354) révèle qu'après un bref accueil favorable en URSS (1927-1929), *Ulysse* (qui ne sera traduit, partiellement, qu'en 1935-1936) *"en est venu à incarner l'hydre de*

comme l'exige le réalisme authentique. Si la tâche apparaît démesurée c'est uniquement pour qui ne comprend pas que l'essence de cette totalité réside dans *"les grandes contradictions de l'univers"*, dont la résolution débouche nécessairement sur le triomphe du socialisme mondial. Connaissance marxiste des choses, prise de conscience des grandes réalisations soviétiques, tel est bien le point de vue supérieur qui seul permet d'embrasser *"l'immense totalité de ce qui est"* ³² :

Tandis que la littérature du capitalisme moribond invoque l'aide de l'irrationnel, de l'inconscient et du subconscient, la littérature du réalisme socialiste exige qu'on ait conscience du destin de l'humanité ; elle exige l'énorme travail de la pensée, et que soit comprise la position de notre planète dans l'univers, et la position de l'homme sur cette planète. La littérature du réalisme socialiste est une littérature à l'échelle mondiale, car elle a la tâche de présenter une peinture du monde ³³.

Aragon peut bien avoir été choqué par la violence des imprécations contre Proust et Joyce, nous ne le verrons pas moins se laisser prendre à ce vertige de la Totalité, ce *"délire religieux d'une ratio prise à sa propre folie d'omnipotence dans une transparence absolue des mots et des choses"* ³⁴, cette exaltation d'un *"art de grande synthèse"* qui suppose révoqué tout l'obscur et l'irrationnel, à quoi sont réduites les recherches des avant-gardes artistiques.

Si Aragon n'intervient d'ailleurs pas, autant qu'on le sache, dans la discussion ouverte par le rapport de Radek, on sait que plusieurs invités étrangers, dont Malraux et J.R. Bloch, vont tenter d'apporter quelques nuances à ces thèses qui leur sont directement adressées. Ainsi le délégué allemand W. Herzfelde ³⁵ intervient, sinon pour prendre la défense de Joyce, du moins pour tenter de faire sentir l'intérêt qu'il y aurait à réfléchir sur ce qu'une telle œuvre apporte de renouvellement dans la représentation du monde contemporain, sur sa part de réalisme, même partiel et déroutant, même purement critique et sans perspective constructive. Mais il s'attire une réplique très

la modernité : une tête coupée, le "psychologisme", en fait renaître aussitôt une autre, le "schématisme".

³² *Ibid.*, p. 33.

³³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴ La formule est de Jean-Louis Houdebine, dans son commentaire du rapport de Radek, *Tel Quel*, *op.cit.*, p. 48.

³⁵ Herzfelde fut avec George Grosz à l'origine des premières manifestations Dada à Berlin.

acerbe de Radek, qui refuse d'attribuer une quelconque valeur à une œuvre enlisée dans les complications psychologiques, uniquement occupée avec des problèmes insignifiants en regard de la grande cause de la révolution mondiale, avec ce qui, paradoxalement, se trouve exclu de *"l'immense totalité de ce qui est"*. En effet :

Le réalisme signifie que nous faisons une sélection du point de vue de ce qui est essentiel, du point de vue de nos principes directeurs. Et quant à ce qui est essentiel, le nom même de "réalisme socialiste" nous l'indique. Choisissez tous les phénomènes qui montrent comment le système capitaliste est en train d'être écrasé, comment le socialisme est en train de grandir, non pas en embellissant le socialisme, mais en montrant comment il grandit dans la lutte, dans le labeur, dans la sueur" ³⁶.

Les dangers sont grands que soient ainsi écartés de la littérature révolutionnaire les problèmes du vécu subjectif et individuel (serait-ce le vécu de la lutte des classes) ; c'est contre une telle menace que Malraux, en dépit de son enthousiasme, sensible par exemple au fait que lui aussi s'extasie devant les témoignages de *Bélomorkanal*, avance sa célèbre formule : *"Le marxisme c'est la conscience du social ; la culture c'est la conscience du psychologique"* ³⁷.

De même, J.-R. Bloch intervient pour rappeler à Radek ce que conservent de contenu révolutionnaire en Occident les notions d'individu, de liberté et d'égalité ; pour mettre en garde par là contre le danger de produire des œuvres anonymes, contraintes, égalisées :

Quelle que soit la nature de la société, il y a et il y aura toujours des artistes qui utiliseront les formes courantes du langage et il y aura ceux qui feront l'essai de formes nouvelles [...] Il est inévitable et nécessaire qu'il y ait des écrivains pour un million de lecteurs, des écrivains pour cent mille lecteurs et des écrivains pour cinq mille lecteurs" ³⁸.

³⁶ Soulignons que dans son dogmatisme intransigeant Radek se tient au plus près de la définition officielle des statuts. Comme il l'indique lui-même *"c'est le nom même de réalisme socialiste"* qui met l'écrivain sur la voie de l'essentiel. Quant à l'idée qu'il ne s'agit pas d'*"embellir le socialisme"*, c'est un bon exemple du déni de la réalité de cette littérature "réaliste" qui subordonne la critique à l'apologie de la victoire, pathétique mais inéluctable, du socialisme.

³⁷ *Commune*, 13-14.

³⁸ *Europe*, septembre 1934.

L'intervention est courageuse mais il est fort douteux qu'elle ait pu paraître acceptable aux yeux des Soviétiques, de même qu'elle ne nous semble guère compatible avec les principes que J.-R. Bloch lui-même partage à l'époque avec ses amis communistes. Du moins a-t-elle un double intérêt : d'une part elle révèle, un peu comme chez Aragon, un mode de rapport au modèle soviétique lourd d'ambiguïtés, puisqu'il s'agit de s'en démarquer compte tenu de la différence des situations historiques, mais en vertu aussi d'une nécessité d'un autre ordre, qui semble tenir à la spécificité de la création littéraire et valoir par là-même *"quelle que soit la nature de la société"* ³⁹; d'autre part elle réagit, au nom de cette même spécificité, contre la proscription sans nuances des recherches modernes qui constitue aussi la signification de la violente attaque de Radek contre Joyce. Radek est allé, dans sa réponse à Herzfelde, jusqu'à reprocher à *Ulysse* de ne comporter en huit cents pages ni points ni virgules ⁴⁰, de n'avoir pas de plan, bref d'enfreindre les règles habituelles de la lisibilité, de se comporter, dirait Bloch, en écrivain qui fait *"l'essai de formes nouvelles"* quitte à n'écrire (dans un premier temps) que *"pour cinq mille lecteurs"*. Nous touchons là à une question très importante, qui va à l'époque se trouver par exemple au centre du débat sur le réalisme qui oppose Brecht à Lukacs, le défenseur du "droit à l'expérimentation" au partisan de la fidélité aux modèles classiques du réalisme. Nous y reviendrons avec l'étude des positions d'Aragon, quand son zèle à propager le réalisme socialiste le portera à fustiger le surréaliste qu'il a été.

En attendant, ajoutons que nous le verrons aussi, face à ses contradicteurs, dénier le caractère partisan et dogmatique de ses théorisations tout aussi dialectiquement que ne le fait Radek, qui poursuit en ces termes :

³⁹ Qu'il y ait une spécificité du travail littéraire irréductible aux simplifications de la perspective militante, c'est à la fois ce que cette perspective doit constamment "refouler" et ce qui fréquemment fait "retour", et s'exprime en un langage de "compromis" (tel un "symptôme", pour user encore d'un terme de la psychanalyse). Accepter de la prendre vraiment en considération conduirait à remettre en cause les schémas de la théorie matérialiste des superstructures. Chez J.-R. Bloch elle s'exprime sous la forme d'un impératif, d'une loi universelle indémontrée, tel un postulat : "il y a et il y aura toujours", "il est inévitable et nécessaire", ou encore : *"il faut admettre..."* (*"il faut admettre, entre écrivains, les mêmes spécifications qu'entre les ingénieurs, les mêmes qualifications qu'entre les ouvriers"*).

⁴⁰ Seul le monologue final (cinquante pages de l'édition Gallimard) est dénué de toute ponctuation. Dans son intervention au Congrès, Serge Trétiakov donne de l'erreur de Radek une explication prosaïque, mais faussement naïve, nous semble-t-il : *"Un mot à propos de Joyce. Il est l'objet de discussions brûlantes. Les uns le défendent, les autres le dénigrent. Vichnevski dit : merveilleux, Radek réplique : pourriture. Pour ce qui est de discuter, on discute, mais qui a lu le livre ? Vu qu'il n'est ni traduit, ni édité. Le diagnostic est fait à l'aveuglette. Comme ces médecins, raconte-t-on, qui auscultaient les sultanes malades par l'entremise d'un truchement, et sans avoir le droit ni de prendre le pouls, ni de regarder la malade pour éviter toute séduction"* (Dans *le Front gauche de l'art*, pp. 147-148, Maspero, 1977).

Quand les soi-disant esthètes qui se couchent devant la bourgeoisie nous disent que nous créons une littérature étroite, une littérature de Parti, nous leur répondons que la tour de guet de notre Parti est au plus haut du monde, car le Parti du prolétariat est l'avant-garde de l'humanité. Il est une armée qui combat, non pour des intérêts privés particuliers, mais pour la libération de toute l'humanité et cela lui permet de percevoir l'ensemble de la totalité.

Radek a le mérite de dire les choses clairement : le fondement du réalisme socialiste, c'est le Parti ; sa clairvoyance supérieure, c'est celle du point de vue sur le monde qui s'offre à qui monte dans la tour de guet du Parti, cette tour où veille "l'ingénieur des âmes", guettant l'ennemi et reconnaissant les siens :

C'est une littérature de haine pour le capitalisme pourrissant [...] c'est une littérature qui témoigne d'un amour immense pour l'humanité souffrante, pour l'humanité militante, pour ceux dont les ossements forment les piliers du nouvel édifice mondial.

Une littérature de haine élevée sur un champ d'ossements, c'est Radek qui le dit. Cette définition du réalisme socialiste en vaut bien une autre. Ce pourrait être celle de Soljenitsyne, qui sait, lui, que Radek sera au nombre des cadavres. C'était déjà celle, collective, de *Bélomorkanal* : amour pour "le socialement proche", haine pour "le saboteur", formule même de l'humanisme nouveau, dont se porte garant la dialectique "aux cent mille tours", la dialectique, comme dit le Poète,

*qui marche sur ses pieds sur ses millions de pieds
chaussés de bottes militaires
sur ses pieds magnifiques comme la violence*⁴¹

Dialectique qui apporte la preuve que le sens profond de la haine de classe c'est l'amour de l'humanité. Aragon, après Radek et Gorki, et les autres, ne va pas cesser de

⁴¹ *Front Rouge* (voir *supra*, ch.1.1.4.).

le répéter : on peut faire de la bonne littérature avec de bons sentiments ⁴².

On comprend au passage que le discours de Jdanov ait pu en 1934 passer inaperçu : c'est que sur le fond il ne dit rien d'original ; rien que n'aient dit eux-mêmes les grands orateurs du Congrès, Radek le politique ou Gorki l'écrivain, comme nous allons le voir maintenant. Certes le schématisme des idées est chez Jdanov encore plus rigide, le dogmatisme plus accentué, le culte du Parti plus effréné, mais ce sont bien les mêmes présupposés que tous acceptent, et qu'Aragon partage. En même temps cela rend d'autant plus intéressants les points de désaccord, car ils sont les indices des problèmes trop vite écartés par l'optimisme militant. Ainsi ces problèmes, liés surtout à la spécificité irréductible de la pratique littéraire, se manifestent-ils par exemple à la faveur du projet de transposer en France le mot d'ordre soviétique. Aragon ne peut tout à fait ignorer, comme semble le faire Boukharine, que les problèmes littéraires n'y ont pas encore été comme en URSS "simplifiés" par la dictature du prolétariat ; et J.-R. Bloch voudrait faire entendre à Radek qu'il n'y a peut-être pas lieu en liquidant "*le capitalisme moribond*" de précipiter à la fosse commune la majorité des écrivains, d'en finir avec la littérature telle qu'elle a existé et existera toujours, se risque-t-il à dire.

*** *La "lumière" de Gorki***

Avec les deux rapports de Gorki les choses sont différentes, et apparemment plus simples, puisque d'emblée Aragon clame son enthousiasme, et il demeurera ensuite fidèle à "la lumière" du grand écrivain russe ⁴³.

Le rapport d'ouverture ⁴⁴ propose dans sa première partie une sorte de vaste survol historique destiné à montrer l'opposition séculaire entre une bonne littérature populaire et une littérature bourgeoise de plus en plus décadente, entre une tendance réaliste intimement liée au travail et une tendance idéaliste fondée sur le dédain et

⁴² Les communistes ne cesseront de s'en prendre à la décadence des mœurs et de l'art bourgeois, prônant "*le retour à l'art sain*" (Vaillant-Couturier), expliquant par exemple comme le fait Jean Kanapa : "*Ce sont ceux qui sont incapables de faire de la bonne littérature avec de bons sentiments, qui répandent le bruit que c'est avec de mauvais sentiments qu'on fait de la bonne littérature*" (*La Nouvelle Critique*, n° 8, juillet-août 1949, p. 11).

⁴³ Aragon intitulera "*La lumière de Gorki*" l'un des essais de son recueil *Littératures soviétiques* (Denoël, 1955) ; il y développe l'idée que le réalisme trouve en Gorki "*l'une de ses origines essentielles*", comme écrivain et comme théoricien.

⁴⁴ Ce rapport est reproduit dans *L'Humanité* du 28 août 1934, avant sa publication dans le n° 13-14 de *Commune* (sept.-oct.) consacré au Congrès, publication à laquelle nous nous référons ici. Il paraît dans *L'Humanité* sous un titre dont nous allons montrer la signification : "*De Hercule à Arsène Lupin*".

l'exploitation du travail. La première remonte aux origines les plus lointaines de la culture, elle s'exprime dans le folklore, les mythes, les légendes, dont le sens profond est *"l'aspiration des travailleurs de l'antiquité à alléger leur travail, à en intensifier la productivité, à s'armer contre les ennemis quadrupèdes et bipèdes et aussi à agir par la parole... sur les éléments aveugles de la nature, hostiles aux hommes"* ⁴⁵. La figure emblématique de cette littérature populaire c'est Hercule, *"héros du travail"* et *"maître en tout art"*. La seconde tendance est marquée au contraire par la rupture du lien originel avec le travail, avec l'effort des hommes pour se rendre maîtres des forces naturelles ; elle fait obstacle au progrès de la culture et des forces productives, ce qui commence très tôt pour Gorki puisqu'il nomme *"littérature bourgeoise"* celle qui *"commence dès l'antiquité par la fable égyptienne du voleur"* et dont *"le héros principal est le bandit, le voleur, puis le policier"* ⁴⁶. Elle délaisse donc les *"types"* humains les plus importants (les bâtisseurs, les artisans du progrès, *"les maîtres de la culture"*) pour ne peindre que *"le type de l'homme inutile"* ; elle traduit un *"état d'impuissance"* qui tient à ce que sous couvert de liberté d'expression elle s'est repliée sur elle-même, perdant toute *"foi en la force du verbe"* et toute valeur agissante. Son héros caractéristique c'est Arsène Lupin ⁴⁷.

Gorki entend ainsi poser les jalons d'une importante réévaluation, puisque les spécialistes des cultures primitives et antiques ont, selon lui, négligé jusqu'ici toute cette culture populaire qu'il réhabilite :

Il y a tout lieu d'espérer que lorsque l'histoire de la culture sera écrite par des marxistes, nous nous convaincrions que le rôle de la bourgeoisie dans le processus de création culturelle est fortement exagéré [...] Jamais la bourgeoisie n'a compris le sens du développement de la culture en tant qu'essor indispensable de toute l'humanité ⁴⁸.

⁴⁵ *Op.cit.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ Gorki affirme que *"le roman policier est l'élément spirituel préféré jusqu'à ce jour par les bourgeois repus d'Europe"* (p. 19), et déplore qu'en pénétrant dans les milieux populaires il entrave la constitution d'une conscience de classe révolutionnaire.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15. C'est *Commune* qui souligne ainsi ces dernières expressions. Nous ne pouvons savoir si elles l'étaient dans le texte original du rapport ; toujours est-il que cette mise en relief porte sur une dénonciation à caractère politique d'autant plus facile que le terme de *"bourgeoisie"* est employé d'une façon plus vague.

Gorki dénonce donc une sorte d'histoire bourgeoise de la culture ⁴⁹ (qui n'est qu'une histoire de la culture bourgeoise), contre laquelle il rétablit cette vérité que *“les héros les plus parfaits du point de vue littéraire sortent du folklore et ont été créés oralement par le peuple travailleur”*, étant entendu que *“le folklore ignore totalement le pessimisme”* ⁵⁰. Nous avons le sentiment que Gorki fait ici tardivement ses armes d'historien marxiste, en s'efforçant tant bien que mal d'appliquer au domaine de la littérature (et de la culture dans son ensemble) les catégories de base de la vulgate officielle, et avant tout l'opposition canonique matérialisme/idéalisme. C'est ainsi que, sans s'arrêter au vague des concepts et au schématisme des oppositions ainsi obtenus, il peut tracer une ligne de démarcation entre une littérature réaliste, active, optimiste et une littérature idéaliste, parasitaire, pessimiste - démarcation qui tire toute sa force de sa valeur politique (attestée par les appellations de “populaire” et de “bourgeoise” dont sont affublées ces deux littératures). L'opération a pour elle de paraître réaliser, à peu de frais, l'appropriation matérialiste d'un champ du savoir jusque là tenu en dehors de la lutte des classes, un peu comme Lénine en avait montré la voie s'agissant de la philosophie ⁵¹ ; en même temps elle inscrit les problèmes littéraires de l'heure dans une perspective historique et donne aux solutions préconisées la caution d'un héritage.

On pourrait en effet se demander ce que tout cela a à voir avec le réalisme socialiste si l'on ne devinait déjà que c'est l'idée de sa nécessité et de sa légitimité que toute l'opération a pour but d'accréditer. L'explication proposée de la formation des mythes est en soi fort révélatrice. Gorki distingue dans les mythes une double composante, réaliste et romantique : les images, les fictions qui les constituent, proviennent d'une extraction de données réelles, d'une sélection de caractères “typiques”, à quoi s'ajoute la dimension de *“ce qui est désirable et possible”*, de ce qui est *“hautement utile du fait qu'il contribue à éveiller l'esprit révolutionnaire à l'égard de la réalité, à inspirer une attitude qui, en fait, modifie le monde”* ⁵². En d'autres

⁴⁹ Gorki élargit d'ailleurs sa critique à ce qu'il nomme *“la science bourgeoise”*, ce terme qui allait connaître une si grande faveur à l'époque du jdanovisme et de l'exaltation de *“la science prolétarienne”*.

⁵⁰ *Op.cit.*, p. 18. R. Robin montre que Gorki utilise de nombreux termes qui tournent autour de la notion de “populaire”, de “narodnost” (équivalent du “Volkgeist” allemand), notion qui deviendra centrale dans le réalisme socialiste soviétique. Mais s'il semble réhabiliter la culture populaire, le folklore, il plaide en réalité pour *“un folklore organisé, canalisé, pris en charge par des paysans devenus kolkhoziens, les anciens va-nu-pieds, vagabonds, marginaux devenus ouvriers sur les grands chantiers”* (*op.cit.*, p. 82). On a vu précédemment qu'il entendait aussi épurer la langue populaire dont il avait pourtant su jouer dans sa pratique d'écrivain (voir *supra*, note 11).

⁵¹ Essentiellement, rappelons-le, dans *Matérialisme et empirio-criticisme*.

⁵² *Op.cit.*, p. 24.

termes, les mythes antiques et primitifs sont une préfiguration de ce réalisme nouveau auquel convient si bien le nom de “romantisme révolutionnaire” ! Leur étude matérialiste administre la leçon que l’ *“un des devoirs essentiels de la littérature est précisément de développer la conscience révolutionnaire du prolétariat, son amour pour la patrie qu’il a créée, et sa volonté de la défendre”* ⁵³.

Cette formule sert de transition à la seconde partie du rapport dans laquelle Gorki accorde un privilège tellement écrasant à la littérature soviétique que le réalisme critique lui-même, pourtant habituellement apprécié par les marxistes, s’en trouve fort déconsidéré. Tandis que d’un côté s’additionnent tous les bénéfices de prestige tirés de l’appropriation de l’héritage culturel populaire et du lien renoué avec le travail des masses grâce à l’herculéenne construction du socialisme, de l’autre s’accumulent les présomptions de dégénérescence et de stérilité d’une littérature qui a désormais fait son temps. Gorki explique même que cette dernière a toujours été vouée par principe à la seule négation des valeurs :

Il faut comprendre que le réalisme critique est né en tant que forme de création individuelle des “hommes inutiles” qui, étant incapables de lutter pour la vie, n’y trouvant pas leur plan et reconnaissant avec plus ou moins de netteté l’inutilité de leur existence personnelle, en ont conclu à l’absurdité de tous les phénomènes sociaux et de tout le processus historique ⁵⁴.

Reflet d’un monde dont les jours sont comptés et dont elle peut simplement aider à hâter la fin, peu s’en faut que cette littérature ne se voit refuser l’habituelle reconnaissance de ses mérites techniques ⁵⁵ :

Sans vouloir nier le vaste et énorme travail accompli par le réalisme critique, dont nous apprécions hautement les acquisitions formelles dans les belles-lettres, nous devons comprendre que ce réalisme ne nous est indispensable que pour éclairer les survivances du passé, pour lutter contre elles, pour les éliminer ⁵⁶.

⁵³ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁵ Le réalisme critique est en général honoré pour sa valeur documentaire (sa fonction de connaissance) d’une part, et pour ses qualités formelles d’autre part. La référence aux modèles classiques est surtout considérée comme un moyen d’apprentissage du métier littéraire, apprentissage dont la nécessité peut difficilement être éludée, en dépit du privilège accordé à la justesse du point de vue idéologique.

⁵⁶ *Op.cit.*, p. 41.

Cette littérature purement critique est en fin de compte très dangereuse puisqu'elle tend à l'affirmation de héros négatifs, face auxquels se dressent les héros positifs du monde et du réalisme nouveaux :

*Cette forme de réalisme n'a pas servi et ne peut servir à éduquer l'individualité socialiste, car en critiquant tout elle n'affirmait rien, ou, ce qui est pire, elle affirmait ce qu'elle avait nié [...] Le réalisme socialiste affirme l'existence comme un acte, comme une création, dont le but est le développement incessant des capacités individuelles les plus précieuses de l'homme, au nom de sa victoire sur les forces de la nature, au nom de sa santé*⁵⁷.

Aragon, nous l'avons vu, dit avoir été indisposé par le langage de Radek ; mais que ne l'est-il par celui de Gorki ? Peut-être ce dernier dit-il les choses en termes plus choisis, mais nous retrouvons bien chez lui la même théorie de la décadence de la "littérature bourgeoise", qui s'accompagne de la même tendance à exalter la seule littérature soviétique, et qui se fonde sur la même morale du travail, la même idéologie du progrès, le même idéal d'une littérature éducative. Indiquons une nouvelle fois que sur tous ces points les grands orateurs du Congrès (dont les rapports sont traduits en France) se distinguent peu de Jdanov, et qu'il faut donc bien abandonner l'idée que ce que l'on nomme "jdanovisme" ne conviendrait qu'à sa seule personne et à la seule période de la guerre froide⁵⁸. Nous sommes là en présence d'un discours collectif, contrôlé par un appareil d'Etat, repris par des milliers de militants, et dont simplement, les fonctions et les effets diffèrent selon les possibilités d'action qui lui sont offertes. La version qu'en propose Jdanov n'a rien d'original, même si la formulation est plus dogmatique encore que chez les autres orateurs du Congrès. Donnons-en un aperçu à propos de cette idée majeure que nous venons d'étudier dans le discours de Gorki, selon laquelle "*la situation présente de la littérature bourgeoise est telle qu'elle ne peut déjà plus créer de grandes œuvres*"⁵⁹. Comme chez Gorki et Radek, la condamnation de la littérature occidentale contemporaine est sans appel :

⁵⁷ *Op.cit.*, p. 41.

⁵⁸ Cela n'exclut pas que d'autres interventions puissent comporter des idées originales et des développements plus riches. Mais leur mesure commune c'est Jdanov qui la formule, avec la sécheresse et l'autorité du responsable politique. Il est clair aussi qu'en devenant en 1939 le responsable suprême des secteurs de la propagande et de la culture, Jdanov confère au réalisme socialiste une portée pratique nouvelle qu'on ne saurait sous-estimer.

⁵⁹ Jdanov, *op.cit.*, pp. 12-13.

Le déclin et la corruption de la littérature bourgeoise, qui découlent du déclin et de la corruption du régime capitaliste, se présentent comme le trait caractéristique, comme la particularité caractéristique de l'état de la culture bourgeoise et de la littérature bourgeoise dans le temps présent. Les temps sont révolus sans retour où la littérature bourgeoise, reflétant les victoires de la société bourgeoise sur la féodalité, pouvait créer les grandes œuvres de la période d'essor du capitalisme. Il se produit maintenant une dégénérescence générale de ses thèmes et de ses talents, de ses auteurs et de ses héros ⁶⁰.

Comme pour “les types de l'homme inutile” chez Gorki ou les petits-bourgeois concupiscent de Joyce chez Radek, une même réprobation frappe les héros corrompus, avec des accents peut-être plus sévères :

Le déchaînement du mysticisme et du cléricalisme, l'engouement pour la pornographie sont caractéristiques du déclin et de la corruption de la culture bourgeoise. Les “célébrités” de la littérature bourgeoise, de cette littérature bourgeoise qui a vendu sa plume au capital, sont aujourd'hui les voleurs, les mouchards, les prostituées, les voyous ⁶¹.

Nous verrons que ce moralisme intransigeant trouvera des échos chez les communistes français et qu'il a constitué une composante non négligeable de la critique marxiste à l'époque de la guerre froide.

Si Gorki aboutit donc à des conclusions fort peu différentes de celles de Jdanov ou de Radek, il a néanmoins proposé dans son analyse une mise en perspective historique du réalisme dont on peut penser qu'elle explique en partie l'intérêt particulier qu'Aragon a porté à l'écrivain. Dans sa tentative de transposer en France la doctrine soviétique celui-ci va, en effet, se heurter à un problème de taille : celui de l'absence

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13. On a vu que des critiques marxistes dénonçaient déjà en 1905-1908 la “littérature en décomposition” (*supra* 1.1.3.).

⁶¹ *Idem.* Quant aux voyous et autres hommes inutiles qui subsistent en URSS, on a vu que la littérature soviétique contribue à sa manière à les rééduquer, ne serait-ce qu'en peignant les vertus des héros de la nouvelle société : “Dans notre pays, les principaux héros des œuvres littéraires, ce sont les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers. Les voilà, les types fondamentaux et les héros essentiels de notre littérature soviétique” (Jdanov, *ibid.*, p. 14).

totale du terrain indispensable à une telle transplantation ⁶². Or la démarche de Gorki a pu apparaître comme l'indication d'une solution puisqu'elle a l'intérêt de relier le réalisme socialiste, non pas seulement au contexte soviétique, mais à toute une tradition, réaliste et populaire, dont il s'agit de recueillir l'héritage. Il devait donc être possible de compenser en partie l'inadéquation des conditions sociales, politiques et culturelles de l'actualité française par la mise en évidence d'une semblable filiation, à condition toutefois d'en accentuer le caractère national. Quitte à s'exposer ainsi aux mêmes risques de schématisation et d'arbitraire que Gorki dans ses considérations historiques cavalières, à buter sur la difficulté de rester fidèle au modèle soviétique et à un idéal d'internationalisme ennemi de tout chauvinisme culturel, comment Aragon ne se serait-il pas senti encouragé par le grand écrivain russe lui-même à imaginer praticable une telle voie nationale ⁶³ ? De fait, cette voie sur laquelle il va bientôt s'engager résolument, il en avait déjà vaguement esquissé le profil avant même d'entendre le discours de Gorki, comme le montre le texte qu'il prononce au Congrès au nom de l'AEAR ⁶⁴.

*** Aragon et le salut de l'AEAR**

Nous avons déjà mentionné ce texte par lequel *“l'AEAR salue le Premier Congrès des Écrivains Soviétiques”* pour souligner que d'emblée le mot d'ordre soviétique est accepté comme la plate-forme commune de tous les écrivains révolutionnaires ⁶⁵, les membres de l'Association s'engageant à l'*“exprimer dans les conditions nationales de la culture française”* ⁶⁶. Cette dernière précision est en soi parfaitement compatible avec le fait que la validité universelle du mot d'ordre (sa

⁶² Selon Jean Pérus, *“Si le mot d'ordre du réalisme socialiste visait en Russie à dégager l'essentiel d'une expérience de dix années et à accélérer le processus de formation d'une littérature authentiquement socialiste, transporté en France, il manquait vers 1930, de base réelle”* (op.cit., 1968, p. 294). Nous développerons cette question dans le point suivant de notre étude, car si ce manque de base réelle est une évidence, il n'en rend *a priori* que plus problématique l'entreprise d'Aragon.

⁶³ Rappelons avec M. Bernard que Gorki est *“le grand homme unanimement respecté et écouté du Congrès”* (op.cit., p. 118) ; son prestige est immense auprès d'Aragon (et d'Elsa Triolet), ce dont témoignent par exemple les *“Proses pour la mort de Maxime Gorki”* écrites deux ans plus tard (il s'agit d'articles et de textes divers, qui sont réunis sous ce titre dans *L'œuvre poétique*, tome VII).

⁶⁴ Nous avons déjà indiqué que Jean Ristat estime que ce texte a été rédigé par Aragon lui-même, et c'est à ce titre qu'il le fait figurer dans le tome VI de *L'œuvre poétique*, en précisant (p. 460) qu' *“écrit juste avant le départ d'Aragon pour Moscou, il a dû paraître un peu avant qu'il le prononce au Congrès”*, dans le numéro 11-12 de *Commune* (juillet-août 1934).

⁶⁵ Voir *supra*, 1.2.2.

⁶⁶ *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 183.

valeur de modèle) était ainsi reconnue, en même temps que sa base philosophique marxiste et le rôle dirigeant du pays du prolétariat vainqueur, auquel revenait seul le mérite de l'avoir formulé. C'est ce que proclame le dernier des six slogans qui concluent le texte lu par Aragon : *"Pour la création de la culture socialiste internationale sous le drapeau du matérialisme dialectique, sous le drapeau de Marx, Lénine et Staline !"*⁶⁷. Mais le slogan précédent tenait d'affirmer conjointement une autre orientation : *"Pour la défense de l'héritage culturel du prolétariat français et la création d'une culture soviétique en France !"*. Sans être incompatible avec les perspectives soviétiques, cette idée nous semble aller au-devant de certaines limitations et d'un certain "soviéto-centrisme" sensibles dans les rapports du Congrès. Elle est en effet introduite dans le texte de la façon suivante : *"Pour ne pas faillir à sa tâche historique, l'AEAR ne doit pas se borner à dénoncer la déchéance des œuvres dont le capitalisme pourrissant permet encore la naissance en France à l'heure qu'il est"*⁶⁸ ; or Radek, Gorki et Jdanov brossent un tableau si sombre de la dégénérescence bourgeoise qu'aucune issue ne paraît ménagée aux écrivains occidentaux de bonne volonté, à moins qu'ils n'admettent que se mettre à l'école des écrivains soviétiques est leur seule planche de salut⁶⁹ ; la formulation de la tâche positive que se donne l'AEAR semble d'ailleurs aller dans ce sens : *"Elle se doit d'aider les écrivains et les artistes de France à acquérir les qualités essentielles qui caractérisent les œuvres soviétiques..."* - mais il s'agit aussi de les aider

*... à traduire d'une façon conforme au développement même de la culture, ce qui est propre au génie même de notre pays, et dont les ouvriers et paysans de France, et non pas la hideuse tribu des exploiters drapés dans les trois couleurs de la Banque, du commerce et de l'industrie, sont les seuls véritables et légitimes héritiers*⁷⁰.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 184. Tous ces slogans sont reproduits en gros caractères.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁹ Les orateurs soviétiques font de la littérature de leur pays une apologie à peine tempérée par quelques concessions - il est vrai fort révélatrices, car elles trahissent le fait qu'il s'agit là d'une apologie de principe, de l'observance d'un article de foi imposé par le Parti, comme nous l'ont montré les textes des résolutions officielles (ainsi Jdanov exhorte les écrivains à rattraper leur retard, idéologique et technique, et Gorki admet que 75 % des livres récents sont de très mauvais livres !). L'ambition des écrivains occidentaux doit donc être de se mettre au diapason de cette littérature idéalement "avancée", en s'y référant comme à un modèle. Mais seule l'extension de la révolution hors des frontières russes pourra les sauver définitivement, comme le souligne Jdanov : *"La phalange des écrivains révolutionnaires n'est pas encore bien grande, mais elle s'étend et s'étendra de jour en jour, à mesure que s'accroît la lutte de classe et que croissent les forces de la révolution prolétarienne mondiale"* (*op.cit.*, pp. 13-14).

⁷⁰ *Op.cit.*, p. 183.

Par conséquent, si l'inspiration soviétique de la nouvelle littérature est considérée comme fondamentale, elle est censée en même temps s'exprimer à travers l'appropriation du riche héritage de la culture nationale.

La nature de cet héritage est encore fort peu précisée, et la référence à *“ce qui est propre au génie même du pays”* semble autoriser des interprétations assez larges. On pourrait même penser que l'héritage s'étend à l'ensemble de la culture passée, à l'ensemble *“de la littérature et de l'art français, dit le texte, qui se meurent dans les musées et les bibliothèques de la bourgeoisie”*⁷¹ ; mais les choses ne sont pas aussi simples, car il faut tenir compte du mode d'appropriation de cette culture, qui, en changeant de destinataires, change aussi de fonction, et peut-être de nature :

*L'AEAR doit montrer aux écrivains et aux artistes la voie par laquelle nous contribuerons à créer la culture de l'avenir, la culture socialiste des Soviets de France et du monde entier en reprenant l'héritage de la culture française remise sur ses pieds, et ne servant plus désormais à la délectation de quelques-uns, et à l'asservissement du grand nombre, mais à la libération et au développement culturel de tous, par la lutte contre les maîtres d'aujourd'hui”*⁷².

La formule-clé de ce passage - la culture *“remise sur ses pieds”* - est bien sûr une transposition de la célèbre formule de Marx qui fait de la dialectique matérialiste le produit d'un renversement de la dialectique hégélienne⁷³. Ce renversement entraîne une transformation qualitative décisive puisqu'en perdant *“son aspect mystique”* (idéaliste), la dialectique se révèle *“sous son aspect rationnel”* comme étant *“essentiellement critique et révolutionnaire”* ; tandis qu' *“elle semblait glorifier les choses existantes”*, elle devient désormais *“un scandale et une abomination pour les classes dirigeantes et leurs idéologies doctrinaires”*⁷⁴. On comprend que l'analogie soit tentante mais qu'en est-il de toutes ces transformations s'agissant de la culture ? Comment ce qui est censé avoir joué un rôle d'asservissement peut-il devenir un moyen de libération ?

⁷¹ *Op.cit.*, p. 183.

⁷² *Idem*. L'expression *“remise sur ses pieds”* est soulignée dans le texte du discours.

⁷³ *“Bien que [...] Hegel défigure la dialectique par le mysticisme, ce n'en est pas moins lui, qui en a le premier exposé le mouvement d'ensemble. Chez lui elle marche sur la tête ; il suffit de la remettre sur les pieds pour lui trouver la physionomie tout à fait raisonnable”* (*Le Capital*, livre I, tome I, p. 29, Editions Sociales, 1967).

⁷⁴ *Idem* (pour toutes les formules de Marx que nous citons).

Remettre la culture française sur ses pieds pourrait renvoyer à la formule de “l’assimilation critique”, qui a cours en URSS depuis Lénine (depuis ses articles sur Tolstoï) mais qui concerne surtout les questions de technique littéraire ⁷⁵, et dont il serait fort improbable qu’elle prenne en compte l’ensemble de la culture passée ; comme cette ambition semble exprimée dans le texte de l’AEAR, il faut plutôt songer à l’idée d’une réévaluation globale, d’une redistribution des valeurs littéraires admises. Une telle opération aurait pour objectif de mettre fin aux privilèges accordés aux œuvres, aux époques, aux tendances idéalistes (mystiques, décadentes, esthétisantes, etc.) appréciées des seules classes dirigeantes, et de rétablir dans leurs droits les productions culturelles jusque là dénigrées, censurées ou maltraitées parce que trop dérangeantes. Elle supposerait donc qu’à une perspective d’histoire des lettres et des arts considérée comme bourgeoise soit substituée une perspective matérialiste capable de réhabiliter une tradition populaire, réaliste, progressiste, dont pourraient s’emparer le prolétariat et les écrivains révolutionnaires ⁷⁶. On reconnaît là les grandes lignes de la démarche de Gorki, et ce sont bien celles qui sont rapidement esquissées dans le texte de l’AEAR (qui constitue, rappelons-le, la contribution française officielle du Congrès). Mais elles sont destinées ici à tracer les contours d’une solution nationale à des problèmes eux aussi nationaux - ce que les orateurs soviétiques auront tendance à ne guère prendre en considération. C’est de cette manière que l’image du renversement appliquée à l’héritage culturel semble devoir être interprétée :

L’AEAR reprendra cet héritage national pour qu’il serve aux fins communes des travailleurs de toutes les nations. L’héritage du trésor populaire des chansons, des images, dont à travers les siècles la bourgeoisie a su dépouiller les anonymes auteurs, l’héritage du folk-lore (sic) français, mais aussi l’héritage de la littérature et de l’art français, qui se meurent dans les musées et les bibliothèques de la bourgeoisie, et auquel la flamme révolutionnaire saura rendre un sens et une vie véritable. L’héritage de Rimbaud et de Zola, l’héritage de Cézanne et de Courbet, par exemple” ⁷⁷.

⁷⁵ C’est sur ce terrain que se place Jdanov quand il recommande aux écrivains de choisir “le meilleur de ce qui a été créé [...] par toutes les époques précédentes. De ce point de vue, leur dit-il encore, la maîtrise de la technique, l’assimilation critique de l’héritage littéraire de toutes les époques constituent la tâche sans l’accomplissement de laquelle vous ne pourrez devenir des ingénieurs des âmes” (op.cit., p. 16).

⁷⁶ L’AEAR entend s’employer à ce que ces écrivains proviennent des rangs mêmes du prolétariat, grâce précisément à la transmission de ces “possibilités culturelles que l’inique domination de classe de la bourgeoisie lui refuse” (op.cit., p. 183).

⁷⁷ Idem.

Si les écrivains et les artistes révolutionnaires entendent donc à la manière de Gorki, revendiquer une tradition proprement populaire, ils témoignent aussi de leur intérêt pour le trésor du grand art français, dont le caractère populaire est moins évident. Mais la formule finale, qui met en avant quelques grandes figures de ce patrimoine, doit ici nous retenir ⁷⁸ : elle permet d'entrevoir quel visage prendra la tradition invoquée par le porte-parole du réalisme socialiste et de comprendre comment brûle "*la flamme révolutionnaire*" au contact des richesses nationales.

Avant de revenir plus longuement sur le premier de ces points ⁷⁹, remarquons pour l'instant que les noms donnés ici en exemple ont en commun de pouvoir être facilement associés à l'idée d'une représentation du peuple (ouvriers, paysans, petites gens) en littérature et en peinture. Zola est en cela préféré à Balzac, incarnation même du réalisme pour les marxistes, en dépit de la suspicion qui pèse sur le naturalisme ; Aragon liera au nom de Rimbaud l'image de la révolte et du peuple insurgé de la Commune de Paris, et il retrouvera bientôt chez un grand nombre de peintres français le réalisme qu'il admire chez Cézanne et Courbet. D'une façon générale, on peut s'attendre à ce que le terme de "réalisme" soit pris en un sens assez large, afin que grossissent les rangs d'une tradition qui sans cela risquerait d'être réduite à la portion congrue.

Ceci nous amène au second point : la constitution d'un héritage destiné à inscrire le réalisme socialiste dans une continuité historique qui en rende l'importation moins artificielle, implique une double opération, d'annexion et d'exclusion, qui est un double coup de force : il faut, d'une part, s'approprier quelques grands auteurs et tirer parti de leur prestige (prestige que n'ont pas "*les anonymes auteurs*" des chansons populaires), au besoin leur composer un visage plus révolutionnaire, plus progressiste, ou plus "peuple" que nature ; il faut, d'autre part, exclure du nouveau panthéon les dieux désormais déchus, les idoles de la décadence bourgeoise. Il est naturel, après tout, que pour réchauffer et ranimer les uns (leur rendre "*un sens et une vie véritable*"), "*la flamme révolutionnaire*" ait besoin de consumer les autres... A supposer même que soit effective la hiérarchisation bourgeoise des valeurs culturelles ici incriminée, comment

⁷⁸ Ce type de formule reviendra fréquemment sous la plume d'Aragon, et aux noms cités ici s'ajouteront bientôt d'autres noms, d'autres maillons de ce qu'il appellera "*le réalisme français*". Ajoutons que c'est cette formule qui est pour Jean Ristat la meilleure preuve que le texte de l'AEAR a bien été écrit par Aragon.

⁷⁹ Dans notre étude de *Pour un réalisme socialiste*.

son renversement (le fait de “remettre la culture sur ses pieds”) n’impliquerait-il pas des procédures inverses de canonisation et d’excommunication⁸⁰ ? Le coup de force que constitue cette discrimination à rebours est d’ailleurs tout entier contenu dans cette proclamation que “*les ouvriers et les paysans de France [...] sont les seuls véritables et légitimes héritiers de la culture*”⁸¹ et que donc tous les autres (qui se sont emparés de la culture comme d’un moyen d’asservissement) ne sont qu’usurpateurs et spoliateurs. Ceci laisse entendre qu’à ces pilliers des trésors nationaux le prolétariat et ses alliés (c’est-à-dire le Parti qui en est l’avant-garde éclairée) se feront un devoir de demander des comptes et de prescrire le bon usage révolutionnaire de la culture. Mais si les supposés propriétaires se font exproprier, la propriété cesse-t-elle pour autant d’être le vol ?

Nous sommes donc passé des plus importants discours soviétiques, ceux qui sont immédiatement traduits et connus en France, à l’intervention française de l’AEAR, en tentant de mettre en lumière l’attitude d’Aragon, principalement face à cet événement littéraire si important pour lui que devait être le Congrès de 1934⁸². Nous avons dû prêter une attention de plus en plus grande aux aspects originaux de sa démarche d’écrivain étranger, aux prises avec des problèmes nécessairement très différents de ceux de ses camarades soviétiques. Mais nous n’avons pu en fin de compte oublier que c’est la perspective de la lutte des classes qui commande tout son projet d’appropriation et de réévaluation de l’héritage culturel national, et que c’est sur l’horizon du réalisme socialiste des Soviétiques que s’esquisse la silhouette du “réalisme français”. Si l’intérêt manifesté par des révolutionnaires pour le passé culturel a un air d’humanisme rassurant, force est de comprendre que c’est au sens où la lutte des classes est par eux considérée comme la forme supérieure de l’humanisme⁸³, et que c’est elle qui désigne

⁸⁰ Tandis qu’un piédestal sera bientôt dressé à des écrivains comme Romain Rolland ou Henri Barbusse, Roger Garaudy clouera au pilori “*la littérature des fossoyeurs*”, Jean Kanapa “*la littérature de l’abjection*”, Pierre Daix “*les littératures noires*”, etc.

⁸¹ Nous avons cité, quelques pages plus haut, l’ensemble du passage où figure cette formule.

⁸² Aragon a tendance, dans son commentaire de *L’œuvre poétique*, à en réduire l’importance, à la dénier, faudrait-il dire, quand il rappelle qu’il n’avait pas attendu le Congrès pour écrire *Les Cloches de Bâle* ; “*Pour ma part, je n’ai rien à dire de ce Congrès et de ce qui s’ensuivit*”, affirme-t-il, mais après avoir lui-même indiqué, on s’en souvient : “*c’est peut-être bien là que je commençai à comprendre, à la lumière des poètes, la nécessité d’une politique nationale*” (*op.cit.*, pp. 195 et 192).

⁸³ Nous avons déjà rencontré et nous rencontrerons encore souvent cette idée d’un “humanisme de type nouveau”. Même un philosophe marxiste de l’après-Staline comme Louis Althusser nous semble prendre cette idée au sérieux quand il critique les notions d’“*humanisme socialiste*” ou d’“*humanisme réel*” : ce qu’il reproche à toutes ces références à l’humanisme, c’est de ne pas constituer des concepts scientifiques, de brouiller la pureté de “*l’anti-humanisme théorique*” de Marx, de trop parler de l’Homme et pas assez des formes d’organisation de la vie sociale ; ce n’est donc nullement d’avoir servi à couvrir

“les seuls véritables et légitimes héritiers”. De même, si la tentative amorcée par Aragon et l’AEAR de frayer une voie nationale au réalisme socialiste déborde par certains aspects des cadres définis par les orateurs soviétiques du Congrès, il n’en reste pas moins vrai que cette tentative est fondamentalement tributaire de l’inspiration venue de Moscou.

Le nouveau mot d’ordre est conçu là-bas comme la base d’un vaste rassemblement, faussement œcuménique et bon enfant, puisqu’il repose sur la centralisation de toute la vie littéraire entre les mains d’une Union des Écrivains toute-puissante, gardienne de l’orthodoxie et chargée d’imposer un ralliement unanime au régime, à sa doctrine et à sa politique culturelle. C’est pourquoi la leçon tirée par Gorki dans son discours de clôture à propos des écrivains non-communistes d’URSS nous semble valoir pour les écrivains révolutionnaires des pays capitalistes :

Comment la victoire du bolchevisme s’est-elle manifestée au Congrès des Écrivains ? Elle s’est manifestée par le fait que des écrivains considérés comme des sans-parti, comme des “hésitants”, y sont venus témoigner avec une sincérité que je ne saurais mettre en question, que le bolchevisme était la seule idée directrice de la création littéraire, le seul guide combatif de la littérature...⁸⁴.

Le Congrès permet d’espérer que la notion de “l’écrivain sans-parti” deviendra désormais une notion purement formelle et que chacun de nous se sentira intimement lié, en membre effectif, au grand parti de Lénine...⁸⁵

l’inhumanité bien “réelle”, “socialiste” peut-être, d’un système réduit par lui à une *“période d’erreurs affectant la superstructure”* (Pour Marx, *“Marxisme et humanisme”*, pp. 225-249, Maspero, 1965).

⁸⁴ La remarque de Gorki sur la sincérité du ralliement des écrivains ne manque pas de piquant quand on songe que ce qui *“ne saurait être mis en question”* selon lui, c’est la bolchévisation de la littérature. Pourtant R. Robin ne craint pas de parler d’une *“volonté de consensus”* et d’un *“besoin d’autocritique”* chez les écrivains eux-mêmes, et en s’en tenant à la lettre du discours de clôture de Gorki, elle estime sincère et réjouissant le mea culpa d’écrivains comme Vs. Ivanov, I. Olecha et I. Babel, qui ont été des cibles de la critique communiste.

⁸⁵ *Op.cit.*, pp. 88 et 90. Si Romain Rolland témoigne de sa satisfaction devant les discours de Radek et Boukharine, il est très déçu par celui de Gorki, dont il comprend qu’il parle en dirigeant responsable et avec ce même dogmatisme auparavant reproché aux petits-bourgeois comme leur vice le plus dangereux. Il y voit la preuve que l’adhésion au marxisme-léninisme est devenue obligatoire pour tous les écrivains et qu’avec la création de l’UES et la formulation de son mot d’ordre s’abat sur les lettres soviétiques un dirigisme mal dissimulé. Il note dans son *Journal* : *“Jamais le catholicisme, au temps de sa plénitude dominatrice sur toutes les forces de l’esprit humain, ne s’est exprimé avec un plus candide, un plus aveugle absolutisme. - Il est, je crois, impossible de discuter, c’est un “Credo”. La raison libre n’a rien à y voir”* (d’après Jean Pérus, *op.cit.*, pp. 309-310).

Qui entend importer en France le réalisme socialiste devrait se le tenir pour dit : impossible de faire de trop grandes concessions aux compagnons de route, de transiger avec les principes de la littérature d'essence "soviétique" (qu'elle soit russe ou française)⁸⁶, de céder à un éclectisme culturel pernicieux.

Cette voie nationale dont Aragon forme le projet dès 1934 est nécessairement une voie étroite, et une voie en fait impraticable si la volonté de rester fidèle au modèle soviétique l'emporte sur les tentatives de trahison créatrice, car alors l'essentiel fait encore défaut : l'ensemble des conditions (le système) qui en URSS confère à la doctrine littéraire toute sa substance. Mais si, à l'inverse, cette lacune majeure encourage justement à faire prévaloir "*les différences*" sur "*les ressemblances*"⁸⁷, la voie alors empruntée n'a plus de réaliste-socialiste que le nom, comme ce nous semble être le cas d'une grande partie des œuvres d'Aragon. Cette voie, cependant, est d'autant plus tentante qu'elle offre aux écrivains la possibilité d'échapper dans les faits aux contraintes de tous ordres qui dénaturent en URSS la pratique littéraire, et dans le même temps celle de s'aveugler suffisamment pour qu'ils s'imaginent témoigner par là de la fécondité du grand exemple russe. La recherche d'une tradition réaliste française qui soit la préfiguration d'un réalisme socialiste national, est en cela un moyen détourné de faire valoir les droits imprescriptibles de la littérature, ou d'avouer de façon voilée qu'elle ne se prête pas sans résistance aux simplifications du militantisme. Mais comme il s'agit pourtant de militer, et de militer "*à l'image de écrivains soviétiques*"⁸⁸, on voit mal comment une telle recherche mettrait à l'abri de ces simplifications, comment le geste de remettre la culture française sur ses pieds révolutionnaires ne s'accompagnerait pas des violences du combat de classes. C'est pourquoi nous allons continuer à montrer, dans cette partie de notre recherche, toutes les ambiguïtés, les contradictions, les faux-semblants contenus dans cette idée paradoxale que Roger Garaudy formule comme la plus naturelle des évidences : "*L'exemple soviétique et la lutte révolutionnaire enracinent Aragon dans le passé national de la France*"⁸⁹.

⁸⁶ L'AEAR entend lutter pour permettre "*à la littérature révolutionnaire française de mériter à son tour un jour le nom de littérature soviétique*" (*op.cit.*, p. 182).

⁸⁷ On se souvient que ce sont les termes utilisés par Aragon quand il explique qu'il avait entrevu dès 1934 la nécessité d'une politique nationale (*in L'œuvre poétique*, tome VI, p. 192).

⁸⁸ "*L'AEAR, à l'image des écrivains soviétiques, saura se lier profondément aux masses...*" (*op.cit.*, p. 183).

⁸⁹ *Op.cit.*, p. 228. Garaudy nous semble d'autant plus forcer les choses qu'il fait remonter à *Front Rouge* cet enracinement dans le passé national, et qu'il entend rechercher "*dans ce poème les germes de ce qui va grandir et se développer*", afin "*de comprendre comment est né le poète qui deviendra dix ans plus tard le poète de la Résistance et de la Patrie*". Le poème de 1930, qui prône la destruction de toute la

Pour comprendre un peu mieux ce qu'il en est de cet enracinement, nous nous demanderons maintenant quels encouragements et quels obstacles Aragon et l'AEAR rencontrent en 1934 dans la situation française et dans la politique culturelle du PCF.

culture "bourgeoise" et voue un culte effréné à l'URSS, est donc censé préfigurer une poésie dont le caractère national n'est certes pas douteux, mais sans pour autant devoir beaucoup à "*l'exemple soviétique*" et à la "*lutte révolutionnaire*". Nous montrerons au contraire que, si la poésie de la Résistance est venue donner raison à Aragon dans sa recherche d'un réalisme national, c'est au prix d'un nécessaire décentrement des principes majeurs du réalisme socialiste.

1.3. LES PREMIERES PAS DU RÉALISME SOCIALISTE EN FRANCE (1934-1935)

Ainsi l'antifascisme fonctionne-t-il sur un double registre : d'une part, il est destiné à rassembler contre Hitler (et accessoirement contre Mussolini) non seulement la gauche communiste et socialiste mais aussi les démocrates, et même les patriotes, bref cette vaste et vague nébuleuse que le vocabulaire du Komintern nomme les "masses populaires" ; de l'autre, il doit avoir pour centre l'unité de la classe ouvrière et pour guides les partis communistes. Car le fascisme n'est qu'une forme politique tardive du capitalisme : son extirpation définitive suppose que soit mis fin à la domination du capital.

François Furet, *Le Passé d'une illusion*

C'est dans le contexte naissant de l'antifascisme, qui fournit les bases de la politique de rassemblement bientôt adoptée par le PCF, qu'Aragon déploie son action en faveur du réalisme socialiste. Ce contexte lui permet de s'adresser à un public large, en jouant de la coupure qui semble devoir séparer de plus en plus les démocrates et les

partisans du fascisme. Parmi ceux-là, les compagnons de route, ou même les touristes naïfs qui bénéficient là-bas des conditions dans lesquelles leurs voyages sont organisés, apportent leur contribution au mythe soviétique. Ils cautionnent ainsi un argument essentiel de la propagande communiste. C'est pourquoi une activité comme celle d'Aragon demande une certaine ingéniosité tactique, mais elle n'implique de sa part nul compromis avec la grande espérance révolutionnaire incarnée par l'URSS. Le devoir de la défendre contre les menaces nouvelles qui se lèvent commence même à devenir un thème mobilisateur. Il est promis à un grand avenir, il sera scandé tout au long de la période qui nous intéresse. Ses ambiguïtés ne sont pas moindres que celles du réalisme socialiste, dont Aragon voudrait convaincre ses collègues français qu'il est l'avenir même du métier littéraire. La description qu'il en propose est pourtant loin d'être convaincante sur le plan plus proprement esthétique : en particulier, les voies de la modernité y semblent là aussi singulièrement bouchées, et les recherches autonomes peu compatibles avec les exigences d'une formule artistique unique.

Mais avant de repérer les thèmes et les présupposés de son discours, il nous faudra tenter de cerner la complexité de sa situation par rapport à son propre Parti, en particulier à travers le rôle éphémère joué par l'AEAR. Au passage, c'est aussi la question de l'intégration des intellectuels que l'on peut apercevoir à l'arrière-plan de cette histoire mouvementée, une intégration dans un parti qui vient, sous la conduite de Thorez, de réussir à se donner son identité de parti ouvrier¹. Un intellectuel autonome comme l'est Aragon ne pouvait pas ne pas y rencontrer des difficultés, comme il en témoignera après coup. Mais dans l'autocritique publique que comporte son discours sur le réalisme socialiste, celles-ci sont déjà déchiffrables. Elles le sont aussi dans la représentation romanesque de ces deux figures, l'intellectuel et l'ouvrier. Car c'est là l'autre intérêt de cette brève période que le fait qu'il y débute son entreprise romanesque. Les circonstances historiques offrent à sa "*volonté de roman*" longtemps réprimée la possibilité de se libérer, d'une manière qui paraît confirmer ses efforts déployés par ailleurs en faveur du réalisme socialiste. Là encore, les choses sont moins simples qu'il n'y paraît. Mais la lecture des *Cloches de Bâle* permettra de poser une première fois la question du roman politique, d'autant qu'elle appelle la confrontation avec les romans écrits, selon une démarche assez différente, par Paul Nizan.

¹ Bernard Pudal en a fait la démonstration très convaincante dans son ouvrage de "*sociologie historique*" du PCF, *Prendre Parti*, Presses de la FNDSP, 1989.

1.3.1. De la littérature prolétarienne à la politique de rassemblement

En nous intéressant aux prémisses du réalisme socialiste en URSS et à ses formulations initiales en 1932-1934, nous avons commencé de mettre en perspective, dans ses grandes lignes, la tentative d'Aragon de transposer en France le mot d'ordre soviétique. Pour la clarté de l'exposé, nous nous sommes contenté de mentionner assez rapidement certaines données historiques qui jalonnent l'itinéraire d'Aragon, telles que le congrès de Kharkov, la rupture avec les amis surréalistes, ou la participation à l'AEAR. Afin de compléter cette mise en perspective, et pour mieux comprendre ses interventions répétées en faveur du réalisme socialiste au-delà de l'année 1934, il est maintenant nécessaire d'apporter quelques précisions sur le débat français autour de la littérature "prolétarienne", sur les positions communistes et leur lien avec celles de l'"Internationale littéraire", sur les conditions dans lesquelles l'AEAR et la revue *Commune* ont vu le jour, sur l'infléchissement de la politique du PCF dans le contexte de la mobilisation naissante contre le fascisme, et bientôt, pour "la défense de la culture".

**** Le sectarisme et la naissance de l'AEAR***

Afin de fixer les idées, il est tentant de rapprocher deux événements presque concomitants : la dissolution de la RAPP en URSS, le 23 avril 1932, dont nous avons montré comment elle préluait à la fondation de l'UES sous la bannière du réalisme socialiste, et la naissance de l'AEAR en France, un mois plus tôt (le 17 mars), association dirigée par des militants communistes, et dont on a vu qu'elle s'était ralliée au mot d'ordre de la littérature soviétique. Ce rapprochement permettra de souligner les aspects paradoxaux des premiers pas de cette association et les équivoques durables de ses objectifs.

En effet, comme l'ouvrage de J.-P. Morel l'a établi avec beaucoup de précision, la création de l'AEAR est l'aboutissement tardif des efforts de l'Union internationale pour

créer en France une organisation communiste de la littérature prolétarienne ¹. Aussi est-ce comme “*section française*” de l’Internationale littéraire que celle-ci est mise sur pied (à l’image du Parti communiste lui-même, qui est la “*Section française de l’Internationale communiste*”). Elle est donc créée sur les bases de la résolution finale de Kharkov, et sous l’impulsion d’hommes qui se sont profondément engagés sur les bases doctrinales de ce congrès, officiellement désavouées un mois après sa fondation. Autrement dit, la “section française” est immédiatement mise en porte à faux par rapport au “Centre” dont elle émane. Mais surtout, cette association qui se veut “*une organisation large et non fondée sur le principe du parti*” ² - tout en proclamant dans son manifeste que “*la littérature et l’art prolétariens révolutionnaires doivent être un puissant moyen de propagande et d’éducation révolutionnaire des masses*” ³ - est le fruit d’un processus d’exclusion systématique, et non d’une politique fructueuse de rassemblement.

Sa fondation coïncide, en effet, à la fois avec la condamnation du surréalisme, du populisme, de la littérature d’expression prolétarienne prônée par Poulaille, et du courant prolétarien incarné par Barbusse et la revue *Monde*. Dans les mois qui l’ont précédée, et spécialement depuis le ralliement du PCF aux thèses de Kharkov en octobre 1931, la presse communiste a intensifié ses attaques, en usant de tous les procédés familiers aux prolétariens soviétiques (mensonges, amalgames, dénonciations), contre toutes les tendances concurrentes en matière de littérature dite “révolutionnaire” ou “prolétarienne”.

Le cas du populisme est le plus simple : comme le dit Jasienski lui-même, avec toute son autorité de rédacteur en chef de l’organe de l’UIER, il n’est rien d’autre

¹ Nous avons fait allusion plus haut (1.1.1.) aux activités de l’Union internationale des Ecrivains révolutionnaires (UIER), qui prolonge, à partir de novembre 1930 (jusqu’à sa disparition en décembre 1935, ce qui signifiera la dissolution de ses sections nationales, dont l’AEAR), le Bureau international fondé à l’occasion du IV^e congrès du Komintern (juin 1924) et destiné à créer à l’étranger “*des points d’attraction pour tous les écrivains qui sympathisent avec la lutte pour le communisme*”. Dès cette époque, et contrairement au projet initial d’un “Proletkult international” (1920), l’accent est mis sur la dépendance vis-à-vis des partis communistes (et du komintern), et sur l’importance propre de l’organisation (sur toutes ces questions, voir l’ouvrage de J.-P. Morel, dont l’objet même est d’étudier les rapports entre “*l’Internationale littéraire et la France, 1920-1932*”).

² Formule de Léon Moussinac (février 1932), citée par J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 411.

³ Manifeste publié dans *L’Humanité* (22 mars 1932), cité par Morel, *ibid.*, p. 414. Le comité exécutif de l’AEAR comprend vingt-neuf membres dont tous ne sont pas communistes, mais les principaux responsables le sont : Vaillant-Couturier (secrétaire général), Fréville (secrétaire adjoint), Jourdain, Moussinac, Aragon, Nizan.

qu'une "*littérature contre-révolutionnaire jusqu'à la moelle des os*" ⁴, une diversion idéologique, une réponse d'inspiration fasciste aux besoins littéraires des masses. Il est vrai qu'André Thérive et Léon Lemonnier n'entendent pas se soumettre aux rigueurs de l'analyse et de la lutte de classes ⁵ : le populisme prend le peuple pour sujet, mais sans en faire son destinataire exclusif, et surtout sans avoir dessein de l'éduquer ou de l'endoctriner ⁶. Il entend s'intéresser "*aux petites gens, aux gens médiocres qui sont la masse de la société*", mais aussi, précise L. Lemonnier, "*avant tout ce que nous prétendons faire c'est étudier attentivement la réalité*" ; c'est pourquoi peuvent être considérés comme populistes, selon lui, "*d'une part toute œuvre traitant du peuple, dans quelque esprit que ce soit et d'autre part tout livre qui continue la tradition réaliste*" ⁷. Dans les années qui suivront, Aragon invoquera également une tradition réaliste accueillante ; en 1930, il n'est de bon réalisme que "prolétarien" aux yeux des communistes, et ce réalisme est à forger et non déjà illustré par de grands précurseurs.

En ces années 1930-1931, le courant incarné par Henry Poulaille, pourtant accueilli favorablement jusque là si l'on en juge par la publication dans *L'Humanité* d'auteurs qui en sont représentatifs ⁸, est tout aussi discrédité par la critique communiste. H. Poulaille peut bien prôner une littérature faite par et pour le prolétariat, à l'image de celle proposée par ces rabcors (les correspondants ouvriers) que *L'Humanité* a tenté et tentera encore d'encourager, il ne comprend pas que "*la littérature prolétarienne n'est concevable que comme une forme d'action*

⁴ *L'Humanité*, 5 décembre 1932.

⁵ A. Thérive a d'abord publié un "*Plaidoyer pour le naturalisme*" (*Comoedia*, 3 mai 1927), puis avec L. Lemonnier le "*Manifeste populiste*" (*Le Temps*, août 1929) ; ce dernier affirme plus nettement l'originalité du mouvement dans son *Manifeste du roman populiste* (Jacques Bernard édit., 1930), suivi de *Populisme* (La Renaissance du livre édit., 1931). Sur ce courant, comme sur ceux de Poulaille et Barbusse, voir Bernard, *op.cit.* (première partie) et Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France* (A. Michel édit., 1974).

⁶ L. Lemonnier déclare ne pas vouloir s'embarrasser "*de ces doctrines sociales qui tendent à déformer les œuvres littéraires*". Dans *Populisme* il exprime son refus de toute littérature éducative et militante : "*Nous ne songeons pas comme l'on dit, à élever le peuple, à éduquer les masses. Nous prenons le peuple tel qu'il est, nous le peignons tel qu'il vit, nous l'aimons en lui-même et pour lui-même*" (d'après Bernard, *op.cit.*, pp. 20-21).

⁷ *Ibid.*, p. 20. Dans son article "*Littérature révolutionnaire en France*", Nizan traite de façon expéditive du populisme : il y voit "*un nouvel exotisme, qui montre au lecteur bourgeois un univers étranger à sa vie, doué d'une "poésie", d'un "pittoresque" spéciaux*", (*Pour une nouvelle culture*, textes réunis par S. Suleiman, Grasset édit., 1971, p. 37).

⁸ *L'Humanité* publie au cours des années vingt des récits de Poulaille, de Tristan Rémy, Jean Tousseul, Léon Bourgeois, récits centrés sur l'expérience de la vie ouvrière ; en 1929, le *Vestnik* (l'organe du Bureau international) publie même certains de ces auteurs.

révolutionnaire”⁹. Il lui suffit que cette littérature soit “l’expression” de l’identité ouvrière, de l’authenticité de l’expérience ouvrière, au lieu d’en proposer la transformation¹⁰. De fait, Poulaille refuse très explicitement une littérature qui aurait l’air d’être “née d’un essai d’acclimatation soviétique”¹¹, et il reproche aux marxistes de vouloir accréditer “une littérature dogmatique qui serait représentative d’une classe, sans qu’il soit posé comme base première que ses auteurs dussent être de cette classe” ; c’est pourquoi, s’il concède que “la littérature prolétarienne puisse être marxiste”, il n’admet pas que “seule la littérature marxiste soit prolétarienne”¹². Comme le montre J.-P. Morel, le refus d’une telle assimilation va susciter la première intervention de l’UIER dans un débat purement français, et *L’Humanité* emboîtera le pas à *La Littérature de la révolution mondiale* pour dénoncer “le rôle d’agence social-fasciste” joué par “le groupe d’écrivains pseudo-prolétariens” conduit par le directeur de *Nouvel Age*¹³.

Au même moment, la presse du parti se déchaîne contre l’hebdomadaire dirigé par Barbusse, dont nous savons déjà de quelle condamnation sévère il a été l’objet à Kharkov. Son cas est pourtant bien différent : l’auteur prestigieux de *Feu* est communiste depuis 1923, il est devenu directeur littéraire de *L’Humanité* en avril 1926, il a conçu le projet de *Monde* en collaboration avec Lounatcharski et le Bureau

⁹ La formule est de Brice Parain, dans *L’Humanité* (11 novembre 1930) ; J.-P. Morel indique que pour la première fois le journal prend ainsi ouvertement parti en faveur d’une thèse strictement militante (*op.cit.*, p. 311).

¹⁰ Tristan Rémy, l’auteur de *Faubourg Saint-Antoine* et de *Porte Clignancourt*, membre du groupe Poulaille, propose cette définition : “La vie du prolétariat racontée par des auteurs qui sortent de ses rangs voilà la littérature prolétarienne”. Poulaille de son côté la caractérise ainsi dans *Nouvel âge littéraire* (Librairie Valois édit., 1930) : “Elle est l’expression d’une classe et dit les aspirations, les volontés de cette classe souvent, car la plupart de ses manifestations sont des œuvres de combat. Elle n’est sans doute pas autre chose qu’une forme d’art en réaction contre la littérature bourgeoise” (d’après Bernard, *op.cit.*, p. 24).

¹¹ *Nouvel âge littéraire*, p. 186.

¹² *Nouvel âge*, la revue publiée par Poulaille pendant l’année 1931 (cité par Morel, *op.cit.*, pp. 398-399).

¹³ Ces propos de Jasienski sont tirés d’un long article de *L’Humanité* (5 et 12 janvier 1932) qui développe la thèse d’une “fascisation” de la littérature bourgeoise s’opérant sous le couvert de “l’ouvriérisme” des sujets (ainsi que la résume J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 407). Déjà, dans *La littérature de la révolution mondiale* (août 1931), Poulaille a été traité d’ “agent de la bourgeoisie” et accusé de considérer que “les œuvres fascistes et communistes ont une valeur égale, pour peu qu’elles appartiennent à la plume d’un écrivain ouvrier”.

Dans l’article cité ci-dessus, Nizan formule une critique ferme mais moins sommaire : “Alors que la tâche de la littérature révolutionnaire paraît être d’élever la conscience révolutionnaire du prolétariat, Poulaille veut seulement la décrire, avec amitié, avec fidélité, mais au nom d’une vérité humaine trop vague et trop incertaine pour se traduire dans des effets véritables. Ce n’est pas de vérité humaine que nous avons besoin, mais de vérité révolutionnaire d’abord [...]” (*op.cit.*, p. 39).

international (projet qui aboutit, après deux ans de tâtonnements, à la publication du premier numéro le 9 juin 1928). Mais dès l'origine, de sérieux malentendus pèsent sur l'entreprise : les Soviétiques (les militants étrangers du Bureau) ont considéré *Monde* comme "*le point de départ d'une opération qui devait aboutir à organiser une section française d'écrivains prolétariens sur le modèle de la RAPP ou de la Ligue allemande, et avec une doctrine analogue*" ¹⁴, alors que pour Barbusse c'était là, tout au plus, l'une de ses tâches, et non l'objectif unique ou prioritaire. Non seulement il ne va pas, au cours de ces années 1928-1932, définir de position doctrinale ferme en matière de "littérature prolétarienne", mais il va constamment revendiquer l'apolitisme proclamé du périodique. Cet apolitisme relève clairement d'une tactique destinée à assurer la respectabilité de l'entreprise et à attirer des personnalités de gauche, des intellectuels progressistes ; il a quelque chose d'un "*apolitisme de façade (caractéristique des organisations sympathisantes)*" ¹⁵, ainsi que les propos mêmes de Barbusse le révèlent : "*Monde n'est pas un journal qui s'occupe de politique pure, en ce sens qu'il ne dépend d'aucun parti politique. Mais il ne prendra pas une position de neutralité dans le conflit des classes [...] Il se tiendra seulement à l'écart de la polémique de parti, afin d'avoir l'influence et l'autorité auxquelles il prétend*" ¹⁶. Il n'empêche qu'une telle tactique ne peut manquer de se traduire dans les faits (dans les colonnes de l'hebdomadaire) par une réelle diversité d'opinions et un certain éclectisme littéraire - ce que Jasienski nommera le "*Grand Bazar de l'idéologie*" ¹⁷, et Aragon "*une ordure confusionnelle*" ¹⁸.

Dans la déclaration d'intentions que nous venons de citer, Barbusse ajoutait que son journal ferait voir "*le développement de la situation réelle en URSS au moyen de données objectives, dépouillées de tout parti pris politique, en s'appuyant*

¹⁴ J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 176. On trouvera dans cet ouvrage une analyse extrêmement détaillée des malentendus, des querelles, des relations très compliquées entre *Monde* et l'Internationale littéraire, de même qu'entre *Monde* et les autres courants prolétariens ou révolutionnaires ; nous n'en reprenons ici que certains éléments, au risque de la simplifier.

¹⁵ Morel, *op.cit.*, p. 98.

¹⁶ Cité par Morel, *ibid.*, p. 174 ; le comité directeur témoigne de cette intention puisqu'il réunit A. Einstein, M. Gorki, U. Sinclair, M. Ugenté, M. de Unamuno, L. Bazalgette, M. Mohrardt et L. Werth ; le premier numéro annonce que "*Monde ne dépend ni financièrement, ni idéologiquement d'aucun parti, d'aucune organisation politique*".

¹⁷ "*Au Grand Bazar de l'idéologie*" est le titre d'un long article que Jasienski consacre à *Monde*, dans le n°5 du *Vestnik*, septembre-octobre 1929 ; Morel en propose une analyse détaillée (*op.cit.*, pp. 281-288).

¹⁸ *La Révolution surréaliste* n° 12, décembre 1929 ; le terme très symptomatique de "confusion" reviendra constamment sous la plume des purs révolutionnaires, celle de Duclos (on le verra) ou de Nizan qui, dans son article de 1932 décrit *Monde* comme "*un papier social démocrate et radical socialiste qui joua un rôle de confusion dangereux, qui répandit dans les couches de lecteurs ouvriers un brouillard propre à toutes les conspirations bourgeoises*" (*op.cit.*, p. 40).

exclusivement sur les faits”. Prise au pied de la lettre, une telle formule est évidemment incompatible avec l’idée que prise de parti et objectivité sont synonymes, cette belle équation “léniniste” dont on a vu qu’elle s’était peu à peu imposée en URSS et qui est la tentation permanente de la critique marxiste. Sans pouvoir entrer dans les détails, disons que *Monde* a donné, pour son malheur, bien des signes d’indépendance d’esprit et de souci d’objectivité : en publiant des avis réservés sur des œuvres (comme *La Défaite* de Fadéev) applaudies par les rassistes et par *L’Humanité*, en émettant des opinions défavorables à la littérature prolétarienne militante, en ouvrant ses colonnes à des “ennemis du prolétariat” comme le très bourgeois Cocteau, le “trotskiste” Victor Serge ¹⁹ ou le “révolutionnaire indépendant” Panaït Istrati ²⁰. Une chose essentielle dans le procès de plus en plus virulent intenté au périodique de Barbusse est son refus d’adopter une ligne de parti et de céder à toutes les simplifications que cela entraîne (sur le plan de la doctrine comme sur celui de l’attitude envers les alliés potentiels). C’est bien ce qui lui vaut, dans la résolution de Kharkov, d’être traité de publication “*nettement antimarxiste, voire réactionnaire et même hostile à la classe ouvrière*”, et de se voir rappeler que “*la littérature du prolétariat n’est rien d’autre qu’une arme de la lutte de classe*”, que l’artiste prolétarien est “*avant tout un homme de pratique révolutionnaire*” ²¹.

Cette querelle de fond, qui tient à la façon de concevoir concrètement les rapports entre littérature et politique, est si déterminante qu’elle fait passer au second plan une certaine convergence de fait sur le plan plus proprement littéraire : de part et d’autre,

¹⁹ V. Serge, qui a le tort de garder une distance critique (cf. *Littérature et Révolution*, Librairie Valois édit., 1931 ; réédit. Maspéro, 1976), et de se situer dans l’opposition de gauche en URSS, est alors traité en ennemi par les prolétariens russes qu’il a contribué à faire connaître en France par ses traductions. S’il répond par l’affirmative à l’enquête de *Monde* (en 1928) sur la possibilité d’une littérature prolétarienne, c’est en mettant clairement les choses au point : “*Il n’y a pas, il ne peut pas y avoir dans la société capitaliste d’écrivains ouvriers ; l’apprentissage du métier d’écrivain est incompatible avec le travail à l’usine [...] Il n’y a pas et il ne peut y avoir de littérateurs écrivant pour les prolétaires, car ceux-ci, en règle générale, n’achètent point de livres*” (*ibid.*, pp. 99-100 de l’édition Maspéro).

²⁰ Jasienski stigmatise cette indépendance revendiquée par Istrati, avant même la parution, fin 1929, du célèbre *Vers l’autre flamme* où s’expriment avec une grande franchise les espoirs et les désillusions cruelles du compagnon de route (au terme d’un séjour en URSS).

²¹ Un an plus tard Aragon revendique la paternité de la résolution de Kharkov sur *Monde*, en rappelant ce passage : “*Sous sa forme actuelle Monde est le promoteur des idéologies hostiles au Prolétariat. Comme tel, ce journal est un obstacle à la création d’une littérature révolutionnaire et prolétarienne, et LE FAIT D’EN ETRE LE DIRECTEUR EST EN CONTRADICTION AVEC L’APPELLATION D’ECRIVAIN REVOLUTIONNAIRE (sic)*”. Et il renouvelle sa condamnation, estimant que cela “*classe définitivement Barbusse comme un écrivain bourgeois qui sert la bourgeoisie*”, que cela fait de lui “*un contre-révolutionnaire*” (article du SASDLR n° 3, décembre 1931, intitulé “*Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire*”, repris dans *L’Œuvre poétique*, tome V, pp. 259-285).

émergent au cours des années vingt une demande semblable de réalisme et l'invocation d'une tradition héritée du XIX^e siècle. Lounatcharski avait suggéré, en octobre 1928, dans les colonnes mêmes de *Monde*, l'idée d'une filiation internationale entre diverses tendances récentes : le "roman documentaire" d'un Pierre Hamp (auteur souvent publié dans *L'Humanité*), le roman américain de dénonciation sociale d'un Upton Sinclair, le roman "prolétarien" russe d'un Gladkov ; filiation qui trouve en Zola "*la figure et l'autorité du fondateur*" ²². Un an plus tard, à la faveur de son enquête sur "*Emile Zola et la nouvelle génération*", *Monde*, envisage une perspective analogue, avec le même privilège accordé à Zola, afin d'établir une liaison féconde entre le naturalisme et "*une littérature vraiment contemporaine et d'esprit révolutionnaire*" ²³. Ajoutons que Zola, qui a toujours été défendu par la presse communiste française (de même qu'il est cité par Poulaille au titre des précurseurs, à côté de G. Sand, Balzac ou Vallès), est fréquemment associé aux noms de Tolstoï, de Gorki, de Gogol ou de Hugo également, et non pas enfermé dans les cadres doctrinaires du naturalisme. C'est ce même type d'héritage qu'Aragon proposera de recueillir, à partir de 1934, pour légitimer le réalisme socialiste (on a vu le nom de Zola apparaître dans le "*Salut de l'AEAR*") - et en ce sens on peut considérer que le mot d'ordre soviétique a rencontré en France une demande de réalisme, "*diffuse et peu doctrinale*" ²⁴.

Mais autour de 1930, le surréaliste Aragon est encore très loin d'y songer, quand par exemple il pourfend *Monde* à cause de son appropriation de Zola, "*de ce qu'il y a de parfaitement contre-révolutionnaire chez l'auteur de Paris, ennemi de la violence, comme le pacifiste Barbusse*" ²⁵. L'"abjuration" de Kharkov, l'hymne à la violence révolutionnaire qu'est *Front Rouge*, les attaques renouvelées des surréalistes contre l'hebdomadaire de Barbusse (qui convergent avec celles de *L'Humanité*, à partir de pré-supposés très différents), ne peuvent ensuite qu'amplifier à l'extrême les divergences - entre le brillant surréaliste en mal de reconnaissance auprès des communistes, prêt à tout pour couper les ponts sans retour, et le vieil écrivain, militant soucieux de rassembler les bonnes volontés dans le domaine culturel. L'ironie de l'histoire fait qu'au tournant de 1931-1932 Aragon et Barbusse subissent des pressions semblables destinées à leur faire admettre une bonne fois qu'il n'y a pas de voie

²² Morel, *op.cit.*, p. 223.

²³ *Ibid.*, p. 230.

²⁴ *Ibid.*, p. 233.

²⁵ Art. cité (note 18), p. 33.

révolutionnaire en dehors du parti ²⁶. Qu'il n'y ait pas non plus de littérature révolutionnaire en dehors d'une littérature de parti, Aragon a précisément montré avec *Front Rouge* qu'il avait su le comprendre. Il lui restait à franchir le pas de la rupture complète avec le groupe surréaliste demeuré réfractaire : on sait que c'est précisément dans les jours qui précèdent la naissance de l'AEAR que cette rupture est définitivement consommée ²⁷. Quant à Barbusse, il donne alors à l'ex-surréaliste une singulière leçon d'indiscipline en ne cédant pas aux menaces de Fréville et de Vaillant-Couturier, et en entreprenant de fédérer les écrivains "prolétariens" français, faisant cause commune à cette fin avec le "social-fasciste" Poulaille.

Une autre ironie de l'histoire est qu'avec cette entreprise, qui se traduit en particulier par l'ouverture dans *Monde* d'une rubrique intitulée "*Des ouvriers écrivent*", le journal "*a fini par faire ce que le Bureau international attendait de lui depuis 1928*", mais que "*ce regroupement s'opère après la création de la branche française de l'Union internationale, et contre celle-ci*" ²⁸. Le manifeste de l'AEAR en est réduit à dénoncer le "*bloc Barbusse-Poulaille*", à faire la chasse aux déviations, à démasquer les faux amis du prolétariat, aboutissant à cette "*aberration sans précédent*", conclut J.-P. Morel : "*La littérature révolutionnaire ou prolétarienne, qui, depuis dix ans, est la marque la plus nette de la révolution russe sur la vie littéraire française, est présentée ici comme le résultat d'une manœuvre de la bourgeoisie en voie de fascisation*" ²⁹ !

Au moment où le PCF est en passe de se donner une politique littéraire propre, par le biais d'une organisation qu'il contrôle, les choses sont donc très mal engagées. Jusque là, il a laissé le soin à ses divers feuilletonistes de proposer quelques orientations. Mais, pour des raisons diverses, des hommes comme George Pioch, Georges Chennevière, Marcel Martinet, qui assument la responsabilité des colonnes littéraires de *L'Humanité* ³⁰, ou comme Parijanine et Victor Serge qui font connaître en

²⁶ A titre d'exemple, voir la lettre de Fréville à Jasienski (20 janvier 1932) donnée en annexe du livre de J.-P. Morel (pp. 458-459), lettre qui porte sur l'un et l'autre cas.

²⁷ La lettre mentionnée ci-dessus révèle clairement le projet de mettre Aragon en demeure de "*rompre avec le surréalisme et de condamner l'article qu'il vient d'écrire*" (c'est-à-dire "*Le surréalisme et le devenir révolutionnaire*", cité *supra*, note 21).

²⁸ Morel, *op.cit.*, p. 427.

²⁹ *Ibid.*, p. 415.

³⁰ G. Pioch, poète symbolisant et pacifiste, G. Chennevière, poète unanimiste qui côtoie Jules Romains dans le groupe de l'Abbaye, écrivent une poésie fort éloignée des conceptions prolétariennes. M. Martinet, directeur littéraire de *L'Humanité* de 1918 à 1924, se refuse à soumettre l'appréciation des

France la littérature soviétique, sont les uns et les autres peu portés à exiger des écrivains un conformisme doctrinal et militant qui pourrait s'exercer au détriment de la qualité des œuvres ³¹. Quant à Barbusse, directeur littéraire du quotidien national du PC, nous venons d'évoquer ses réticences, qui tiennent aussi à ses doutes quant à la possibilité de voir naître rapidement des écrivains sortis des rangs du prolétariat. Quand il en vient en 1932 à l'expérience de *"Des ouvriers écrivent"*, qui s'adresse d'ailleurs aussi aux paysans, aux employés et aux intellectuels, il le fait sans exclusive politique - ce à quoi Fréville réplique en lui opposant les rabcors de *L'Humanité* et *"la littérature d'une classe qui va vers les combats littéraires sous la direction de son parti communiste"* ³².

Qu'au moment de la naissance de l'AEAR se dessine une politique littéraire concertée du PCF, on en a d'autres indices avec les interventions personnelles des dirigeants. Celle de Jacques Duclos semble être la première du genre ; il attaque publiquement, dans *L'Humanité* (du 26 janvier 1932), le journal de Barbusse sous le titre : *"Un instrument camouflé de la bourgeoisie. Dénonçons le confusionnisme de Monde !"*. Quant à Maurice Thorez lui-même, Wolfgang Klein révèle qu'il s'est adressé à Gorki pour faire hâter la mise au pas du journal (le 2 janvier 1932), et qu'il est allé trouver Barbusse (avec Fréville, le 5 avril 1932) pour le mettre en demeure de transformer son hebdomadaire ³³. Cet empressement auprès du camarade indocile, attestée de bien d'autres façons ³⁴, s'inscrit dans un souci de longue date de ménager l'homme lui-même, c'est-à-dire l'écrivain et la personnalité de renom que le Parti peut se targuer de compter dans ses rangs ; il participe donc d'une politique envers les

œuvres au schématisme des oppositions politiques, au *"catéchisme sommaire et truqué"* de ce qu'il nommera *"la culture-propagande, négation de la culture et avilissement du prolétariat"* (in *Culture prolétarienne*, publié en 1935, réédité par Maspéro en 1976).

³¹ Parijanine (pseudonyme de Maurice Donzel), écrivain et critique, traduit de nombreux ouvrages soviétiques, sans pourtant se faire le propagandiste des théories que ces ouvrages illustrent souvent. Victor Serge, correspondant de *Clarté* à Leningrad de 1922 à 1926. Quelques précisions à propos de ce titre : plusieurs publications portent successivement le nom de *Clarté* au cours des années vingt ; toutes se situent quelque peu en marge du PCF. C'est Barbusse qui anime les premières formules, mais il semble que même sous l'intitulé de *"Revue de culture prolétarienne"* (de novembre 1921 à octobre 1925) la publication ait permis un certain débat théorique (autour des thèses de Proudhon et Sorel en particulier) plus que des résultats pratiques. Après 1925 elle est surtout le lieu de rencontre d'intellectuels marxistes avec les surréalistes.

³² Cité par Morel, *op.cit.*, p. 428. Fréville ajoute de façon provocante : *"De la "propagande" et de la meilleure !"*.

³³ *Commune*, édit. du CNRS, 1988, pp. 14-15.

³⁴ W. Klein cite *L'Humanité* du 28/06/1932 : *"Ou il faut que Monde disparaisse, ou il faut que Monde se transforme"* ; mais aussi des lettres de Vaillant-Couturier à Barbusse l'adjurant d'*"en finir avec ce louvoiement entre des routes divergentes"* (*ibid.*, p. 15).

écrivains et les intellectuels qui va prendre son essor dans les années suivantes. Mais il tient aussi au contexte de cette année 1932. D'une part, nous l'avons rappelé, la dissolution de la RAPP ne peut manquer de provoquer un flottement dans l'attitude des "kharkoviens" français (comme Fréville ou Vaillant-Couturier, à côté des dirigeants eux-mêmes) ; cette dissolution ne sera commentée dans *L'Humanité* qu'à la fin de l'année, selon le schéma d'explication avancé en URSS. Par elle-même, comme par l'argument du coup d'arrêt porté au "sectarisme", elle ne pouvait que réjouir un homme comme Barbusse constamment attaqué par ses camarades (français et étrangers) au cours des années précédentes, et préparer le terrain d'une réconciliation. D'autre part, et c'est peut-être le facteur qui a compté le plus dans cette réconciliation, Barbusse va jouer un rôle majeur, avec Romain Rolland, dans l'organisation de la première grande manifestation de protestation contre la menace de guerre, le congrès d'Amsterdam des 27-29 août 1932.

*** *Les débuts de la mobilisation antifasciste***

Que l'initiative en revienne au Komintern, au PCF, ou à Barbusse et Rolland eux-mêmes ³⁵, cette manifestation d'esprit unitaire impliquait nécessairement un changement d'attitude des communistes envers les écrivains et les intellectuels de gauche, et ne pouvait que favoriser un changement durable de tactique (à leur égard), de politique culturelle aussi, dans un contexte qui allait de plus en plus être celui de la résistance au fascisme. La critique du sectarisme et le succès du congrès conjuguent leurs effets pour que s'amorce dès l'été 1932 un tournant de l'AEAR. Vaillant-Couturier appelle à la création d' "*un vaste front unique littéraire*" (dans *L'Humanité* du 11 septembre) ; dans une lettre à Aragon, alors représentant de l'AEAR à Moscou, il explique qu' "*une activité plus grande de front unique*" permettra de grossir les rangs des rabcors et des écrivains et artistes petit-bourgeois, "*en attirant le plus possible d'écrivains et d'artistes voulant lutter effectivement contre la guerre et acceptant un certain nombre de points précis pouvant constituer pour eux en quelque sorte l'antichambre de convictions plus solides et plus raisonnées*" ³⁶. Fin 1932, Béla Illés tire les enseignements du congrès pour l'UIER :

³⁵ L'initiative elle-même est attribuée aux deux écrivains par Morel et par Herbert R. Lottman (*in La Rive gauche*, Le Seuil, 1981), au Komintern et au PCF par W. Klein ; celui-ci fournit une chronologie précise de la préparation du congrès qui fait preuve, mais qui sert aussi d'argument dans une analyse globalement "sympathisante". Les mêmes données peuvent servir une analyse critique de l'usage fait par les communistes des convictions pacifistes et antifascistes (nous y reviendrons).

³⁶ Lettre du 7/10/1932, citée par W. Klein, *op.cit.*, p. 24. Sous le titre, emprunté à *Monde*, "*Des ouvriers écrivent*", *L'Humanité* organisera un concours littéraire (fin 1932-début 1933, un recueil paraissant sous

On a réussi à Amsterdam à mobiliser contre la menace de guerre impérialiste non seulement les écrivains prolétariens, mais aussi les intellectuels de gauche. Rien, absolument rien ne s'oppose à ce que nous fassions participer aussi ces milieux intellectuels de gauche à notre travail quotidien ³⁷.

Dès la fin septembre, Barbusse a donné son adhésion à l'AEAR dans une lettre où il se félicite que l'on ait surmonté les outrances sectaires, dans le PCF comme dans le mouvement littéraire communiste. L'UIER, dans une circulaire du 23 décembre 1932, déclare devoir se transformer en "*une véritable organisation de masse*". Dans le sillage du congrès d'Amsterdam, un important meeting est organisé à Paris le 21 mars 1933, salle Pleyel ³⁸, auquel Barbusse et Vaillant-Couturier ont réussi à convaincre Gide de participer ³⁹.

En bref, un tournant est bien pris qui prépare la grande mobilisation antifasciste des années suivantes, et qui passe sur le plan de la politique culturelle par le rapprochement entre communistes et écrivains de gauche, orientation dont le projet déjà ancien avait jusque là avorté. Sur le plan de la doctrine littéraire, c'est l'idée même de "littérature prolétarienne" qui à terme se trouve condamnée.

Mais l'ensemble de notre analyse invite à ne pas perdre de vue que ce rapprochement, qui doit beaucoup aux circonstances historiques, ainsi que le ralliement au réalisme socialiste de l'AEAR (section française de l'UIER, ne l'oublions pas), sont conçus et conduits du côté des communistes dans un cadre doctrinal et, désormais, organisationnel propre, c'est-à-dire sur la base de principes fondamentaux inchangés et grâce à un instrument tactique mieux maîtrisé, et mieux adapté (au militantisme, à la cause révolutionnaire). Citons les conclusions de l'étude de J.-P. Morel sur la période qui s'achève en 1932 :

ce titre en 1934 aux ESI) mais l'expérience sera sans lendemain ; elle avait toujours été problématique, elle cadre mal désormais avec la politique de front unique.

³⁷ Cité par W. Klein, *op.cit.*, p. 25.

³⁸ De ces deux manifestations naît le comité de lutte contre la guerre et le fascisme connu sous le nom de "*Mouvement Amsterdam-Pleyel*" (ou "*Paix et Liberté*", du nom de sa revue). Il sera l'une des dix grandes organisations du Rassemblement populaire (le futur Front populaire) mis sur pied après les manifestations unitaires du 14 juillet 1935 pour la défense des libertés.

³⁹ Lottman fait état de ces démarches, *op.cit.*, pp. 120-121. Rappelons que Gide est applaudi et courtisé par les communistes depuis qu'il a parlé avec ferveur de l'URSS (dans ses "*Pages de Journal*", NRF, septembre 1932 ; nous en citerons des extraits un peu plus loin).

[...] le parti communiste dispose maintenant d'une organisation capable de peser sur la vie littéraire, de placer ses militants à des postes clés, de contrôler ses alliés et de participer activement, sinon exclusivement, à l'élaboration d'une nouvelle doctrine (le réalisme socialiste). Et cette organisation est née non pas en fédérant tous les courants qui se voulaient révolutionnaires, mais en excluant les uns, en scindant les autres et en injuriant tout le monde ⁴⁰.

Dans la suite de cette étude, nous devons donc ne pas sous-estimer les effets réels du renoncement au sectarisme, de la perspective de rassemblement, y compris dans l'interprétation française du réalisme socialiste (comme nous l'avons déjà entrevu dans l'analyse de ses premières formulations) ; mais ne pas oublier non plus que tout ceci réclamait d'être conduit "*sans faiblesse*", sans que l'AEAR ne devienne "*une tribune libre*", avait prévenu Vaillant-Couturier ⁴¹. La difficulté de fond est précisément de comprendre l'articulation de ces deux aspects : de comprendre comment, sur un plan général, ont pu se rencontrer, se superposer, se confondre ou se concilier, dans les faits, les simples convictions antifascistes (ou pacifistes) et l'engagement révolutionnaire ; de comprendre comment, sur le plan de l'esthétique littéraire, la notion doctrinale de réalisme socialiste a pu, dans ce contexte, être proposée parfois comme un ferment d'union et une formule d'avenir.

Revenir à Aragon, au moment des débuts de l'AEAR et de la revue *Commune*, permettra d'apporter un premier élément de réponse, en précisant ce que nous avons déjà entrevu de son plaidoyer pour le réalisme socialiste. Du problème général du lien historique entre révolution et antifascisme, nous parlerons plus longuement un peu plus loin (à propos de l'époque du Front populaire). Mais quelques indices très parlants, perceptibles déjà en 1932-1934, doivent auparavant retenir notre attention. Quand R. Rolland dénonce le danger d'une nouvelle guerre mondiale, son appel lancé dans *L'Humanité* (le 1er mai 1932) et reproduit dans la *Pravda*, commence par ces mots :

La Patrie est en danger ! Notre Patrie internationale...

L'URSS est menacée.

Et par contrecoup, c'est le monde entier qui est à la veille

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 447.

⁴¹ Cité par W. Klein, *op.cit.*, p. 26. C'est le parti lui-même qui sera constamment désigné comme n'étant pas une "*tribune libre*" ; le "*centralisme démocratique*" interdit tout "*travail fractionnel*".

de s'effondrer...

Pour lui, comme pour la plupart des congressistes d'"Amsterdam-Pleyel", s'opposer à la guerre et défendre l'URSS sont synonymes ⁴² ; les efforts visibles déployés par les communistes dans cette mobilisation attestent précisément que l'URSS et les PC se situent clairement dans le "camp de la paix". Qu'ils demeurent, très ouvertement, des partisans de la guerre révolutionnaire passe au second plan. Cette concession est d'autant plus aisée que l'URSS jouit globalement (avec une intensité variable) d'un préjugé favorable, qui est bien sûr encouragé par les communistes eux-mêmes. Sur ce point, comme sur bien d'autres, Aragon et Barbusse vont désormais faire vraiment cause commune, en particulier en alimentant la conviction séduisante qu'aux maux des démocraties bourgeoises décadentes s'opposent, trait pour trait, les solutions neuves de la Russie des Soviets ⁴³. Un tel système de croyances ne pouvait que se renforcer, en même temps que s'affirmait le mouvement antifasciste lui-même, à l'occasion des campagnes de solidarité en faveur des dirigeants communistes Thaelmann et Dimitrov persécutés par le régime hitlérien ⁴⁴, des meetings de protestation après les émeutes de février 1934 ⁴⁵, ou des grandes réunions où s'impose la question brûlante de l'engagement des écrivains ⁴⁶.

⁴² La menace d'agression semblait alors provenir du Japon (qui étendait son occupation de la Mandchourie) et des petites nations d'Europe orientale (soupçonnées d'être l'instrument de l'impérialisme occidental). Les congressistes protestent d'ailleurs contre le danger de la "guerre impérialiste". Mais le mot d'ordre de défense de l'URSS surviva à l'actualité de 1932.

⁴³ On sait que cette croyance a été très répandue chez les compagnons de route ; D. Cauter en donne de multiples exemples (*op.cit.*), F. Kupferman également dans *Au pays des Soviets. Le voyage français en Union soviétique, 1917-1939* (Julliard édit., coll. Archives, 1979, 189 p.), qui reproduit de nombreux témoignages de voyageurs subjugués (comme celui d'Edouard Herriot, l'ancien président du Conseil). Ainsi que le dit Ph. Robrieux (*op.cit.*, tome I, p. 426), le militant qui découvrait de tels témoignages dans *L'Humanité* ne pouvait que se dire : "Faut-il que nous ayons raison pour que même lui l'admette". Quant aux communistes, ils portent le discours de célébration à la dignité d'un genre ; et pas seulement les journalistes de *L'Humanité* : Aragon (dans *Hourra l'Oural* et nombre d'articles pour *Commune* ou *Regards* - cf. la thèse d'Y. Lavoine), Nizan (dans ses articles pour *Russie d'aujourd'hui*), Vaillant-Couturier (dans *Les Bâtisseurs de la vie nouvelle*, en particulier), Barbusse (dans son *Staline*)... tous prennent la responsabilité de dire ce qu'ils ont cru voir et comprendre.

⁴⁴ Ph. Robrieux décrit en détail l'orchestration de la campagne pour la libération de Dimitrov (accusé par les nazis de l'incendie du Reichstag), le contre-procès organisé à Londres par Münzenberg, les grandes manifestations parisiennes (de novembre 1933), l'acquiescement triomphal de celui qui allait devenir l'un des grands héros de la geste communiste (*op.cit.*, tome I, pp. 421-427).

⁴⁵ Un mois après le meeting unitaire du 12 février 1934 est créé le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes, sur l'initiative de Paul Langevin, de Paul Rivet et du philosophe Alain ; il inclut des communistes, mais n'est pas dirigé par eux (cf. Lottman, *op.cit.*, pp. 151-153).

⁴⁶ Lottman évoque par exemple la réunion du 1er juin 1934, qui fait suite à l'enquête de *Monde* "Pour qui écrivez-vous ?", ou celle de la Mutualité le 23 octobre 1934 consacré au compte-rendu du congrès

Il n'est donc pas surprenant de retrouver Gide et Rolland dans le comité directeur de *Commune*, la revue mensuelle que se donne l'AEAR à partir de juillet 1933 et dont les acteurs principaux sont, bien entendu, communistes (Barbusse et Vaillant-Couturier complètent le comité directeur, Aragon et Nizan sont secrétaires de rédaction), comme d'ailleurs la majorité de ses collaborateurs ⁴⁷. Ce côtoiement n'est même pas empêché pendant la première année de la publication par la ligne politique du PCF (qui s'y reflète fidèlement), à savoir celle qui repose sur l'alternative tranchée entre révolution prolétarienne et fascisme, la démocratie parlementaire étant encore considérée comme l'autre forme de la dictature bourgeoise et impérialiste. Vaillant-Couturier, par exemple, s'y réfère pour expliquer à ses lecteurs : *“Notre seule ambition, c'est d'aider les écrivains et les artistes révolutionnaires de bonne foi à trouver...la véritable voie de combat - sans compromis - pour la civilisation socialiste, la voie du marxisme-léninisme”* ⁴⁸. Mais, même après le passage de la tactique du front unique (de classe) à celle de l'unité d'action ⁴⁹, quand le procès de la société démocratique bourgeoise va s'estomper, sans disparaître, les orientations marxistes et révolutionnaires continueront bien sûr de conférer sa marque propre à la revue, et d'encourager les lecteurs de bonne volonté à passer de *“l'antichambre”* du communisme à des *“convictions plus solides et plus raisonnées”* (pour reprendre l'expression de Vaillant-Couturier).

Jusqu'en 1939, la pression des circonstances historiques va demeurer forte pour tous, et faire durer le compagnonnage, plus ou moins longtemps selon les cas, alors qu'elle va ancrer plus profondément chez les communistes une sorte d'illusion spécifique. C'est l'hypothèse que Pierre Daix avance en s'interrogeant sur le cas d'Aragon :

La crise de 1929 et ses suites, le basculement de centaines de milliers de chômeurs, en Allemagne, du côté d'Hitler, l'écroulement de l'Europe fabriqué par le traité de Versailles ne sont sans doute pas étrangers à cette évolution des

des écrivains soviétiques (*op.cit.*, pp. 122-123 et 133-134) ; nous évoquerons plus loin cette dernière réunion.

⁴⁷ Pour les quelques modifications de l'organigramme (le nom de Gide disparaît évidemment après le *Retour d'URSS*, avec le n° d'août 1937), et le sommaire complet des 73 livraisons de la revue (de juillet 1933 à septembre 1939), voir W. Klein, *op.cit.*, pp. 151-200.

⁴⁸ In *Commune* n° 9, mai 1934 ; c'est aussi le cas d'Aragon dans la série de ses articles *“Des Soviets partout !”* rédigés en mai 1934 et publiés dans *L'Humanité* juste avant le pacte d'alliance du 27 juillet.

⁴⁹ Sur la chronologie de ce changement tactique, les atermoiements de l'Internationale et du PCF, voir Robrieux, *op.cit.*, tome I, pp. 454-457.

écrivains et des artistes en France, évolution qui se confirme au fur et à mesure que la menace fasciste contre l'intelligence deviendra plus évidente. On assiste là à l'un de ces mouvements généraux des idées dont le flux conduisait alors vers un art qu'on a appelé engagé. Depuis, nous avons vécu le reflux. Mais Aragon se sent alors porté par ce courant qui s'enfle et qui s'affirme. Pour lui, comme pour le parti communiste français, ce courant est le sens même de l'Histoire ⁵⁰.

Autrement dit, les communistes ont pu à l'époque avoir le sentiment que les événements venaient leur donner raison, que la coupure du monde en deux camps s'accroissant, c'était de leur côté que convergeaient toutes les causes justes, et qu'en fin de compte c'était l'Histoire elle-même qui les désignait comme les animateurs privilégiés du rassemblement. On vient à eux, semble-t-il, sans qu'ils aient eux-mêmes à se rapprocher de ces nouveaux alliés ; c'est Gide, c'est Malraux, c'est Romain Rolland qui franchissent la barrière de classe qui les séparaient, et non l'inverse. Sans rien renier de leurs principes, ils peuvent même se sentir investis d'une mission nationale, puisque la classe dirigeante, fasciste ou fascisante, foule aux pieds ses propres valeurs : sa morale, son attachement à la patrie, sa foi dans le progrès, sa culture ⁵¹. C'est en somme *"la réalité dans son développement révolutionnaire"* qui enjoint au Parti de reprendre ces valeurs, et de les refondre, de même qu'elle rend acceptable certains compromis, puisque tout assure que ce ne sont pas des compromissions.

Du moins est-ce là *"le beau piège que l'histoire commence à lui tendre"*, pour reprendre l'expression que P. Daix applique à Aragon. Le rassemblement antifasciste est en effet interprété comme une sorte de marchepied de la révolution, l'union contre "les deux cents familles" comme une modalité de la lutte des classes, et le réalisme français selon Aragon comme une transition vers le réalisme socialiste. La dialectique fait ici merveille, qui réduit à rien l'originalité de l'antifascisme et ses limites politiques, qui fait d'hommes de bonne volonté des révolutionnaires en puissance, qui discerne chez des écrivains "engagés" ou sympathisants, ou admirateurs de l'URSS, de possibles militants du grand réalisme nouveau. S'il y a, selon Hegel et Marx, des *"ruses de l'histoire"*, on sait qu'elles ne sont jamais que des ruses de la raison dialectique (des

⁵⁰ Aragon, *op.cit.*, p. 275.

⁵¹ Dans la lignée des *Chiens de garde*, Nizan ne reniera rien de sa critique virulente de la société bourgeoise, car *"le moindre adolescent saisit aujourd'hui que tout dépérit : l'économie, la politique, l'éthique : un monde tout entier, chargé de ses gréments, commence à sombrer, et les rats fuient"* (extrait de *"Sur un certain front unique"*, *Europe*, janvier 1933, article reproduit in *Pour une nouvelle culture*, *op.cit.*, p. 53).

“cent mille tours” de la dialectique, disait excellemment le poète de *Front Rouge*). En revanche, que l’histoire puisse par ce biais tendre ses pièges, c’est ce dont témoigne l’activisme euphorique d’un Aragon, des communistes en général, à l’heure de l’antifascisme (comme plus tard à l’heure de la Résistance).

Cette subordination dialectique de l’union contre le fascisme à la lutte pour le socialisme est explicitement inscrite dans le programme de *Commune*, cette “revue de combat” destinée à rendre “publique la lutte que mène l’AEAR” :

Commune en face des confusions à travers lesquelles la culture présente marche au fascisme, proclame que la seule issue est dans la révolution prolétarienne. Commune engage la lutte contre les premières démarches du fascisme français, de droite ou de gauche ; contre les préparatifs idéologiques de la guerre impérialiste et de la lutte armée contre l’URSS.

*Commune dénonce les éléments mortels de la culture et de toutes les propagandes bourgeoises. Commune fait connaître les éléments vivants d’une culture révolutionnaire qui se développe sur tous les plans et dont les efforts et les résultats ne sauraient être isolés de l’action du prolétariat révolutionnaire*⁵².

Que sur un tel programme, même réajusté politiquement un an plus tard, l’AEAR ait vu ses rangs se gonfler rapidement, ne pouvait donc que renforcer Aragon et les siens dans leurs convictions, rendre plus inébranlable encore le système de leurs croyances. C’est ce qu’il nous faut bien comprendre pour expliquer l’ardeur d’Aragon à vouloir transposer en France le réalisme socialiste, sur la base même du rassemblement antifasciste et sans que cette dynamique unitaire n’implique un quelconque relâchement idéologique. Pour justifier notre analyse revenons un instant sur le texte du *Salut de l’AEAR* au Congrès des écrivains soviétiques que nous avons analysé plus haut. La thèse d’une appropriation de “l’héritage de la culture française, remise sur ses pieds”, qui permettrait de donner un visage national au mot d’ordre soviétique, y est fondée sur l’espérance révolutionnaire mise dans le front antifasciste :

L’AEAR, en saluant le congrès des Ecrivains soviétiques, a la grande joie de lui apporter l’assurance qu’en France, où depuis février, alors que se conduit entre les partis socialiste et communiste, le pacte d’action du Front Unique, des

⁵² *Commune* n° 1, juillet 1933. Une partie de ce langage va donc se démoder un an plus tard, mais non l’idée de la révolution comme solution définitive au mal, fasciste ou simplement bourgeois.

milliers d'intellectuels, comprenant l'élite de la culture française, jusqu'au Collège de France inclusivement, se sont réunis en un vaste mouvement auquel l'AEAR participe. Le Front Unique des Écrivains et des Artistes contre la guerre et le fascisme est un fait accompli, et crée au retentissement des expériences de nos camarades soviétiques le terrain favorable, qui permettra à la littérature révolutionnaire française de mériter à son tour un jour le nom de littérature soviétique” ⁵³.

Il est clair que c'est l'antifascisme qui historiquement fournit aux communistes la base solide d'une politique nationale, en littérature comme ailleurs, dans le cadre même d'une perspective révolutionnaire mondiale qui fait de la défense de l'URSS un devoir majeur. Pour eux, le conflit entre le totalitarisme fasciste et le camp de la révolution (de la paix et de la démocratie véritable) ne dément pas, mais confirme le schéma binaire de la lutte des classes. Ce conflit est une forme décalée de la coupure entre les classes sociales, ce dogme essentiel du marxisme qui permet en tous domaines, nous l'avons dit, d'offrir aux militants des lignes de démarcation nettes, commodes, efficaces. Il est frappant de constater que les communistes vont constamment prendre appui dans leur histoire sur de semblables formes décalées de cette coupure : le camp des démocraties contre le camp des fascismes pendant la Deuxième Guerre mondiale, le bloc de l'Est contre le bloc impérialiste de l'Ouest pendant la guerre froide (pour la période qui nous intéresse). La lutte des classes est ainsi censée s'exprimer dans des formes de substitution, pourtant irréductibles à ce schéma politique : par là se perpétue l'illusion que l'histoire ne cesse d'annoncer l'imminence de la Révolution.

L'illusion spécifique liée à la montée des fascismes, à ce que Daix appelle le “*beau piège de l'Histoire*”, est donc elle-même un avatar de l'illusion inhérente au discours du matérialisme historique : tel événement, telle période, telle phase de la lutte des classes, dûment interprétés, ne sont rien d'autre que des manifestations de sa vérité. On l'a vu, le discours sous-jacent à la définition du réalisme socialiste, ne se comprend à son tour qu'à partir de cette illusion de vérité qui autorise, entre autres dogmes, à tenir pour équivalentes la prise de parti et l'objectivité, la propagande et l'écriture réaliste ⁵⁴.

⁵³ *Op.cit.*, p. 182. Le paragraphe suivant précise cette analyse dialectique, avec la même assurance tranquille : “*L'AEAR considère comme son rôle essentiel d'entraîner tous les écrivains et artistes qui ont foi dans la destinée historique du prolétariat, tous les écrivains et les artistes qui se tournent vers l'Union soviétique comme vers le Prolétariat français [...] dans le mouvement contre la guerre et le fascisme...*”.

⁵⁴ Nous y reviendrons plus loin à propos des réflexions d'Aragon et de Moussinac sur le réalisme socialiste.

Que soit venue l'heure de l'antifascisme alors que la théorie du réalisme socialiste sortait des limbes, ne pouvait donc en compromettre la naissance, mais en favorisait au contraire la croissance. Le thème déjà ancien de la "décadence" bourgeoise et de la "décomposition" de la littérature (illustrée par la plupart des tendances de la modernité), prend une nouvelle vigueur : fascistes ou virtuellement fascisantes, les sociétés capitalistes et impérialistes donnent plus que jamais le spectacle du "déclin" et de la "corruption de la littérature", pour reprendre les termes de Jdanov au congrès de 1934. C'est dans son intervention qu'est dressé ce tableau effrayant d'un fascisme étendu à tout ce qui n'est pas "soviétique" (le sens national du terme étant ici nettement privilégié) :

Possédé par une peur mortelle de la révolution prolétarienne, le fascisme s'attaque à la culture, il fait retourner l'humanité aux périodes les plus barbares et les plus sinistres de l'histoire, il brûle sur les bûchers, il anéantit sauvagement les productions des plus grands esprits ⁵⁵.

C'est pour résister à cette menace, et du même coup défendre l'URSS, on l'a vu, que les communistes doivent désormais, hors des frontières soviétiques, animer la mobilisation antifasciste, s'allier aux intellectuels et écrivains de gauche, et leur proposer d'aller jusqu'au bout de leur logique supposée, sur le plan idéologique, comme sur le plan littéraire. Mais en ce domaine, la question est de savoir si le réalisme socialiste peut vraiment constituer un "ferment d'union", comme le dit J.-P. A. Bernard dans son étude (et comme le suggèrent Aragon et l'AEAR), qui serait le corollaire du "grand souffle de liberté" qu'il fut en URSS, après les rigueurs de la littérature prolétarienne ⁵⁶. S'agissant de l'URSS, nous avons analysé les modalités autoritaires du rassemblement des écrivains et les faux-semblants de la liberté proclamée. Dans la situation française, le thème de la fin du sectarisme est beaucoup plus prometteur, et le contexte du rassemblement antifasciste aidant, il pouvait déboucher sur une perspective réellement pluraliste. Qu'en a-t-il été ? Dans quelle mesure le PCF a-t-il compté sur le réalisme socialiste comme sur un moyen et un symbole de sa politique de rassemblement en matière culturelle ? Que les dirigeants se soient gardé de revendiquer une esthétique propre au Parti, une sorte d'esthétique officielle, doit-il être interprété comme relevant d'un partage des tâches avec l'AEAR et Aragon ?

⁵⁵ Jdanov, *op.cit.*, p. 13.

⁵⁶ *Op.cit.*, pp. 134 et 146.

*** Aragon et la politique littéraire du PCF**

La politique de rassemblement n'est tenable que si les communistes évitent de faire de l'acceptation de leurs positions propres un préalable, cela va de soi : il leur faut même cultiver une certaine discrétion pour ne pas décourager certaines bonnes volontés⁵⁷. Pour jouer pleinement le rôle de rassembleurs auquel l'époque semble les destiner, ils doivent n'exiger des intellectuels et des écrivains rien de plus que leurs prises de positions antifascistes, et éventuellement prosoviétiques. Nous faisons nôtre sur ce point l'analyse de M. Bernard :

A partir de 1933-34, les rapports du Parti avec les écrivains ne sont plus littéraires mais politiques, ou plutôt l'amalgame des deux est-il soigneusement réalisé. Il suffit que Mauriac prenne position contre le franquisme pour que l'on trouve de la vertu à ses livres, il suffit que Montherlant soit anti-munichois pour que l'hostilité à son égard soit moins prononcée ⁵⁸.

Il ne saurait être question d'imposer aux écrivains une doctrine qui freinerait leurs élans de sympathie, ou que les amènerait à exprimer clairement leurs désaccords. C'est pourquoi l'abandon du mot d'ordre de littérature prolétarienne n'est pas suivi d'une campagne bruyamment orchestrée en faveur du réalisme socialiste.

L'Humanité préfère ainsi monter en épingle les interventions des personnalités non-communistes au congrès de 1934 plutôt que de se faire l'écho fidèle de la nouvelle orthodoxie soviétique. Priorité est donnée au prestige que le Parti peut tirer du simple témoignage d'intérêt manifesté par la présence de ces personnalités, même si leurs interventions sont empreintes des plus nettes réserves. Pouvoir afficher le nom de Malraux dans les colonnes de la presse communiste compte davantage, à la limite, que les mises en garde de l'écrivain, récent prix Goncourt pour *La Condition humaine*, contre les risques d'étouffement de la littérature (comme "*conscience du psychologique*") sous la vision marxiste du monde (comme "*conscience du social*") ⁵⁹.

⁵⁷ Ph. Robrieux rapporte, par exemple, que R. Rolland s'était offusqué de la façon dont Münzenberg "*tirait les ficelles et s'employait à censurer le congrès*" (qui allait se tenir à Amsterdam), *op.cit.*, p. 419.

⁵⁸ *op.cit.*, p. 77.

⁵⁹ M. Bernard consacre une étude détaillée à "*André Malraux ou le communisme considéré comme une action fraternelle*" (*op.cit.*, pp. 177-190), ainsi qu'à "*André Gide ou le communisme considéré comme un anti-conformisme*" (pp. 153-176), soulignant par ces deux titres l'éloignement de leur attitude par rapport

De même la revue *Commune* accorde-t-elle une grande place au discours d'André Gide qui ouvre la séance de compte rendu du congrès ⁶⁰, en dépit de la grande méfiance qui s'y exprime envers toute formule de littérature militante :

J'estime que toute littérature est en grand péril dès que l'écrivain se voit tenu d'obéir à un mot d'ordre. Que la littérature, que l'art puissent servir la Révolution, il va sans dire ; mais il n'a pas à se préoccuper de la servir. Il ne la sert jamais si bien que quand il se préoccupe uniquement du vrai. La littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution ⁶¹.

Une telle mise au point présente l'avantage d'admettre que la littérature et l'art s'inscrivent toujours dans un contexte social, qu'ils y produisent des effets idéologiques (ils peuvent ou non servir "objectivement" la Révolution), tout en semblant conforter l'idée (inhérente, on l'a vu, au postulat réaliste) que l'exigence esthétique première des communistes est celle de la vérité. Gide la fait suivre, toutefois, de rapprochements fort désobligeants, quand il précise l'idée que l'art en général n'a pas à se soumettre à la Révolution: "*Il ne s'y soumet pas ; il ne la reflète pas. Il l'éclaire. C'est ainsi qu'il se différencie essentiellement des productions fascistes, hitlériennes, impérialistes de tous pays qui, elles, répondent à un mot d'ordre ; puisqu'ils ne s'agit pas pour elles de dire la vérité, mais de la couvrir [...] Cela est indigne de l'URSS*" ⁶². Indigne de l'URSS telle que Gide l'imagine en 1934 : on sait que le voyage entrepris deux ans plus tard lui ôtera ses illusions, et que la publication de son *Retour de l'U.R.S.S.* mettra un terme aux

à l'orthodoxie marxiste. Il retrace l'itinéraire antifasciste de Malraux (l'adhésion immédiate à l'AEAR, la présidence des comités pour la libération de Thaelmann puis de Dimitrov, l'engagement aux côtés de l'Espagne républicaine, etc.), rappelle sa participation au Congrès des Ecrivains soviétiques, mais montre aussi les réticences suscitées par ses romans auprès des critiques communistes, réticences qu'il interprète ainsi : "*Sans doute les communistes espéraient-ils le convertir au marxisme et voulaient-ils débarrasser son œuvre des scories qui gênaient cette conversion*" (p. 190). Ajoutons pour notre part, que cette conversion n'ayant pas eu lieu, et après l'engagement de Malraux dans la Résistance auprès du général De Gaulle, les communistes en viendront à flétrir ignominieusement et l'écrivain et l'antifasciste, comme le fait Nina Catach dans un article intitulé : "*André Malraux ou la relève du fascisme*" (*La Nouvelle Critique* n° 16, mai 1950).

⁶⁰ Il s'agit de la séance qui s'est déroulée à la Salle de la Mutualité le 23 octobre 1934, et dont rend compte le numéro de novembre de *Commune*. Le discours d'introduction de Gide y est reproduit sous le titre de *Littérature et révolution* ; dans une note, P. Vaillant-Couturier indique que la séance a réuni quatre mille personnes, que la presse bourgeoise l'a dénigrée mais que derrière son ironie il y a "*la peur de voir la classe moyenne, les intellectuels se détourner des conceptions conformistes et du fascisme pour suivre ceux qu'elle admire et qui s'orientent vers la Révolution prolétarienne*" (p. 178 ; toute cette phrase est soulignée par son auteur). La simplification est évidente, qui consiste à assimiler le refus du fascisme et l'adhésion virtuelle au communisme.

⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

⁶² *Ibid.*, p. 164.

manifestations de sympathie des communistes à son endroit, et annulera les effets de la publication de ses *Pages de journal* en 1932.

Rappelons que c'est cette publication, en effet, dans laquelle Gide disait toute l'espérance qu'il mettait désormais dans la société soviétique ⁶³, puis sa participation au Comité Amsterdam-Pleyel, qui lui valurent la reconnaissance officielle des communistes. *Les Caves du Vatican* paraît en feuilleton dans *L'Humanité* en juillet 1933, et bientôt plusieurs articles élogieux sont consacrés à l'écrivain, qui tous mettent l'accent sur le caractère "exemplaire" ⁶⁴ de son évolution. Ce qui est exemplaire, c'est l'étonnante utilisation politique qui est ainsi faite d'un nom comme celui de Gide, et qui montre à quel point les communistes escomptent tirer de l'apparent ralliement de l'écrivain un profit autrement plus substantiel que s'il s'agissait d'une simple affaire littéraire. Le sens de l'opération est de faire apparaître le cas d'André Gide comme n'étant ni un cas particulier, ni un cas accidentel, mais comme la preuve éclatante de la radicalisation des luttes de classes et de l'inéluctable victoire du socialisme. Écoutons Aragon s'en féliciter : "*Son passage aux côtés du prolétariat qui combat pour abattre le capitalisme, c'est le signe du passage au prolétariat de toute culture que la bourgeoisie laisse échapper de ses mains sanglantes, c'est le gage de la victoire mondiale du prolétariat*" ⁶⁵. Ce coup de force interprétatif n'est pas sans rapport avec celui qui caractérise l'appropriation de l'héritage culturel (telle qu'elle s'esquisse dans le "*Salut de l'AEAR*") : dans un cas, il s'agit pour Aragon de trouver des alliés au réalisme socialiste, et dans l'autre des précurseurs ; mais dans les deux cas, il s'agit de tirer le

⁶³ Dans le tome V de *L'Oeuvre poétique*, Aragon en rappelle le passage suivant : "*Je me suis pour un temps très long, volontairement déconvaincu de tout credo, dont le libre examen causait aussitôt la ruine. Mais c'est de cet examen même qu'est né mon credo d'aujourd'hui. Il n'entre là rien de "mystique" (au sens où l'on entend ce mot communément) ; de sorte que cet état ne peut chercher de sens, ni cette ferveur échappement, dans la prière. Simplement, mon être est tendu vers un souhait, vers un but. Toutes mes pensées, même involontairement s'y ramènent. Et s'il fallait ma vie pour assurer le succès de l'URSS, je la donnerais aussitôt. Comme ont fait, comme feront tant d'autres et me confondant avec eux. J'écris cela la tête froide et en toute sincérité...*" (pp. 335-336). Aragon commente : "*à cette lecture, il m'était impossible de ne pas donner écho*" ; d'où la lettre du 19 novembre dont nous allons parler.

⁶⁴ Paul Nizan évoque "*cet écrivain et cet homme exemplaires*" (*L'Humanité* du 17 novembre 1935), Pierre Unik dit de l'adhésion de Gide au mouvement de défense de la culture et de lutte antifasciste qu'elle a "*une valeur proprement exemplaire*" (*Commune* 13-14, septembre-octobre 1934 - d'après Bernard, *op.cit.*, p. 169).

⁶⁵ In *L'Humanité* du 25 juin 1934. M. Bernard montre aussi qu'afin de ne pas laisser apparaître le cas de Gide comme un cas accidentel, les communistes s'efforceront de reconstruire son itinéraire en en présentant l'aboutissement comme absolument inéluctable. Cette manipulation des biographies sera une pratique stalinienne constante, et réversible, le même individu pouvant devenir le plus réactionnaire après avoir été considéré comme le plus progressiste (c'est le sort réservé à Malraux dans le portrait brossé par N. Catach que nous venons de mentionner).

meilleur parti possible du prestige de quelques noms illustres. En cela, Aragon est par excellence le militant qui s'affaire sur chacun des deux fronts de la nouvelle politique littéraire : la promotion du réalisme socialiste, le rassemblement autour de “célébrités incontestables”⁶⁶.

Le bénéfice politique escompté du supposé ralliement de quelqu'un comme Gide (à côté du renforcement de l'illusion d'être dans le vrai que nous avons évoqué plus haut), apparaît bien dès la lettre qu'Aragon lui avait adressée fin 1932 après avoir découvert les “*Pages de journal*” publiées dans la *Nouvelle Revue française* :

*Pour moi, le monde se scinde si bien en deux, que cela m'a coûté récemment tous mes amis, un beau jour. Vous voici de ce côté pour lequel je combats. Je ne peux me retenir de vous dire que si j'ai douté de vous, et si gravement (il vous est facile après ces quelques mots de me faire affront) c'est bien parce que je doutais que divers écarts que j'ai pu trouver précieux vous engageassent au bout du compte aucunement, et il y avait cette ombre de la gloire sur votre chemin qui m'irritait. Cette fois, il n'en est pas ainsi. Ce que vous venez de faire là ne vous sera jamais pardonné. Et donc vous aviez raison, puisque c'était pour faire cela un jour, de ménager ce qui ménageait à votre nom un poids plus lourd pour tomber dans la mare. Vous aviez raison et j'avais tort. J'avais tort dans la mesure exacte où mes plaisanteries sérieuses tendaient à diminuer un homme dont le prestige aujourd'hui fait pencher une certaine balance du côté de l'Union Soviétique*⁶⁷.

Peu s'en faut qu'Aragon ne prête à Gide le calcul d'être devenu une célébrité uniquement pour donner plus de poids à son geste ultérieur. On reconnaît là en tous cas la volonté d'inscrire un tel geste dans une logique biographique, elle-même

⁶⁶ C'est Aragon lui-même qui utilisait ironiquement cette expression dans sa critique virulente de *Monde* (SASDLR n° 2, octobre 1930) ; il dénigrait les intellectuels communistes qui “*mènent une misérable politique de front unique avec la pire racaille de la renommée*”, ou qui “*essaient d'acclimater, pour le plus grand bien de la culture ouvrière, les valeurs bourgeoises, les célébrités incontestables, dans l'atmosphère de la Révolution qui s'en tamponne...*” (souligné par nous).

⁶⁷ Cette lettre est datée du 19 novembre 1932 ; elle appartient à la collection Doucet de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, et seul R. Garaudy avait été autorisé à la consulter pour la rédaction de son ouvrage sur Aragon ; mais elle est désormais publiée intégralement dans le tome V de *L'Oeuvre poétique*, pp. 337-338.

Aragon y faisait aussi cette confession lucide, et ô combien éclairante : “*Vous savez que je suis un partisan avec tout ce que cela comporte et je n'ai pas l'habitude de ne pas m'engager à fond pour ce qui est du parti que j'ai pris*” - et il opposait le partisan (au service des exploités) et le fanatique (au service des exploités).

subordonnée à la nécessité historique, qui, sous la forme de la scission du monde en deux, justifie Gide d'avoir rompu avec sa classe d'origine, comme elle justifie Aragon d'avoir rompu avec ses amis surréalistes.

Quant à l'autre aspect de la politique de rassemblement qui s'affirme en 1934-1935, la promotion du réalisme socialiste, l'on peut formuler ce triple constat : les dirigeants s'abstiennent d'intervenir au nom du Parti, l'AEAR n'en fait pas sa préoccupation essentielle, Aragon est de loin celui qui s'emploie le plus à donner corps au mot d'ordre soviétique.

La discrétion des dirigeants s'explique amplement par les impératifs de la politique d'"unité d'action". Rien ne serait plus dissuasif que la proclamation de quelque chose comme une esthétique officielle, l'impression donnée d'une volonté de régenter le domaine culturel, une pratique d'interventions voyantes dans les affaires de cette association qui entend elle aussi rassembler et à laquelle adhèrent effectivement des écrivains et des artistes venus d'horizons esthétiques et idéologiques différents (même si tous sont censés être ou devenir un jour révolutionnaires).

Il revient donc à l'AEAR de conférer une certaine substance à la notion qui s'est substituée à celle de littérature prolétarienne, sachant précisément que l'époque n'est plus au purisme doctrinal. Toute la difficulté est de faire apparaître cette notion soviétique comme réellement accueillante, et étrangère à l'idée de littérature de propagande dans ce qu'elle a d'habituellement rebutant ; comme propice au dialogue et à un certain accord sur la façon de concevoir l'engagement et la pratique littéraires. Nous avons vu que les invités étrangers au congrès de 1934, même bien disposés envers l'URSS ou éblouis par la mise en scène à grand spectacle de la Salle des Colonnes, n'avaient pas que des raisons d'être convaincus. Il n'est pas douteux que dans sa tâche délicate l'AEAR a été guidée et encouragée par l'UIER ; mais l'on manque à ce jour d'informations précises sur ce point (à notre connaissance, du moins). Selon W. Klein, dès octobre 1934 (dans la foulée du congrès soviétique, donc), Barbusse a été chargé, après une rencontre avec Staline, *"de lancer les bases d'une nouvelle organisation internationale des écrivains plus adaptée que l'UIER aux nécessités d'une vaste politique d'alliance et orientée dans le sens de l'activité politique du mouvement Amsterdam-Pleyel"* ⁶⁸. Cette question, qui oppose Barbusse aux autres membres de l'AEAR (ainsi qu'à des hommes comme Ehrenbourg et Becher, porte-parole des

⁶⁸ *Op.cit.*, p. 43.

écrivains allemands en exil), tarde ensuite à trouver une solution. En fait, c'est la dynamique même du rassemblement des intellectuels antifascistes qui va la fournir.

Dans les travaux préparatoires du congrès international prévu à Paris en juin 1935, deux préoccupations essentielles se sont imposées de plus en plus. D'une part, devant les menaces très graves qui pèsent désormais sur la création et la vie intellectuelle, le mot d'ordre le plus approprié, le plus large et le plus fédérateur en même temps, est celui de "*défense de la culture*" ⁶⁹. D'autre part, il revient plus spécialement aux marxistes de procéder à une analyse approfondie des conditions matérielles faites aux "travailleurs intellectuels" ; d'étudier comment et pourquoi ils sont eux aussi menacés par les contradictions et le déclin des sociétés capitalistes ; de montrer qu'ils ont des intérêts propres à défendre, et donc de bonnes raisons de lutter, avec les travailleurs manuels, pour une société renouée, capable de leur offrir des garanties et des conditions de travail bien meilleures. Les séances du congrès de juin 1935 et les sommaires de *Commune* témoignent de l'intérêt porté à ce second axe de réflexion et de mobilisation. En outre, la réussite du congrès débouche sur la fondation d'une *Association internationale des écrivains pour la défense de la culture*, où les communistes figurent en bonne place, à côté d'une multitude de personnalités prestigieuses ⁷⁰. La solution au projet de refonte de l'UIER est toute trouvée : celle-ci est dissoute le 19 décembre 1935, et ses sections nationales sont appelées à se joindre à la nouvelle organisation internationale, dont le siège est à Paris (et non plus à Moscou) et dont le bureau doit se réunir chaque année dans un pays différent.

La dynamique du rassemblement antifasciste débouche donc sur la disparition de l'AEAR, à laquelle elle avait imposé d'autres thèmes prioritaires que le soutien au réalisme socialiste. Début 1936, ses sections locales se transforment en une *Organisation des Maisons de la Culture*, présidée par Aragon, qui adhère à l'Association internationale (dont Aragon est l'un des secrétaires). Avec le numéro de septembre 1936, *Commune* cesse de se présenter comme la "*revue de l'AEAR*" pour se dire désormais "*revue littéraire française pour la défense de la culture*" (Aragon passant du secrétariat de direction au Comité directeur). Dans les mois qui mènent au Front populaire, le projet de créer une véritable organisation de masse commence à

⁶⁹ C'est pourquoi le Congrès prendra le nom de "*Congrès international des écrivains pour la défense de la culture*" (Paris, 21-25 juin 1935), de même que le second du genre, réuni en pleine guerre d'Espagne (Valence, Madrid, Paris, 4-17 juillet 1937).

⁷⁰ Le præsidium comprend R. Rolland, G.B. Shaw, S. Lewis, S. Lagerlöf (tous quatre Prix Nobel), Gide, Barbusse, les frères Mann, Forster, Gorki, Huxley, etc.

entrer dans les faits, après les efforts déployés par l'AEAR, par ses sections locales, relayées par celles des Amis de *Commune* à partir de janvier 1935, et par la revue elle-même ⁷¹. Nous verrons que c'est seulement à ce moment-là, courant 1936, que s'ouvre un certain débat sur le réalisme, alors qu'Aragon et quelques-uns de ses collaborateurs de *Commune* avaient tenté de cerner sa variante socialiste dès 1934-1935.

En nous intéressant à cette tentative, nous chercherons à mieux comprendre la nature, les enjeux, et les limites, de la transposition faite en France de la notion soviétique ; mais nous pourrons du même coup mieux comprendre également le rôle joué par Aragon dans la politique littéraire de son Parti. Par ailleurs, prendre acte du fait que certains critiques ont pu qualifier, dès 1934, *Antoine Bloyé*, *Le Cheval de Troie* et *Les Cloches de Bâle* d'œuvres "réalistes-socialistes", invite à une première réflexion sur le sens de cette étiquette, sur la façon dont le texte romanesque s'accommode du projet idéologique avoué, sur la discordance du discours théorique et de la pratique scripturale.

⁷¹ La multiplication des organisations locales s'inscrit dans la perspective politique de lutte pour un front populaire appuyé sur de "nombreux comités de base" (selon la recommandation de Thorez) ; les Amis de *Commune* entendent militer "pour une vraie culture française, celle qui s'adresse aux ouvriers, aux paysans, aux soldats, aux petits commerçants exploités ou ruinés par le capitalisme : la culture révolutionnaire" (souligné par nous ; extrait de *Commune* n° 20, avril 1935, p. 924). Ils jouent un rôle important dans la fondation des Maisons de la Culture (qui compteront 100 000 membres en décembre 1938).

1.3.2. Les premiers romans réalistes-socialistes ?

Aragon a toujours fait remonter sa pratique de romancier réaliste-socialiste aux *Cloches de Bâle*, œuvre entreprise en 1933 et achevée au moment du congrès soviétique d'août 1934 ; il lui arrivera de rappeler ces dates pour signifier que ce premier roman du cycle du "*Monde réel*" n'a pas été écrit en application d'une méthode "soviétique", même s'il était au courant des discussions qui se déroulaient en URSS au moment de son long séjour de 1932-1933 et alors qu'il collaborait là-bas à *La Littérature internationale* ¹. Il faut d'ailleurs remarquer que c'est dès le printemps 1934, et sous sa propre plume, qu'un roman français est dit, pour la première fois, correspondre au réalisme socialiste - "*pour reprendre la terminologie de nos camarades soviétiques*", précise-t-il : ce premier roman est *Antoine Bloyé*, publié à l'automne 1933 par son camarade français Paul Nizan ². C'est aussi le seul roman auquel Aragon attribuera explicitement ce qualificatif dans la période de l'avant-guerre, ce qui ne l'empêchera pas de considérer que certains romanciers, même non communistes pourraient un jour le mériter ³, ou que de grandes œuvres, "*que leurs auteurs se réclament ou non de cette*

¹ Aragon écrit par exemple dans *L'Œuvre poétique* (tome VI, p. 196) : "*Pour ma part je n'ai rien à dire de ce Congrès et de ce qui s'ensuivit. Sauf qu'à sa suite, j'ai tenté de mon mieux de me mettre à écrire une littérature déjà amorcée avant le Congrès de 1934, dans le domaine du roman, avec Les Cloches de Bâle, achevé avant que ce congrès s'ouvre*".

² *Commune* n° 10, mars-avril 1934. Nous citons cet article d'après sa reproduction dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, pp. 58-60, où il figure à côté de deux autres comptes rendus, l'un consacré à *L'Annonciatrice*, 3ème vol., tome IV de *L'Ame enchantée*, de Romain Rolland, l'autre à *Un mort tout neuf* d'Eugène Dabit. Citons la conclusion du premier, révélatrice de l'annexion bienveillante des compagnons de route alors pratiquée par Aragon : "*Cela restera la grandeur de Romain Rolland, de notre camarade Romain Rolland, que d'avoir su, sous la dictature du capital, suivre le chemin qui a été celui des plus grands écrivains soviétiques sous la dictature du prolétariat*". Quant à Eugène Dabit, "*le préfacier de Des ouvriers écrivent*", rappelle Aragon, il est invité avec beaucoup de ménagement à mieux situer socialement ses personnages dans ses prochains livres, à mieux refléter l'élévation du "*niveau de la lutte des classes en France*" - et dans *L'Humanité* (7/07/1934), Aragon souhaitera qu' "*il devienne l'un des fondateurs de ce réalisme socialiste dont nos camarades écrivains de l'URSS ont fait leur charte de travail*" (cité par Y. Lavoine).

³ Outre R. Rolland et E. Dabit, c'est le cas de J. Romains qui, par son génie propre, a su s'élever très au-dessus de sa base philosophique, l'unanimité, si bien que son œuvre est "*un tableau véridique de notre temps, dont chaque tome est un pas en avant dans la voie de ce que les écrivains soviétiques ont appelé le "réalisme socialiste"*" (*L'Humanité*, 8/12/1935). C'est le cas, enfin, de T. Rémy : "*Le peuple de Paris a, en Tristan Rémy, un grand écrivain de sa vie, et c'est le peuple de Paris qui fera de Tristan Rémy un écrivain des sentiments révolutionnaires qui l'animent, de ce maître du réalisme un réaliste socialiste, de ce maître du langage un maître de l'enthousiasme, de ce descripteur habile du monde quotidien de la misère, un chanteur des jours héroïques de la libération des travailleurs*" (*Commune* n° 33, mai 1936, à propos de *Faubourg Saint-Antoine*).

tendance, ont en commun des éléments de vie qu'il est le droit du critique de considérer comme ressortissant de ce réalisme" ⁴. Nizan est donc le seul cas à propos duquel le terme est utilisé avec quelque rigueur doctrinale, mais, paradoxalement, il l'est avant même que l'AEAR ne le revendique (par la bouche d'Aragon), et pour un romancier communiste qui s'y est lui-même rarement référé. Nous y reviendrons en étudiant sa tentative propre de contribuer à une "*littérature révolutionnaire*" (expression qu'il affectionne davantage), avec *Antoine Bloyé* mais aussi *Le Cheval de Troie* (publié deux ans plus tard). Nous y mesurerons les différences très sensibles qui séparent ces deux écrivains, sur le plan de la conception du roman politique, mais aussi de la vision du monde que leurs œuvres mettent en scène, en dépit de leurs présupposés communs. Aragon ne pouvait pas manquer d'y être sensible, et peut-être déjà d'en être irrité. Dans *Les Communistes*, il ne réglera pas seulement un compte politique, à travers le personnage du renégat Patrice Orfilat, il se souviendra de son penchant trop fort pour l'angoisse métaphysique et la méditation sur la mort.

⁴ "*Un roman commence sous vos yeux*", *Europe*, mai 1937 (cité par S. Ravis dans "*Le réalisme en débat*" *Europe*, mars 1986, p. 46) ; les auteurs cités, à cette date, sont L. Guilloux, A. Malraux, J. Cassou, R. Martin du Gard (outre les communistes P. Nizan et L. Moussinac) ; cette question sera développée dans les chapitres 1.4.1. et 1.4.2.

1.3.2.1. Aragon : l'entrée dans le "Monde réel"

La chronique de l'auteur des *Cloches de Bâle* concernant le premier de ces romans doit nous retenir dès maintenant pour ce qu'elle révèle de ses propres préoccupations : quand il dit d'Antoine Bloyé que "*c'est un livre où se retrouvent et s'unissent dans un même but Paul Nizan, écrivain, et Paul Nizan, militant communiste*", l'on peut penser qu'il formule ainsi l'appréciation qu'il aimerait se voir bientôt attribuer, par les siens comme par une partie au moins du public bourgeois. En faisant l'éloge des qualités littéraires du roman, de son "*langage merveilleux*", de son style ¹, et en plaçant l'équilibre réussi du style et de l'idéologie sous le signe du réalisme socialiste, il poursuit un double objectif : montrer aux camarades que l'on demeure un militant, que l'on fait "œuvre utile", en se faisant écrivain ; montrer aux autres à l'inverse, aux gens qui "*signalent comme un défaut de l'ouvrage qu'on y sente l'idéologie*", que l'on peut faire œuvre littéraire à part entière en devenant un militant. Nous verrons souvent Aragon prévenir ou réfuter de cette manière le reproche de littérature de propagande ; mais à cette date, il est probable qu'il adresse d'abord son message à son propre parti, un parti où les préjugés ouvriéristes sont solidement ancrés et où l'ancien surréaliste s'est heurté à une méfiance tenace ². De ce point de vue, s'emparer aussi vite, avec tant de vigueur, du terme de réalisme socialiste, est pour Aragon une façon de prouver sa détermination militante et de faire de ce terme (auréolé du prestige du pays d'Octobre) le moyen de désigner adéquatement la pratique littéraire qu'un intellectuel communiste (c'est-à-dire un intellectuel bourgeois venu au prolétariat) peut et doit revendiquer.

¹ Aragon cite quelques extraits du roman et commente : "*Il y a dans le style de Nizan quelque chose de moiré qui n'appartient qu'à lui, et qui a la force poétique d'un grand peintre, je veux dire de Gustave Courbet*" (op.cit., p. 60).

² Pour P. Daix, "*Ce qui mérite respect dans la démarche d'Aragon à l'époque, c'est que le transfuge du surréalisme ne fut aucunement accueilli à bras ouverts par le parti ou par l'Union soviétique, mais au contraire copieusement maltraité. C'est à force de détermination, de courage et d'humilité qu'il parvint à conquérir tant soit peu leur confiance*" (op.cit., p. 269). Aragon lui-même évoque, avec discrétion, ces années difficiles, dans la préface de 1964 à la réédition des *Cloches de Bâle* (pp. 26-28 de l'édition "Folio", 1976) ; il y parle de son expérience du journalisme à *L'Humanité*, sous l'autorité d'André Marty, qui le méprisait. Mais, estime-t-il au bout du compte : "*Moi, je dois tout à ce stage aux travaux forcés. A la pauvreté d'alors. A l'absence de complaisance des gens. A leur cruauté même. Merci*".

Cette hypothèse expliquerait qu'Aragon aille jusqu'à affirmer que "*c'est par l'idéologie que vaut, au-delà du style, et le dominant, le premier roman de notre camarade Nizan*" : Fréville avait au contraire, tout en applaudissant à sa "*réussite quant à la forme*", déploré ses insuffisances idéologiques, l'absence d'une représentation typique de l'ouvrier (il aurait dû "*camper un ouvrier révolutionnaire*"), ses faiblesses dans l'analyse de classes ³. Pour Aragon, "*tout ce livre est comme une patiente recherche de la ligne de fracture entre deux classes*", à travers le point de vue du fils (Pierre) sur le père (Antoine) : celui-ci est passé "*du camp des travailleurs à celui des patrons*", alors que celui-là, par une "*trahison inverse*", "*accepte le marxisme*", "*passse à l'idéologie du prolétariat*". A quelques nuances près (sur lesquelles nous reviendrons), Nizan a donc bien fait son travail d'écrivain réaliste-socialiste, d'écrivain communiste et de communiste écrivain ⁴.

*** Les Cloches de Bâle et la critique communiste**

Qu'en est-il de l'auteur des *Cloches de Bâle* lui-même ? Dans son feuilleton de *L'Humanité*, René Garmy lui reproche ses insuffisances et ses erreurs de perspective ; il l'exhorte, non sans condescendance, à s'amender : "*Notre camarade a d'ailleurs trop la passion de servir pour ne pas renforcer dans ses prochaines œuvres l'éclairage idéologique sans lequel il n'est point de littérature vraiment révolutionnaire*" ⁵. Nous le savons, le privilège du critique marxiste est de décider si un écrivain du Parti en a fait ou non assez au regard de ce critère premier qu'est "*l'éclairage idéologique*" ; Aragon lui-même use de ce privilège quand il endosse l'habit du critique : à l'égard de Nizan pour le féliciter ou, dans la même chronique, de Dabit pour le morigéner. Mais en tant que romancier, il s'expose par principe, sur ce terrain, à recevoir des leçons, des leçons de clarté politique : la représentation romanesque ne doit pas laisser planer d'ambiguïtés. Or, le personnage de Catherine dans *Les Cloches de Bâle* donne lieu, selon R. Garmy, "*à une sorte d'idéalisation inconsciente de l'anarchisme*". C'est bien pourquoi Aragon doit faire ses preuves d'écrivain militant et conquérir une légitimité

³ Fréville concluait son article en ces termes : "*Son livre est une étape, nous sommes certains que dans ses œuvres prochaines il dira l'immense bouillonnement révolutionnaire de l'époque et que l'écrivain chez lui saura profiter des leçons du militant*" (*L'Humanité*, 18/12/1933).

⁴ Toutefois, comme Fréville et comme dans son propre compte rendu sur *Faubourg Saint-Antoine*, Aragon formule ce souhait essentiel, à savoir que l'écrivain en vienne à peindre la réalité dans son développement révolutionnaire : "*C'est là ce qui nous fait espérer que Paul Nizan écrira demain l'histoire de Pierre Bloyé, dont le destin est aux côtés du prolétariat dans ses luttes*".

⁵ *L'Humanité* (31/12/1934) ; R. Garmy est alors le collaborateur principal de Fréville à la direction littéraire du journal, et il le restera jusqu'à son exclusion du Parti en 1937.

qui, cependant, ne s'obtient pas qu'en écrivant (des romans ou des poèmes) : se faire le porte-parole du réalisme socialiste est un moyen de hâter cette reconnaissance, mais manifestement ceci ne suffit pas encore pour dispenser le critique de *L'Humanité* de toucher son camarade en ce point sensible, sa "*passion de servir*". Trente ans plus tard, Aragon s'en souviendra avec quelque amertume, en évoquant l'incompréhension plus générale dont son roman fut l'objet à sa sortie :

Il y avait des critiques socialistes qui s'étonnaient, disaient-ils, de n'y voir d'année en année que l'histoire d'une petite putain... ou à peu près. Il y avait la critique marxiste qui ne trouvait pas suffisamment typiques mes chauffeurs de taxi, pas suffisamment porteurs de l'idéologie triomphante. Il y avait le silence des autres ⁶.

En revanche, son ami G. Sadoul (dont l'itinéraire est parallèle au sien depuis l'époque du surréalisme, le voyage de Kharkov et ses suites) joue le jeu et prend sur lui de caractériser, dans la revue de l'AEAR, *Les Cloches de Bâle* comme "*l'une des premières œuvres à laquelle le terme de réalisme socialiste pourra s'appliquer*" ⁷. Le futur de la formule, on peut le noter, introduit une réserve et comme l'attente d'une consécration plus officielle du terme, qui ne viendra pas dans l'immédiat. Sadoul s'emploie dans son article à montrer la nouveauté de la démarche d'Aragon, à quoi le critique du parti est resté trop sourd, démarche qui s'écarte d'une double tendance habituelle aux romanciers : d'une part, celle qui à la façon des "*guides Baedeker*" ne représente que "*l'extrême sommet de la superstructure commerciale, élégante ou artistique des forêts urbaines, sans rien dire de l'humus où elles s'enracinent, sans rien dire de ces rues sombres, de cette zone, de ces usines où vivent, travaillent et luttent les ouvriers*" ; d'autre part, celle de ces "*romanciers qui prétendent ne décrire qu'eux-mêmes, que leur "état d'âme", et qui se mettent en scène sous des maquillages et des oripeaux divers*". Dans les deux cas la cécité face au "*rapport des classes*" fait perdre de vue les hommes eux-mêmes, réduits à l'existence de "*pantins aussi fantastiquement ennuyeux que [...] les bergers de l'Astrée*" : "*A ne voir de la réalité sociale qu'un seul acteur ou qu'une suite de décors, les romans se vident de tout contenu véritablement humain*".

⁶ Préface de 1964, édit. Folio (1976), pp. 37-38 (nous citerons également le texte du roman dans cette édition).

⁷ *Commune* n° 17, janvier 1935 ; nous citons cet article d'après sa reproduction dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, pp. 461-464.

Après un rapide résumé du livre, où il désigne la grève de taxis comme étant l'épisode central et met en relief l'épilogue (dans lequel "*Aragon nous fait entrevoir la femme socialiste*"), Sadoul termine son article ainsi, désavouant implicitement les sous-estimations de René Garmy :

Ce livre n'est pas plus la description passive de certains aspects du monde actuel, qu'il n'est une parabole qui servirait à Aragon à expliquer son "cas" et sa personnalité, mais un roman qui peint à travers les individus leurs classes, à travers l'action, la lutte de ces classes, et qui fait ainsi entrevoir, par sa peinture de la réalité d'hier, la réalité socialiste de demain.

Plutôt que d'ergoter sur l'exactitude des thèses politiques impliquées dans une telle peinture, il faut, selon Sadoul, apprécier à sa juste valeur l'orientation générale du livre, l'originalité de sa tendance dans la littérature française, de son point de vue à la fois réaliste et socialiste. Remarquons en effet que Sadoul, comme Aragon à propos de Nizan, s'attache à aligner son commentaire sur la lettre de la définition soviétique : personnages comme représentants typiques de leur classe, réalité saisie dans son développement révolutionnaire, évocation du socialisme à venir à travers la peinture de la lutte des classes. C'est pourquoi il peut conclure :

Les Cloches de Bâle sont, dans la littérature française, l'une des premières œuvres à laquelle le terme de "réalisme socialiste" pourra s'appliquer. Et, dans ce sens, ce livre n'est pas seulement un livre décisif dans l'œuvre d'Aragon, il est aussi une date de notre histoire littéraire.

A travers cet éloge appuyé, Sadoul entend souligner que la rupture avec le passé surréaliste a trouvé son accomplissement littéraire. Aragon lui-même, qui se montrera plus tard un peu plus critique envers ce premier essai romanesque, estime en 1935 avoir montré l'exemple (de même que sur le plan politique) :

Je voudrais que chaque participant de votre congrès fît son examen de conscience et tâchât d'établir ce qui le sépare encore du réalisme socialiste, et comment, pour certains vous avez déjà travaillé dans cette voie. Pour moi, qui fais ici devant vous mon rapport comme un ouvrier devant son usine, je pose devant vous

mes deux derniers livres, les poèmes de Hourra l'Oural et mon roman Les Cloches de Bâle, et je vous demande : "Camarades, est-ce bien ainsi ?" ⁸.

Quant à la composante proprement "socialiste" du réalisme du roman, la critique soviétique se montre plus réservée. Un article de décembre 1935 déplore que la tentative d'aller au-delà de la satire sociale, brillante et réussie, n'ait pas totalement abouti : le mérite d'Aragon est "*de ne pas s'être borné aux chapitres critiques, mais d'avoir cherché la voie du réalisme héroïque et osé un tableau d'ensemble de toute une époque*" ; hélas, ajoute aussitôt l'auteur de l'article, "*il n'a pas complètement réussi*", son manque d'assurance devient sensible "*dès qu'il passe au réalisme héroïque qui est en train de naître en France*" ⁹. Le roman aurait dû être centré sur le personnage de Clara, qui survient quand le roman se termine et qui incarne pourtant "*le type du révolutionnaire authentique dont a besoin le nouveau réalisme*". On comprend du même coup que l'auteur de l'article ne soit pas allé jusqu'à reconnaître le livre comme digne du réalisme socialiste ¹⁰, tout en en saluant assez chaleureusement l'engagement politique et la relative réussite littéraire : en plus des qualités déjà indiquées, E. Galperina lui accorde encore celles de la langue, en ses divers registres : "*style bavardé (Diane), ton héroïque et pathétique (Clara), prose brillante, raffinée au meilleur sens du terme et en même temps combative*" ¹¹. Sans égaler le modèle que constitue le style de Gorki, le "*grand maître de la langue simple, authentiquement populaire et riche d'images*", cette prose ne semble pas contrevenir à ce que l'auteur de l'article estime être, en la matière, l'exigence du "*grand réalisme nouveau*" : "*Il faut avoir recours au pathétique lyrique, à la métaphore vigoureuse, pour rendre la grandeur de la lutte, l'intensité du combat, la beauté de l'exploit révolutionnaire*" ¹² - et ceci compte tenu de l'objectif premier : se rendre accessible aux masses. Remarquons au passage que

⁸ "*Message au congrès des John Reed Clubs*", conférence recueillie dans *Pour un réalisme socialiste* (v. *infra*, 1.3.3.), et reproduite dans *L'Oeuvre poétique*, tome VI (p. 258 pour cette citation).

⁹ *La Littérature Internationale* n° 12, 1935, article de E. Galperina intitulé "*Le retour à la réalité*" (nous verrons que la formule est empruntée à Aragon).

¹⁰ Les Soviétiques ne se sont de toute façon pas empressés de diffuser leur doctrine littéraire à l'étranger, et surtout ils adoptent eux-mêmes à l'époque (fin 1935) une tactique propre à favoriser les tendances aux alliances antifascistes et à la création des fronts populaires. Ainsi, E. Galperina situe *Les Cloches de Bâle* et *Pour un réalisme socialiste* dans le contexte plus large de "*l'énorme revirement de la culture française*", dont elle cite pour preuves *Quinze ans de lutte* de Romain Rolland, *Pages de journal* de Gide et la préface du *Temps du mépris* de Malraux.

¹¹ *Ibid.*, p. 83

¹² *Ibid.*, p. 84

l'œuvre d'un écrivain français est jugée à l'aune des critères inscrits dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques.

Il reste qu'Aragon a pu percevoir comme une approbation et un encouragement le ton assez bienveillant de l'article soviétique, d'autant qu'il avait bénéficié quelques mois auparavant d'un autre article, extrêmement chaleureux, dont la reproduction dans *L'Humanité* était accompagnée de la publication d'un extrait des *Cloches de Bâle*. Il félicitait Aragon d'avoir eu le courage d'abandonner le surréalisme et le définissait comme "*un écrivain communiste chez qui la conception artistique est entièrement pénétrée de sa compréhension politique de l'histoire*" ¹³. C'est là très exactement l'image qu'Aragon aimerait que les hommes de son parti aient de lui, celle d'une parfaite synthèse entre l'écrivain et le militant. Mais nous doutons fort qu'il ait pris la chose pour argent comptant, étant donné ce qu'il nous révèle lui-même de la personnalité de l'auteur de cet article, d'abord paru anonymement dans *L'Humanité*, puis signé du nom de M. Mirski dans *La Littérature internationale* : "*ce grand aristocrate, le prince Demian Staropollsk Mirski qui, en Angleterre, s'était publiquement rallié au marxisme et, passé en France, avait adhéré au parti français, écrit dans la Nouvelle revue Française, puis était entré dans son pays d'origine*" ¹⁴. Faut-il conclure de la publication de son article, comme le fait M. Bernard : "*Ainsi Aragon se trouve-t-il complètement lavé par la critique soviétique du soupçon d'insuffisance idéologique que René Garmy avait laissé peser sur lui*" ¹⁵ ? En revanche, il est possible que cet article ait contribué à dissiper la méfiance de certains communistes français à l'égard d'Aragon, qui disposait ainsi de quelques atouts supplémentaires pour faire admettre le sérieux de son entreprise.

La question qu'il faut maintenant reprendre est celle de savoir quel sens il y a à qualifier *Les Cloches de Bâle* de roman réaliste-socialiste : en quoi le roman répond-il aux critères mis en avant par Aragon lui-même, par Sadoul ou la critique soviétique ? Dans quelle mesure l'osmose s'opère-t-elle entre littérature et politique, de telle manière que celle-ci ne détonne pas (comme "*un coup de pistolet dans un concert*", selon le mot célèbre de Stendhal) ? Comment se manifeste la dimension proprement "socialiste" du réalisme aragonien, au-delà de son aspect critique plus traditionnel ? A supposer que

¹³ *La Littérature internationale* n° 5, 1935, p. 63 ; l'article est en effet reproduit là, après sa publication dans *L'Humanité* du 22 janvier 1935.

¹⁴ *L'Œuvre poétique*, tome VI, p. 173

¹⁵ *Op.cit.*, p. 140

l'éclairage idéologique en soit une composante essentielle, conformément à l'intention avouée de l'auteur, a-t-il pour effet de confiner la lecture dans les limites d'une unique interprétation, de supprimer toute ambiguïté, d'interdire des échappées herméneutiques hors du cadre doctrinal ? Faut-il considérer *Les Cloches de Bâle* comme un roman à thèse, à défaut d'en faire une œuvre de propagande ¹⁶ ?

Il est clair que l'écrivain entendait échapper au discrédit attaché habituellement à ces appellations, dans le moment même où il commençait de s'approprier la notion de réalisme socialiste : étant donné le caractère *a priori* très contraignant de cette notion, mais sachant aussi qu'à la différence de ses confrères soviétiques Aragon jouissait d'une très réelle liberté d'écriture, comment peut-on évaluer les modalités littéraires selon lesquelles il a donné corps à son projet d'écrivain militant ?

*** *La dialectique et le roman***

Rappelons d'abord comment Aragon a été amené à faire confiance au genre romanesque (plus durablement qu'à la poésie d'agitation). En retraçant son itinéraire philosophique, de l'amorce de sa lecture marxiste de la dialectique hégélienne dès 1925-1927 à l'importance croissante donnée aux idées de "*morale du devenir*" et de "*devenir révolutionnaire*" (dont l'URSS apparaît comme la forme concrète), Suzanne Ravis montre que le problème non encore résolu en 1932 est celui des moyens d'expression littéraire adéquats à cette pensée désormais élaborée, une pensée "*assez cohérente et ferme dans l'axe affirmé de la dialectique matérialiste*" ¹⁷. Mais très vite, la forme romanesque, forme ample et temporelle par excellence, va s'imposer comme le moyen le plus approprié d'appréhender le devenir historique et humain, de représenter, comme le dit Auerbach, "*l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours de l'histoire contemporaine*" et "*l'instabilité de l'arrière-plan historique*" ; si l'on y ajoute "*le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle*", on dispose là des "*fondements du réalisme moderne*", tels qu'Aragon a pu concevoir d'en recueillir l'héritage (ce que la suite de cette étude

¹⁶ Dans son anthologie, Fréville estime que Marx et Engels rejettent la littérature de propagande, mais pas "*le roman à thèse dans le sens élevé du mot*", c'est-à-dire l'œuvre où la tendance doit ressortir d'elle-même, grâce à la qualité de la forme (*op.cit.*, pp. 111-114). Par ailleurs, nous commencerons ici à nous référer à la problématique de S. Suleiman sur le roman à thèse.

¹⁷ Suzanne Ravis, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Thèse de doctorat d'Etat (Paris III, 1991), p. 363.

confirmera pour une large part)¹⁸. La vocation réaliste du roman, en tant qu'elle permet de donner forme à une vision de l'homme dans le temps (le temps objectif de l'Histoire, mais aussi le temps intime du cœur et du corps), aurait donc compté davantage dans le choix opéré en 1933-1934 que la préoccupation (exprimée par ailleurs) de toucher un public plus vaste et que "*la volonté de roman*" longtemps étouffée par l'interdit surréaliste¹⁹. Le travail de Suzanne Ravis témoigne de la fécondité de cette hypothèse de recherche, appliquée à l'ensemble de l'œuvre romanesque et centrée sur les multiples problèmes relatifs à la dimension temporelle. Notre questionnement est plus restreint, et s'agissant de l'entrée dans le "*Monde réel*", il est de savoir comment le choix de cette "*forme ample et souple du roman*" (Auerbach) parvient à composer avec les lois rigoureuses de la dialectique.

Il est intéressant de relever avec S. Ravis qu'Aragon envisageait en 1930 la critique marxiste de l'hégélianisme comme la ruine définitive de "*l'esprit de système au nom du dynamisme*" et le rejet de "*la conclusion morale hégélienne nécessitée par le statisme du système*"²⁰ : la dialectique matérialiste est une pensée de la nécessité historique, mais aussi de l'action des hommes dans l'Histoire. En ce sens, il y aurait bien une parenté naturelle entre la science du mouvement qu'est la dialectique et ce qu'on peut appeler "l'esprit du roman", tous deux antinomiques de l'esprit de système. L'esprit du roman est esprit de contestation (il met à nu, critique, démystifie), esprit de liberté et de compréhension, d'ouverture à la complexité et à l'ambiguïté fondamentale des choses humaines²¹. Dans sa préface de 1964 aux *Cloches de Bâle*, Aragon définit précisément le roman comme "*une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité*"²². Une telle définition peut fort bien s'accorder avec le caractère non dogmatique du genre, en renvoyant à sa passion d'explorer et de questionner, à son goût inlassable pour le divers et l'insondable de l'aventure humaine. Et dans la mesure où les *Cloches de Bâle*, de même que les romans suivants,

¹⁸ S. Ravis se réfère elle-même à l'ouvrage d'Auerbach, *Mimésis* (Gallimard édit., p. 487).

¹⁹ Aragon s'en est souvent expliqué ; dans la préface de 1964 aux *Cloches de Bâle*, il évoque "*la volonté secrète du réel qui demande à prendre corps*" déjà perceptible dans ses écrits d'avant 1930, la "*volonté de roman*" qui déjà les traverse, la poussée du "*réalisme qui revendiquait ses droits*" (pp. 10-11). Nous verrons que ces formules sont très proches de celles qu'il utilisait, dans les années trente, pour parler du destin de l'histoire de l'art tout entière, conçue comme "*l'histoire du réalisme qui veut prendre corps*" (voir *infra*, 1.4.2.).

²⁰ Cité par S. Ravis, *op.cit.*, p. 363.

²¹ Voir par exemple Michel Raimond, *Le Roman* (A. Colin édit., 1988) ou Milan Kundera, *L'Art du roman* (Gallimard édit., 1986).

²² *Op.cit.*, p. 12

correspondent en quelque manière à cette définition, ils relèvent bien d'une démarche irréductible aux schémas d'un système de pensée déterminé.

Or, nous l'avons vu, la dialectique matérialiste, avec laquelle Aragon se familiarise au tournant des années trente, devient une forme de pensée de plus en plus codifiée, une manière d'appréhender le mouvement historique et le devenir humain de plus en plus figée : si sa réflexion philosophique et esthétique personnelle débouche bien, comme le montre S. Ravis, sur l'élaboration d'une "*vision pro-spectrice*", une vision "*qui soulève chaque moment présent en direction d'un avenir à construire*", elle rencontre aussi en chemin l'imposant massif des certitudes propres au léninisme stalinien, à commencer par le dogme de l'optimisme révolutionnaire, cette règle d'or de la nouvelle littérature prônée dans les statuts de l'UES ²³. La dialectique matérialiste s'est muée en une "science" du passé et de l'avenir, en une pensée on ne peut plus systématique des lois supposées de l'Histoire. C'est pourquoi, comme le dit très bien G. Sadoul dans son article sur *Les Cloches de Bâle*, la tâche de l'écrivain marxiste, et spécialement du romancier réaliste, est de faire entrevoir "*par sa peinture de la réalité d'hier, la réalité socialiste de demain*" ; c'est pourquoi Aragon lui-même exhorte Tristan Rémy à chanter "*les jours héroïques de la libération des travailleurs*" tout en peignant "*le monde quotidien de la misère*" ; c'est pourquoi aussi, il en viendra, loin de bannir le terme, à se réclamer d'un réalisme "*de système*" ²⁴.

Au lieu de conclure à une sorte d'affinité intellectuelle entre la dialectique et le roman, c'est l'antagonisme latent entre le matérialisme omniscient et l'exploration réaliste qui nous retient : tout le problème du romancier est de ne pas enfermer sa représentation du passé, ou du présent, dans une démarche prédictive et d'échapper à une vision strictement linéaire du devenir historique, à une mise en perspective rigoureusement vectorisée et démonstrative. Ce problème apparaît fort bien dans la préface de 1964 : en faisant un rapprochement avec *La Semaine sainte* (publié en 1958), Aragon explique que ce qui lui a toujours importé dans la pratique romanesque du retour en arrière c'est "*la vue en avant*", dans la peinture historique ce qui peut se lire au présent, et qu'une caractéristique du réalisme socialiste dont il s'est fait le pionnier est "*de poser, même dans le décor du passé, les problèmes de l'avenir*". Il ajoute que

²³ Cf. S. Ravis, *op.cit.*, pp. 368-369 : elle estime, pour sa part, que l'optimisme révolutionnaire était seulement "*appelé à devenir un dogme*" ; notre étude nous a conduit à une conclusion très différente.

²⁴ Voir *infra*, 1.4.2. On se souvient que les conseils de Sadoul ou Aragon étaient déjà ceux d'Engels dans ses lettres à M. Kautsky ou F. Lassalle, preuve que la logique dogmatique vient de loin en matière d'optimisme révolutionnaire.

“ce n’est pas là une définition officielle, admise, de ce réalisme-là”, mais une définition personnelle, une définition qui a donc de meilleures chances de coller à sa pratique réelle de romancier : où se situe exactement sa différence ? Dans l’accent mis sur les problèmes (de l’avenir), et non sur les solutions (déjà connues sur le plan théorique, déjà réalisées en URSS, et ailleurs en 1964) ; dans l’exemple qui a débouché sur cette mise au point : celui d’ *“un problème encore dépourvu de solution”*, devenu un thème majeur du cycle du *“Monde réel”*, celui du *“rôle vrai de la femme dans la société à venir, la revendication d’une égalité entre l’homme et la femme, autre que politique”* ²⁵.

On comprend aisément qu’ainsi conçue et illustrée par cet exemple privilégié, *“la vue en avant”* propre au réalisme socialiste devrait dispenser de recourir aux schémas démonstratifs et au ton prophétique. On sait aussi que ce sont pourtant là des traits frappants de l’épilogue des *Cloches de Bâle* : avec l’évocation du Congrès socialiste (réuni en novembre 1912 dans la cathédrale de Bâle) et de la figure de Jaurès, qui *“incarne vraiment la lutte contre la guerre”* et dont *“le discours qui s’emballe”* fait monter *“l’espoir d’une révolution”* ; mais plus encore avec l’introduction de l’autre personnage historique, Clara Zetkin, dont le romancier note le discours alors passé inaperçu (sur le rôle des femmes dans le combat contre la guerre et pour le socialisme) et dont il fait une figure exemplaire, l’héroïne positive *“vers qui tend tout ce livre, celle en qui le problème social de la femme est résolu et dépassé”* - ce problème reconnu comme *“encore dépourvu de solution”* trente ans plus tard ²⁶. Sur un mode très déclamatoire, Clara est présentée comme étant *“à un haut degré d’achèvement le type de femme qui n’a plus rien à voir avec cette poupée, dont l’asservissement, la prostitution et l’oisiveté ont fait la base des chansons et des poèmes à travers toutes les sociétés humaines, jusqu’à aujourd’hui”* ; elle préfigure *“la femme de demain”*, et même, ajoute Aragon, *“osons le dire : elle est la femme d’aujourd’hui. L’égale”* ; elle invite à écrire *“la nouvelle romance”*, qui pourra enfin faire sa place au *“véritable amour”* (pp. 437-438). Mais ce qui justifie aussi cette *“perspective lyrique”* qui commande l’épilogue (intitulé *“Clara”*), Aragon le souligne dans sa préface, c’est que la militante allemande ait pu être associée auparavant, en quelques mots de grande portée symbolique, à l’événement fondateur par excellence, à *“cette heure éclatante où la vieille femme surgit, malgré toute la police française, en plein Congrès de Tours en 1921, et y porte la parole de feu d’où naît le parti communiste français”* (p.424).

²⁵ *Op.cit.*, p. 35-36.

²⁶ *Ibid.*, pp. 434-437 ; pour les extraits du roman cités plus loin, nous indiquerons directement les pages concernées dans l’exposé, afin de ne pas multiplier les notes (quand elles ne donnent pas lieu à d’autres remarques).

La perspective socialiste et le romantisme révolutionnaire se traduisent donc par cette irruption du discours militant et cette vision proleptique qui ôte à l'avenir son caractère essentiellement problématique. Toutefois, comme le narrateur se charge lui-même de le remarquer, le lecteur (mais quel lecteur ?) peut s'étonner de l'introduction si tardive dans le roman de "*cette image de femme qui aurait pu en être le centre*", au lieu d'être réduite à "*un rôle de comparse*" (p. 426). Le lecteur (un autre probablement) peut aussi se dire que les risques non évités dans l'épilogue auraient menacé toute l'entreprise si l'héroïne positive y avait joué le rôle majeur. Nous vérifierons souvent que s'en tirer dans les dernières pages par un "*roulement de tambours*" (comme le narrateur affecte de penser que son lecteur l'exige), ou par un grand carillon de cloches (tel que celui que le narrateur fait ici tinter, à grandes volées d'allitérations)²⁷, est un procédé dont les multiples avantages compensent le caractère voyant et stéréotypé. Mais la question est maintenant de savoir dans quelle mesure l'épilogue des *Cloches de Bâle*, qui ne se réduit d'ailleurs pas à cette démonstration tardive et rapide, s'inscrit dans la logique de ce qui précède, dans la logique même du roman.

²⁷ "*C'est l'espoir de la révolution qui monte à travers le discours qui s'emballe. Bal des mots, balle des sons. Les idées sont comme des chansons dans la cathédrale de Bâle*" (p. 434). On peut penser que l'ironie n'est pas absente de ces jeux de mots et de ce lyrisme facile ; elle renvoie à l'emphase mensongère ou à l'inutilité des "*nobles discours*" (p. 431) prononcés à Bâle, même si l'image donnée de Jaurès est plus flatteuse que celle des futurs traîtres de la social-démocratie (nous reviendrons un peu plus loin sur cette question de l'ironie).

*** Du réalisme critique au réalisme socialiste**

La première partie, "*Diane*", appartient de plein droit au réalisme critique : s'y amorce un procès global de la société capitaliste moderne, grâce à la mise à nu de ses rouages et des réseaux qui relient le monde des affaires à celui de la politique, de la justice, de la police, qui se double d'une "*police politique*" capable d'user des moyens les plus illégaux pour assurer le maintien de l'ordre social ²⁸ ; procès qui est aussi celui de ses mœurs, du mensonge et du parasitisme, de la corruption, de l'amour souillé par "*la hiérarchie de l'homme et de la femme*" et "*la domination de l'argent*" (p. 438). Cette première partie est "*un chef d'œuvre de la satire réaliste*", selon Garaudy ²⁹, elle a son unité propre, telle une nouvelle écrite dans la manière des réalistes du XIX^e siècle mais fondée sur des présupposés critiques qui peuvent être identifiés comme étant ceux du marxisme : références à l'appui, Garaudy en rapproche les thèmes principaux des analyses de Lénine sur l'impérialisme comme "*stade suprême du capitalisme*". Dans sa préface, Aragon souligne lui-même l'importance qu'il avait conférée à "*la donnée mondiale*", l'élément le plus nouveau de la réalité, dans les années qui précèdent la Grande Guerre.

En même temps, ces présupposés marxistes sont bien des principes implicites, qui concernent la dimension socio-économique du tableau romanesque, et surtout, il appartient au lecteur de les expliciter ou non, et même de les invoquer ou non, comme d'en tirer ou non des conséquences conformes à la conception du monde qu'ils sous-tendent. Ou alors, il faut supposer avec J. Fréville que "*le lecteur, qui ne demande pas à être catéché, mais convaincu, conclura de lui-même à la nécessité, à l'inéluctabilité d'un changement*" ³⁰. Il faut aussi tenir compte du fait qu'au-delà de "*Diane*", le roman a été l'objet d'une réorientation qu'Aragon a toujours présentée comme décisive, et qui à ses yeux en explique "*la construction si peu classique*" ³¹. Avec la deuxième partie,

²⁸ Aragon utilise le terme de "*police politique*" (p. 349) ; dans la préface, il s'explique sur l'importance donnée à ce thème, en faisant référence à Balzac, la nouveauté étant que, d'une façon générale, les "*coulisses sociales*" sont devenues "*plus difficilement accessibles*" (p. 31).

²⁹ *L'Itinéraire d'Aragon*, op.cit., p. 303. R. Garaudy parle de "*Diane*" comme d'une nouvelle, Aragon ayant republié cette partie du roman séparément en 1947, à la Bibliothèque française.

³⁰ Op.cit., p. 112 ; nous avons vu, avec Engels, Lénine et Fréville lui-même, que cette idée rassurante était démentie par l'appel à une critique militante, destinée à organiser la compréhension des œuvres.

³¹ La préface de 1964 met en relief le rôle décisif d'Elsa Triolet qui avait commenté sa lecture de "*Diane*" par cette question peu amène : "*Et tu vas continuer longtemps comme ça ?*", petite phrase qui expliquerait "*la brusque rupture du roman après cent pages, et son nouveau départ*" (p.20). Elle donne aussi son sens au titre de la préface : "*C'est là que tout a commencé*".

“*Catherine*”, le champ de vision s’élargit, la perspective se précise, dont “*le point de mire*” est la guerre prochaine, rejetée hors du temps de la fiction, pour éviter, explique l’auteur, d’aller “*chercher dans la guerre éclatée la morale trop évidente du roman*”³². Mais cette morale est-elle ou non devenue suffisamment claire avec le second départ pris par le roman ?

A la différence des personnages précédents, Catherine hait le monde auquel elle appartient, et c’est à travers son point de vue que s’approfondit la satire sociale ; notons qu’auparavant le narrateur trouvait déjà des relais grâce au cynisme prêté à certains personnages : ils révélaient alors d’eux-mêmes la pourriture des mœurs habituellement dissimulée derrière les apparences de l’honnêteté, jusqu’à se considérer comme des parasites ou estimer que les meneurs ouvriers ont raison³³. Avec Catherine apparaissent quelques indices d’une contrepartie positive, elle a dévoré une “*énorme littérature sociale*”, elle a de la sympathie pour les doctrines révolutionnaires, car “*la révolution, c’était sa place enfin faite à la femme*” (p. 179). Sa haine envers la société est en effet commandée par sa protestation contre la condition faite aux femmes, c’est sous cet angle qu’elle déchiffre le monde social : là réside la source de sa lucidité et de sa révolte ; mais c’est aussi ce qui en fait les limites. D’une part, son féminisme radical, qui lui fait éviter la prostitution légale qu’est le mariage, la dépendance et l’humiliation séculaires, qui lui fait préserver sa liberté vis-à-vis des hommes, des amants qu’elle multiplie, elle ne peut le vivre que parce qu’elle dépend financièrement de sa famille³⁴. D’autre part, ce féminisme l’amène à s’enticher des formes extrêmes et romantiques de la contestation sociale, et d’une façon générale, à méconnaître la vérité majeure : celle de l’antagonisme des classes sociales.

Si l’on peut résumer les choses en ces termes, c’est que la grille de lecture qui le permet est cette fois explicitement proposée par le texte. Sur ce point, précisément désigné comme fondamental, le roman se fait beaucoup plus démonstratif, et c’est le discours du narrateur qui prend en charge la contrepartie positive, en escortant, en surveillant de près le parcours du personnage. Catherine rencontre une première fois la vérité (par hasard, sans y avoir été conduite par une logique personnelle ou par une logique sociale) avec l’épisode de la grève de Cluses ; elle en gardera à jamais le

³² *Ibid.*, p. 22

³³ Voir les propos de l’usurier Brunel, pp. 119-122, ou sa conversation finale avec Wisner, sur la colonisation du Maroc en particulier, pp. 131-136.

³⁴ L’auteur rappelle fréquemment le mandat de Bakou envoyé par le père (qui exploite là-bas des puits de pétrole).

souvenir, alors même qu'elle demeurera longtemps incapable d'en accepter les leçons. On peut considérer cette scène comme le point de départ de son "*apprentissage exemplaire positif*", pour reprendre la terminologie de Susan Suleiman³⁵ ; mais comme le dira le narrateur en prenant congé de son personnage (dans l'épilogue, à travers une rapide mention) : "*Hésitante, vacillante Catherine, comme elle s'approche lentement de la lumière !*" (p. 425) - cette lumière dans laquelle Clara est au contraire projetée soudainement, sans préparation romanesque. Le lecteur aura pourtant été conduit à comprendre la nature d'une telle lumière, tant le narrateur aura rendu parfaitement claires les insuffisances idéologiques de Catherine.

La scène de Cluses est en soi l'une de ces scènes à faire du programme réaliste militant : toute grève, comme toute manifestation, les deux étant le plus souvent associées, est virtuellement une représentation dramatisée de l'antagonisme des classes. Car les ouvriers y apparaissent dans leur vocation propre de lutteurs. Son traitement romanesque, privilégie le pathétique, à travers la peinture accusatrice de la répression, qui du même coup nourrit l'autre composante obligée, l'héroïsme populaire³⁶. Dans *Les Cloches de Bâle* la scène s'ouvre, sous les yeux de Catherine, par la "*fusillade démente*" perpétrée par les fils du patron contre la foule des manifestants (les ouvriers horlogers grévistes, leurs proches, des amis, des paysans du lieu, etc.) ; elle met fin à la promenade et à l'idylle rousseauiste que la jeune femme vivait avec son amant : le capitaine Jean Thiébaut a le réflexe de défendre les assassins, contre la foule qui veut incendier leur maison, "*contre la rage populaire [...] toute tendue vers cet objectif, vers cette justice, cette purification*" (p. 195), et il trouvera ensuite normal que la tragédie profite à un autre patron, au lieu de sentir "*comme elle, d'instinct, l'affreux, l'intolérable de cette histoire*" (p. 217). Ce "*d'instinct*" est important : Catherine est manifestement du bon côté, du côté des victimes, du côté de la vie menacée, et elle n'oubliera jamais le jeune homme innocent tué sous les yeux de sa mère³⁷ ; mais elle

³⁵ La structure d'apprentissage vient du roman de formation ; dans le roman à thèse, elle se traduit par une sorte de parcours initiatique désacralisé, le sujet passant de l'ignorance à la connaissance de la vérité, et de la passivité à l'action valable, en surmontant des épreuves qui sont essentiellement des épreuves d'interprétation. L'adhésion finale à la bonne doctrine (exposée dans le roman de façon redondante et non ambiguë) sanctionne en général la réussite de la quête et garantit l'authenticité du sujet accédant à la vie nouvelle.

³⁶ La scène est évoquée le lendemain à travers ce syntagme caractéristique : "*la grève, la lutte, l'héroïsme*" (p. 219).

³⁷ La formule "*On venait de tuer un homme*" pourrait résumer le souvenir traumatique que Catherine gardera de la scène ; ici, elle veille le jeune homme (un ouvrier mort le marteau à la main) avant que n'arrive "*la vraie mère*", sentant naître en elle, "*femme à peine née qu'elle était*", quelque chose "*qui faisait pressentir la mère*" (p. 206).

n'a qu'une perception intuitive du drame social : "*Catherine, plus que tout, souffrait de se sentir absolument incapable, parce que c'était trop évident, d'objectiver sa pensée, ses sentiments. Elle ne trouvait pas les mots*" (p. 219). C'est du fond de cette conscience encore obscure qu'elle comprend que Jean "*était bien d'un autre monde, un ennemi*". Il lui reste à acquérir une conscience claire (celle de Clara) pour comprendre à quel nouveau monde elle doit aborder, et pour parvenir "*à se déclasser véritablement*" (p. 234).

Elle ne pourra pas y parvenir à travers sa rencontre avec l'anarchisme prôné par Albert Libertad, selon qui l'antagonisme des classes sociales n'est pas essentiel : trop de travailleurs collaborent à la reproduction de l'ordre social, en faisant fonctionner l'Etat bourgeois, en fabriquant des armes, en se contentant de revendications immédiates, car "*on était pour la Révolution, et non pour la journée de huit heures*", dit ironiquement le narrateur (p. 235). Son ironie est d'ailleurs sensible dans tout ce passage du roman, l'insistance sur l'infirmité de Libertad (appelé "*le béquillard lyrique*") prend une portée symbolique, et Catherine ne comprend pas que l'anarchisme est une théorie boiteuse, elle qui se sent profondément d'accord avec cette critique très radicale. Mais le narrateur se charge de dénoncer ses illusions, par de brèves remarques ³⁸, ou des interventions en forme à propos de la question clé de l'antagonisme des classes ³⁹. Il en vient même à expliquer en toute clarté les contradictions de son personnage, en atténuant la rugosité de son intervention par la suggestion d'un discours intérieur de la jeune femme: sur le point de se jeter dans la Seine, elle semble instruire son propre procès, prendre conscience qu'après cette "*croisée de routes*" que fut la scène de Cluses, elle n'a pas su s'orienter, que "*jamais elle n'avait pu se lier avec les autres, avec l'ennemi des siens*", accomplir la bonne trahison. Mais il est douteux que la voix du personnage soit encore audible, à travers le jeu du discours indirect libre, quand surgit (à peine adoucie par les parenthèses) la formule rituelle du discours d'autorité, "*qu'elle le voulût ou non*" :

Sa liberté, le grand mot dans la vie qui l'avait menée à la remorque, cela avait toujours été ce misérable pouvoir de ne pas travailler, de flâner, et c'était cela

³⁸ Par exemple, quand Libertad lui explique qu' "*on trouve des ouvriers et des bourgeois dans les deux classes*", c'est-à-dire pour lui dans celle qui travaille à la destruction du mécanisme social et celle qui travaille à sa construction, le narrateur commente l'approbation de Catherine par ces mots : "*Confort intellectuel*" (p. 234).

³⁹ Voir, par exemple, le passage qui commence par : "*Ainsi toute la force, la rage de Libertad, égalant le bourgeois et l'ouvrier, se tournait en réalité contre celui-ci [...]*" (pp. 238-241).

même, le petit mandat de Bakou, qui l'avait maintenue (qu'elle le voulût ou non) dans les rangs dont elle croyait sortir (p. 293).

Le procès du personnage devient de plus en plus vif avec la troisième partie du roman, "*Victor*". Le personnage éponyme (Victor, c'est le prolétariat virtuellement victorieux) survient à point nommé, alors qu'elle s'apprêtait à se suicider ; elle s'est sentie prise à bras le corps, par "*un homme solide*", dont l'auteur présente aussitôt la biographie exemplaire : fils de mineur (et orphelin, son père est mort à Decazeville), apprenti à l'âge de douze ans, soldat du 17^{ème} d'infanterie à Béziers lors des fameuses mutineries, chauffeur de taxi syndiqué, adhérent du parti socialiste, Victor est "*un véritable militant de sa classe*" (p. 298). Ce nouveau personnage permet d'épauler le narrateur dans sa critique du romantisme (mensonger et inefficace) de Catherine, par exemple à propos du suicide de Paul et Laura Lafargue : alors qu'elle avait trouvé très noble "*ce suicide réfléchi, raisonnable*", Victor lui dit tout net qu'il "*trouve ça simplement lamentable*". Outre qu'on n'inflige pas un tel camouflet aux prolétaires quand on est le gendre et la fille de Karl Marx, le suicide, c'est toujours "*renâcler devant l'obstacle*", c'est "*enlever à la Révolution des forces*", et même "*donner raison à l'adversaire*" ; bref, "*ce sont les bourgeois qui se tuent*" (pp. 299-300). Cette étonnante formule mérite attention, elle révèle un thème majeur des œuvres de notre corpus : ceux qui luttent (les prolétaires et leurs alliés) sont du côté de la vie, ils luttent pour la vie même, pour la survie présente et pour la plénitude de la vie future. L'ennemi (la bourgeoisie et ses alliés) est du côté des puissances de mort, son monde n'est qu'entraves à l'épanouissement de la vie, il est foncièrement fauteur de guerre. Se donner volontairement la mort est donc bien une façon de donner raison à l'ennemi de classe, un acte contre-nature pour un combattant de la vie, et une forme de trahison politique. Victor n'a pas pour rien fait son entrée dans le roman en sauvant la vie à Catherine.

Victor est aussi le personnage positif, dépositaire d'une mémoire ouvrière, par rapport auquel éclate l'ignorance de Catherine quant aux réalités du monde du travail. Mais Aragon ne se contente pas de lui donner la parole, à nouveau le narrateur prend le lecteur par la main, par exemple dans le long passage qui commence par : "*Que savait Catherine des ouvriers ? Rien*". Et en effet, "*elle ne voyait pas que [...]*", "*Catherine ne se faisait aucune idée [...]*", elle "*ne savait à quel point [...]*", etc. Tout ce que le personnage ignore, le lecteur l'apprend du même coup, grâce à cette longue

intervention, très explicite, redondante, franchement didactique parfois ⁴⁰. L'éclairage idéologique devient donc beaucoup plus sensible, et non ambigu, il embrasse toute la matière du récit, en particulier avec le déclenchement de la longue grève des taxis. Pour Catherine, qui se met bénévolement au service des grévistes, c'est là une occasion d'approcher les réalités ouvrières ; pour le lecteur, une occasion de prendre une leçon d'analyse politique : historique de la Compagnie générale des taxis, réseaux financiers, appuis politiques, fondation du Consortium (pour éliminer les risques de la concurrence), ramifications internationales (dont les puits de pétrole de Bakou, exploités par le père de Catherine), explication du conflit, clivages politiques chez les grévistes (opportunisme de gauche avec Bachereau, partisan de l'action directe, opportunisme de droite avec Fiancette, le responsable syndical trop enclin à pactiser).

Il en va de même avec le thème de la bande à Bonnot, développé parallèlement au récit de la grève. Catherine trouve admirable les exploits des bandits anarchistes, Victor et le narrateur la remettent à sa place sans ménagement, en allant jusqu'à démontrer que ces exploits, de même que les attentats politiques, sont orchestrés en sous-main par la police. Elle devra admettre que l'épopée sanglante de Bonnot compte bien peu au regard des *"cent quarante-cinq jours de lutte des chauffeurs"*, de *"cette autre forme d'héroïsme"*, et qu'aux yeux des *"petits-fils des Versaillais"*, venus prendre au spectacle de la mise à mort des bandits *"une leçon de guerre civile"*, *"qu'on ne s'y trompe pas ! les bandits étaient surtout des ouvriers rebelles"* (pp. 406-407). Que les grévistes aient finalement échoué n'est pas l'essentiel, le rapport des forces leur était trop défavorable : Catherine a dû réviser ses préjugés méprisants envers tout ce que sa révolte romantique lui faisait juger trop peu révolutionnaire ; surtout, elle se sera acheminée vers la compréhension de ses contradictions. Comme Victor le lui dit rudement, *"toute l'affaire, c'est que vous ne foutez rien"* (p. 382). L'oisiveté est ce qui la lie au monde qu'elle abhorre, la vraie malédiction est là, et non dans le travail :

On ne se battait pas pour supprimer le travail, mais pour supprimer l'oisiveté. On voulait ne pas se tuer au travail. On ne voulait pas ne pas travailler [...] Tant qu'elle n'aurait pas accepté sa part de travail commun, elle ne pouvait qu'être une étrangère dans le monde où chacun gagne sa vie (p. 383).

⁴⁰ Voir pp. 301-303 ; par exemple : *"Catherine ne se faisait aucune idée de ce qu'est la journée de travail. C'est peut-être ce qui sépare avec la plus grande netteté la bourgeoisie du prolétariat"*, etc.

Du même coup se trouve formulée la vraie réponse à la contestation féministe de Catherine, car dans le monde que Victor imagine "*l'égalité devant le travail fondait la véritable égalité de l'homme et de la femme*" ; il ne s'agit donc pas de partir en guerre contre les hommes en général (il arrivait à Catherine de s'indigner de la condition faite aux femmes même chez les ouvriers), mais de lutter avec les camarades de travail pour l'émancipation de tous. Pour achever de l'en convaincre, l'auteur l'emmène à Londres sur les pas de Karl Marx, qui y fut exilé ; elle se met là-bas à l'étude du mouvement ouvrier, elle découvre au pays de Galles la misère la plus noire, elle assiste à des meetings des Trade-Unions, et "*plus que jamais elle retrouvait la leçon initiale, celle de Cluses*" (p. 410). Mais c'est seulement après avoir connu la prison qu'elle saura ce qu'est vraiment le sort des femmes dans la société bourgeoise ; alors, le pas décisif s'accomplit : "*Elle est sortie du parasitisme et de la prostitution. Le monde du travail s'ouvre à elle. Il avait raison, Victor*" (p. 425).

Et le narrateur répète "*Il avait raison, Victor*". Catherine avait pourtant douté de lui après l'échec de la grève, douté de "*Victor vaincu*" (une contradiction dans les termes, en effet) ; il y entrait d'ailleurs un peu de dépit amoureux, Victor a déjà sa Jeannette, et l'auteur a préféré en faire "*l'inaccessible Victor*" plutôt que de mêler intrigue sentimentale et éducation politique. Mais il lui était d'abord apparu comme "*un type humain absolument nouveau*", le narrateur insistant alors sur la valeur pleinement représentative du personnage, non pas exceptionnel, mais semblable à "*ces militants qui sont l'avant-garde de la classe ouvrière, rompus dès leur jeunesse à la parole et à l'action*" (p. 304). Sa fonction d'initiateur était donc clairement justifiée, et elle est à la fin reconnue par l'initiée : après lui avoir sauvé la vie, il lui a montré la voie, la seule qui s'offre aux enfants de la bourgeoisie qui trouvent intolérable le monde tel qu'il est, la voie du travail et du déclassé salvateurs.

La structure en paliers du roman, fondée sur l'introduction de personnages nouveaux (Catherine après Diane, puis Victor, Clara enfin), aura donc permis à la fois un approfondissement du tableau critique de la société bourgeoise moderne et une mise en perspective idéologique de plus en plus nette. L'inscription de la fiction dans l'Histoire, l'implication des personnages dans leur époque (la Belle Epoque) se sont à mesure affirmées, pour aboutir au seuil de la guerre, comme conséquence logique des conflits d'intérêts du système capitaliste. Mais, comme le confirme l'analyse de Suzanne Ravis, "*c'est l'idéologie, plutôt que l'Histoire avec sa succession*

d'événements, qui gouverne l'organisation du récit et décide de sa fin"⁴¹. On l'a vu, au-delà de la catastrophe de la guerre et du Congrès de Bâle qui n'a pu l'empêcher, l'introduction finale de Clara Zetkin, associée à la naissance glorieuse du PCF, a pour effet d'ancrer l'idéal lointain dans un devenir historique où les militants (comme Victor et Clara) sont appelés à jouer un rôle essentiel. Nous dirons donc, pour préciser, que c'est une vision idéologique de l'Histoire qui commande la construction romanesque et ordonne le temps fictionnel. Cette vision est propre à la conception marxiste du monde qui régit également le discours narratif tenu sur les personnages, qui polarise de façon tranchée la distribution des valeurs, qui structure l'apprentissage positif de Catherine, tout en apprenant au lecteur à déchiffrer la réalité comme champ de l'antagonisme des classes sociales, champ multiforme, complexe, mais en son principe même unifié et intelligible. C'est bien pourquoi cette conception du monde fournit au réalisme du roman son présupposé général, celui de la cohérence du réel, en même temps que sa caractéristique particulière, la perspective socialiste.

Autrement dit, par tous ces traits, *Les Cloches de Bâle* relèverait bien du réalisme socialiste, tel qu'Aragon a commencé de s'en approprier la définition. Le caractère démonstratif de ce premier roman a d'ailleurs frappé l'attention de la plupart des commentateurs ; pour Daix, cet aspect "*n'a pas vu sa rugosité patinée par les ans*"⁴², et nous avons montré qu'il ne concerne pas que l'épilogue. Faut-il pour autant le réduire à la dimension d'un roman platement monologique ?

*** *La pluralité des lectures***

Une première restriction apportée à cette appréciation est que le roman laisse tout de même fort peu entrevoir "*la société socialiste de demain*" (contrairement à l'affirmation de G. Sadoul) : John Flower, par exemple, fait remarquer qu'en dépit de la rhétorique des dernières pages la contrepartie positive est mince au regard du réalisme critique auquel ce roman doit sa réussite⁴³. Nous l'avons dit, Clara n'en est pas le centre, pas plus que Victor, pour l'essentiel réduit à son statut de personnage typique et à son rôle dans la rééducation de Catherine, dont l'histoire s'achève précisément au moment où sa vie nouvelle est censée commencer. Mais comme l'auteur l'a faite tuberculeuse (elle est l'enfant malade d'une société malade), le lecteur la sait

⁴¹ *Op.cit.*, p. 536

⁴² Aragon, *op.cit.*, p. 272

⁴³ J. Flower, *Literature and the Left in France*, Methuen ed., London and New York, 1985, pp. 115-116.

condamnée, tout comme elle se sait privée d'avenir, à l'image de la classe qu'elle a eu tant de mal à trahir. Dans l'économie globale du roman, la disproportion est grande entre le poids du passé où sont pris les destins individuels et la place concédée à la bonne santé future, de même que l'écart est fort peu comblé entre le temps de la fiction et celui de l'écriture, en dépit de la mention du Congrès de Tours et du jeu d'allusions à l'actualité.

Plus encore, l'avenir des personnages dans ce roman du passé, c'est la débâcle collective, la plongée dans la guerre et non la perspective souriante de la société rebâtie sur des bases neuves ⁴⁴. Et plus qu'à la déclamation finale, le lecteur peut être sensible à l'anticipation tragique de l'épilogue sur le destin atroce des congressistes de Bâle : la réunion de "*cet immense peuple*" dans la cathédrale devient "*un meeting de mutilés et de cadavres*" (p. 433). Cette anticipation, à laquelle s'ajoute le témoignage pathétique de l'auteur-narrateur (sur un soldat allemand défiguré, sur l'odeur de la gangrène qui lui revient en rêve), est en même temps ce qui permet de surmonter la tentation ironique très perceptible dans l'évocation du congrès : cortège des "*Guillaume Tell de vingt ans*" qui touche "*à l'opéra et au carnaval*", "*Anges de la Paix*" qui s'avancent naïvement "*sous les cloches, archaïques, comme une première offrande au dieu de la guerre*", groupes nationaux qui chantent chacun leur chanson (et non *L'Internationale*), "*nobles discours*" et "*grandes pensées*", "*graves figures des chefs de la social-démocratie*" qui livreront "*aux seigneurs de la guerre les prolétariats européens*"; et Jaurès lui-même, c'est sur le mode d'un "*malgré tout*", malgré "*ce que vous voudrez de défauts, d'erreurs*", qu'il "*incarne vraiment la lutte contre la guerre*"; quant aux "*cloches*" de Bâle, ces symboles d'un archaïsme si antithétique de la modernité matérialiste, c'est à se demander quelles elles sont : "*La cathédrale ayant mangé dix mille socialistes lança encore quelques clameurs éperdues. Puis tout d'un coup les cloches se turent [...] les cloches écoutaient les orateurs*" ⁴⁵.

Cette évocation ironique et la compassion tragique qui finit par l'emporter ont beaucoup plus de force, nous semble-t-il, que le lyrisme déclamatoire des derniers mots du roman. Ce sont deux raisons supplémentaires de nuancer l'appréciation du caractère réaliste-socialiste des *Cloches de Bâle*. Mais il faut ajouter que les choses sont encore moins simples : il y a bien d'autres raisons, aux yeux de nombreux commentateurs, pour

⁴⁴ Le monde nouveau qu'imagine Victor n'est évoqué qu'en quelques lignes : des institutions qui maintiendraient l'égalité de l'homme et de la femme, l'entrée des femmes dans l'industrie qui permettrait de diminuer la journée de travail... et le personnage est laissé à "*son rêve immense*" (p. 384).

⁴⁵ Voir pp. 429-434.

envisager aussi ce roman indépendamment, ou au-delà, de la problématique doctrinale invoquée par l'auteur lui-même. Nous ne pouvons qu'y faire allusion dans le cadre de ce travail, en rappelant que le problème d'Aragon était d'inventer une solution romanesque, littérairement viable, qui répondît à sa volonté de servir. Le constat essentiel est que la solution trouvée avec ce premier roman du "*Monde réel*", encore imparfaite aux yeux mêmes de l'auteur, jette les bases d'un univers romanesque irréductible à la volonté militante qui s'y exprime.

Aragon dira avoir beaucoup tâtonné à l'époque, avoir "*terriblement écrit, déchiré, jeté*" ⁴⁶ ; de *La Sainte Russie* écrit pour *L'Humanité*, il estime : "*ce conte atteste une volonté de grossièreté assez primitive, à laquelle en ce temps du passage, je me croyais astreint pour servir*" ⁴⁷. Notons que dans les *Cloches de Bâle* Catherine assiste à une pièce de théâtre à thèse, écrite dans une perspective chrétienne de collaboration de classes, et que l'un de ses voisins la commente en ces termes :

La pièce est un peu primitive, au point de vue littéraire. Mais les faits sont exacts. Cela s'est rigoureusement passé ainsi [...] L'auteur, vous savez, ne s'en est pas trop mal tiré. La pièce est populaire. Et portera. Vous voyez ici, sur un public de famille, l'effet. Mais elle est écrite pour l'usine (p. 173).

L'ironie porte par ailleurs sur la nature de l'éclairage idéologique, mais le présent clin d'œil de l'auteur au lecteur concerne bien les problèmes réels du premier et les attentes supposées du second (dans le champ du réalisme et de l'engagement). P. Daix décrit "*l'avènement du thème politique*" dans le roman et conclut : "*Cela, c'est le roman écrit pour servir, pour s'autoriser, en tant que communiste, à écrire des fictions*". Il est loin toutefois, d'y voir l'essentiel et de faire de ce roman une œuvre, en quelque sorte, "*écrite pour l'usine*" : pour lui, "*le roman a pris consistance à partir d'une nécessité intérieure sans laquelle il n'eût été qu'un exercice*" ⁴⁸. Il montre toute l'importance de l'investissement biographique, la part du "*roman familial*", du chiffrage inconscient, les enjeux du retour au temps de l'enfance, du drame lié au "*grand secret enfoui*" de la naissance illégitime ⁴⁹, toutes choses qui compliquent l'investigation romanesque et

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11 (préface).

⁴⁷ Cité par P. Daix, *op.cit.*, p. 269

⁴⁸ *Ibid.*, p. 270

⁴⁹ A partir d'une réflexion sur l'incipit du roman (dont Aragon lui-même a suggéré l'importance) - "*Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Fontanet papa...*" - P. Daix propose cette interprétation : "*Le caractère inconscient de cet incipit qui déverrouille le roman, c'est d'abord qu'il déverrouille l'aveu de*

ouvrent d'autres horizons du sens : l'enquête sur le monde réel ne se conçoit pas sans la recherche du temps perdu, la volonté de roman sans le vertige du vécu, la mise à nu réaliste sans le brouillage fictionnel.

En prenant en compte cette surdétermination du passage au roman dans l'itinéraire d'Aragon, Jacqueline Bernard s'est intéressée à la forme plus directement littéraire du rapport au passé personnel, c'est-à-dire à "*la permanence du surréalisme*" dans l'écriture réaliste du romancier : l'élaboration de cette écriture s'est faite à travers la synthèse de préoccupations et de procédés antérieurs (collages, humour, rôle du hasard, références à la peinture, modernité, écriture du Je, etc.). Dès *Les Cloches de Bâle* cette continuité est repérable, par exemple dans l'importance donnée aux lieux, à la déambulation dans Paris, à l'errance de Catherine jusqu'à la Seine et la tentation du suicide, au thème de la mort (souvent violente), aux personnages féminins - avec ce triptyque où Diane, la poupée entretenue, et Clara, la femme des temps modernes, semblent regarder Catherine, "*celle qui exprime si douloureusement la volonté de changement en même temps qu'une impuissance infinie*"⁵⁰.

John Flower, pour sa part, est attentif à la question du lecteur, du destinataire supposé du roman, et il conclut son étude des *Cloches de Bâle* sur l'idée que l'œuvre requiert un haut degré de compétence littéraire pour que soit complètement identifié le propos de l'auteur : écrire pour un public large, servir la cause politique, ne va donc pas de soi. "*Communiquer à autrui*" ce qu'il a lui-même appris en écrivant, tel est l'objectif qu'Aragon dira avoir toujours poursuivi⁵¹. Mais la question demeure, pour J. Flower, de savoir qui est cet autrui et quelles sont les voies de cette communication. Henri Mitterand a repris le problème et formulé l'hypothèse qu'à côté d'une lecture marxiste conforme aux intentions déclarées d'Aragon (comme celle proposée par R. Garaudy), était concevable une lecture "*libertaire, provocatrice, désinvolte*"⁵². Il s'appuie, en particulier, sur le procédé d'interpellation du lecteur plusieurs fois utilisé, et de façon très frappante dans l'épilogue : le lecteur supposé mécontent de la construction baroque du roman, de l'entrée en scène trop tardive de l'héroïne positive, est invité à jeter le

l'enfance illégitime, le grand secret enfoui, avec le nom de la vraie mère dont personne ne soupçonne l'existence dans la vie de son fils jusqu'à sa mort en 1942 - sauf Elsa, bien sûr" (*Ibid.*, p. 271).

⁵⁰ J. Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du "Monde réel"*, José Corti, 1984, p. 36.

⁵¹ J. Flower se réfère (*op.cit.*, p. 116) aux *Entretiens avec Francis Crémieux* (Gallimard, 1964, p. 15).

⁵² "*Les trois lecteurs des Cloches de Bâle*", *Europe* n° 717-718, p. 111 ; article repris dans *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF, 1994.

livre et à prendre part à la transformation d'un monde lui aussi "*mal construit*" (p. 426). Sommé de répondre à cette convocation : "*Il y a grand besoin aussi de ta force, à toi [...] A toi aussi*", le lecteur est donc enfermé dans une sorte de piège illocutoire. De ce point de vue, l'interpellation s'inscrit dans la logique du discours militant, au prix d'une perturbation de "*l'esthétique canonique du genre*" (romanesque) ⁵³. Mais "*la mise en question de la mimésis par son commentaire*" perturbe aussi le régime habituel du texte réaliste, et donc de la lecture qu'il appelle, confiante, respectueuse des enseignements de l'auteur. Aussi, les lecteurs qui conviennent aujourd'hui à Aragon, selon H. Mitterand, sont "*des relecteurs quelque peu agnostiques, cherchant et trouvant la lisibilité du roman et le plaisir du texte, hors de la logique historique imposée à première lecture [...]*" ⁵⁴.

Nous ne pouvons que souscrire à ces propos s'agissant de romanciers de valeur comme Aragon, mais aussi comme Paul Nizan ou Roger Vailland, et les études actuelles témoignent de la fécondité des lectures "agnostiques". Mais ce décroisement nécessaire pour le lecteur d'aujourd'hui ne supprime pas les questions posées par le projet militant quant aux lecteurs contemporains de l'écriture des œuvres. La liberté même avec laquelle le lecteur idéal des *Cloches de Bâle* est interpellé, pour qu'il cesse d'interpréter le livre afin de transformer le monde, laisse penser que l'auteur n'est pas dupe de son projet, et qu'il n'imagine pas que l'amateur de romans le soit. Pour ce que le roman doit cependant au réalisme socialiste, il faut admettre aussi qu'une partie au moins des destinataires visés étaient censés écouter la parole du romancier aussi religieusement que "*les cloches écoutaient les orateurs*" dans la cathédrale de Bâle.

⁵³ *Ibid.*, p. 118

⁵⁴ *Ibid.*, p. 121

1.3.2.2. Nizan : du roman de l'aliénation au roman de la guerre civile

Au moment où il termine la rédaction des *Cloches de Bâle*, nous l'avons dit, Aragon considère, pour la première fois, comme relevant du réalisme socialiste un roman français, en se félicitant de la réussite de Paul Nizan, écrivain et militant, dans *Antoine Bloyé*. Cet éloge est pourtant tempéré par la référence, en soi beaucoup moins flatteuse, faite au naturalisme : mais il s'agit ici d'un naturalisme qui a la "*même grandeur*" que celui de Courbet, de "*ce naturalisme qui ne craint pas un certain fantastique surmonté*", et qui confère au livre de Nizan (comme à l'*Atelier* du peintre d'Ornans) un "*lointain*", une sorte d'arrière-plan et de volume. Cette dimension est le fruit du style propre de l'auteur, mais aussi du "*courant qui traverse ce livre*", c'est-à-dire de sa perspective idéologique. Et, conclut Aragon :

*C'est là ce qui fait de ce livre non pas seulement un ouvrage naturaliste, mais l'expression de ce réalisme socialiste (pour reprendre la terminologie de nos camarades soviétiques) où la réalité a son visage de classe, où le réel n'est pas une fin, mais un moyen de sa propre transformation révolutionnaire*¹.

Pour mieux se faire comprendre, Aragon oppose ce naturalisme "*surmonté*" à celui d'Eugène Dabit dans *Un mort tout neuf*, dont il traite par ailleurs dans la même chronique. Comme, de son côté, Nizan s'est lui-même prononcé sur l'œuvre de cet autre écrivain venu au communisme, la comparaison de leurs jugements, peu concordants, est tentante. Au vrai, elle va permettre d'entrevoir des différences importantes dans leur manière d'aborder des problèmes qu'ils ont en commun (sur le plan de la critique et de la création).

* *La ruse artistique*

Aragon use de beaucoup de précaution dans sa critique de Dabit (il est devenu "*assurément, et totalement un des nôtres*", rappelle-t-il), il souligne à plusieurs reprises la réussite artistique de son roman : c'est son livre le "*mieux fait*" et, parmi la

¹ Rappelons que nous citons l'article d'Aragon d'après sa reproduction dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, pp. 58-60.

production récente, l'un de ceux "*où la maîtrise a été portée au plus haut point, dans la description, dans la psychologie et dans l'adaptation (surprenante) de style au sujet traité*". Les réserves sont d'autant plus significatives qui ont trait "*au côté sociologique du livre, et à ses déficiences de ce côté*" : l'auteur a "*le goût du réel*", mais sa description minutieuse des personnages et des lieux n'aboutit qu'à une "*tranche de société [...] coupée de toutes ses attaches organiques avec le reste du monde*". Au lieu d'un tableau à la Courbet, ou d'un espace romanesque à la Nizan, on n'a qu'un passage où, certes "*le détail est saisissant*", mais qui est "*traité vraiment comme une nature morte*". Dans cette façon qu'a Aragon de désigner ce qui manque au réalisme de Dabit, c'est donc bien la qualité du regard sociologique qui est en cause (et non le style) : la capacité à saisir et à représenter la réalité dans ses tenants et aboutissants, à montrer "*ce qu'il y a de fondamental dans les rapports*" qui lient les personnages. En somme, ce sont l'ampleur et la profondeur de vue qui font défaut, et dont la présence transformerait une œuvre qui n'est que naturaliste en une œuvre pleinement réaliste. Mais dans ce cas, qu'advierait-il de la manière littéraire de Dabit, de cette grande maîtrise qui lui est reconnue, de son style si adapté au sujet traité ?

Aragon ne formule pas les problèmes proprement littéraires qui surgiraient alors, des problèmes semblables à ceux qu'il affronte lui-même dans la rédaction des *Cloches de Bâle*, la difficulté centrale étant de se donner un art de la fiction réaliste qui soit par lui-même une manière de saisir en profondeur la réalité. Cette difficulté est extrême quand l'écrivain prétend, non écrire pour connaître (comme Aragon dira l'avoir toujours fait), mais connaître avant d'écrire. Elle est en même temps déniée par le discours critique qui oppose le sociologique et le littéraire, le contenu (à transmettre) et la forme (à inventer), la méthode (matérialiste) et le style (réaliste). C'est bien ce discours qui prévaut dans le jugement porté sur Dabit, et au lieu que soient posés les problèmes littéraires du réalisme, les "*déficiences*" du romancier sont reformulées en ces termes : "*Son roman s'apparente clairement au naturalisme en ce que rien ne s'interpose entre les faits et le tableau qui nous en est donné, aucune idée propre à l'auteur, et par laquelle celui-ci entendrait nous forcer de passer*". Pour reprendre les termes appliqués à Nizan, si le paysage romanesque de Dabit manque de "*lointain*", c'est qu'il manque aussi du "*courant*" qui ordonnerait le tableau et qui, par là même, en rendrait la compréhension tout à fait claire.

En effet, le reproche majeur, et très significatif, qu'Aragon en vient à adresser à Dabit est le suivant : il manque à *Un mort tout neuf* "*pour être un grand livre d'être autre chose qu'un document à interpréter*". De la petite-bourgeoisie qu'il dépeint

(boutiquiers médiocres, commerçants rêvant d'enrichissement), il n'a pas montré qu'elle est *"celle qui est toute gagnée au fascisme"*. Pour avoir *"écrit ce livre sans le situer"*, il a permis *"à chaque lecteur de l'expliquer à sa manière, de le faire entrer dans sa conception propre de la société"*. Plus grave encore, l'absence de perspective (d'*"idée"*, d'éclairage idéologique) aboutit, dans le contexte de 1934 à *"laisser à la bourgeoisie même, dont pourtant ici s'étale la hideur profonde, la possibilité de composer avec son livre, et même de s'en servir"* ². Avec ce fantasme de maîtrise du sens et des effets de lecture, il se confirme que depuis Engels et Lénine le discours critique, sur le fond, ne change pas : la qualité de l'œuvre dépend toujours, en dernier ressort, de la pertinence de l'analyse politique et de la clarté avec laquelle elle s'exprime.

Nous savons aussi que le même complexe discursif offre quelques variantes. Nizan partage les préoccupations militantes d'Aragon, mais commentant l'ensemble de l'œuvre de Dabit, il estime que celui-ci avait commencé de résoudre *"le grand problème de l'écrivain révolutionnaire"* : celui de *"faire passer la révolte dans l'art, sans détruire l'art"* ³. Il considère qu'*Un mort tout neuf* fut son premier *"roman de dénonciation"*, et qu'à sa lecture *"il était difficile de ne pas conclure que la vie bourgeoise était inacceptable et basse"* : il était donc exclu, pour lui, que la bourgeoisie pût s'en servir. Cette réussite tient à l'art même de Dabit, qui *"avait recours à la ruse, qui consiste à conduire le lecteur à des conclusions qu'on ne lui a point expressément énoncées"*. Et Nizan précise ainsi sa pensée : *"Cette ruse est un autre nom de l'art"* ⁴. Recourir à la ruse, c'est se garder de prendre *"le lecteur pour un sot, qui ne comprendrait point les conséquences tacites du récit"*. Ceci suppose que l'auteur ait tout de même réussi à guider son lecteur vers les conclusions souhaitées, nous y reviendrons ; mais dans l'absence d'idée explicite, il faut donc voir une qualité essentielle, et non un défaut : Aragon déplorait que la *"discrétion"* de Dabit ne l'exposât à être récupéré par le lecteur bourgeois, Nizan fait de la *"grande pudeur"* du romancier *"une grande ruse"*. Du même coup, il introduit une continuité entre ses premiers romans (comme *L'Hôtel du Nord* ou *P'tit Louis*), où il ne se souciait *"que de décrire avec le plus de vérité possible"*, et les romans de dénonciation qui ont suivi,

² *Ibid.*, pp. 55-58

³ Sur l'itinéraire politique de Nizan, voir James Steel, *Paul Nizan, un révolutionnaire conformiste ?*, Presses de la FNSP, 1987.

⁴ L'article de Nizan, *"L'Œuvre d'Eugène Dabit"*, est paru dans *L'Humanité* du 6 septembre 1936, à l'occasion de la mort de l'écrivain (survenue lors du voyage en URSS avec Gide). Nous le citons d'après sa reproduction dans *Pour une nouvelle culture, op.cit.*, pp. 211-216.

entre “la littérature de fidélité à l’objet” et “la littérature de problèmes” à laquelle en est venu le militant, c’est-à-dire aussi, entre ce qu’Aragon appelle le naturalisme (auquel il en serait resté) et le réalisme (qu’il n’a pas su atteindre).

L’intérêt de la chronique de Nizan est de situer les problèmes sur le terrain littéraire, et non sur le terrain sociologique (et donc idéologique) : c’est du sein même de sa démarche artistique que Dabit a su trouver les ruses capables de toucher le lecteur. Sa clarté idéologique est le résultat de ce patient infléchissement de son art, et non celui de procédés artificiels, comme celui qui consiste à alterner les peintures du réel et les commentaires. Si Aragon ne réclame pas de recourir à de telles solutions ⁵, son discours expose, soit à en courir le risque (ce qu’illustre la composante démonstrative des *Cloches de Bâle*), soit à exiger sans le dire une profonde transformation de la manière d’écrire. L’étude de son plaidoyer pour le réalisme socialiste le confirmera, alors que, précisément, l’on ne trouve pas trace d’un tel plaidoyer chez Nizan. Celui-ci ne pose pas les problèmes de l’écrivain militant dans les mêmes termes, il se réfère très rarement au mot d’ordre soviétique, comme d’ailleurs au mot même de “réalisme”. En privilégiant les notions de ruse artistique, de dénonciation, de conséquences tacites, il semble écarter tout ce qui relève en propre du dépassement du réalisme critique, de sa contrepartie positive, de même que tout ce qui relève d’une conception didactique de la relation au lecteur. Pris au pied de la lettre, le discours d’Aragon impliquerait que la liberté d’interpréter s’arrête où commence le réalisme socialiste. Selon Nizan, “*Dabit ne pensait pas que le lecteur fût sot : c’est à cette estime pour l’homme qui lit que se reconnaît l’écrivain*” ⁶.

Un tel respect, une confiance aussi grande faite au lecteur, impliquent *a priori* que la ruse artistique n’ait rien d’une tromperie ou d’une manipulation. Elle suppose pourtant un objectif à atteindre et un destinataire à toucher, elle fait songer à une rhétorique ; Nizan la présente plutôt comme une sorte de maïeutique : “*On n’apprend aux hommes que des choses qu’ils savaient déjà sans se douter de leur science. L’exposition de ce savoir latent est une des missions de l’écrivain*” ⁷. L’écrivain révolutionnaire ne cache rien de ses certitudes ni de ses fins : il juge que le monde

⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁶ Aragon écrit : “*Il ne s’agit pas de reprocher à Eugène Dabit de n’avoir pas campé à côté de cet univers restreint des personnages d’ouvriers révolutionnaires, comme je pense qu’il y aura des gens pour le faire, ou même pour croire qu’ici je le fais*” (*ibid.*, p. 57). C’est précisément ce reproche que Fréville a adressé à l’auteur d’*Antoine Bloyé*.

⁷ Article cité, p. 213.

bourgeois est intolérable et il veut concourir à le transformer ; le mot même de “propagande” ne lui fait pas peur ⁸. En même temps, s’il s’avance en quelque sorte masqué dans ses œuvres de fiction, c’est qu’il estime que sa tâche est d’accoucher les esprits, sans leur faire violence, de favoriser le passage d’un savoir intuitif à une conscience réfléchie. Sa mission est de “*révéler aux hommes leurs plus hautes valeurs morales et leurs plus vastes ambitions*” ⁹. Ce qui rend une telle révélation possible ne relève certes pas de la réminiscence platonicienne, mais plus sûrement de la conviction marxiste selon laquelle les contradictions sociales objectives ne peuvent manquer de se refléter dans les consciences, ne serait-ce que d’une manière obscure et confuse. A la différence de l’essayiste, l’écrivain révolutionnaire n’a pas à transmettre un savoir étranger, ni à l’inculquer de façon autoritaire, mais à tabler sur ce qu’a d’intolérable le monde réel : le reflet spontané qui s’en forme dans les têtes, il contribuera à le changer en un savoir lucide ; la révolte que ce monde suscite, il lui donne chance de se muer en une protestation active.

Le raisonnement de Nizan rejoint tout naturellement celui d’Engels. On se souvient que, pour celui-ci, la peinture fidèle des rapports sociaux suffit à ébranler les certitudes et l’optimisme du monde bourgeois. La victoire du réalisme repose sur une sorte de victoire du réel (sur l’évidence de la direction prise par le mouvement historique). L’écrivain n’a donc pas à indiquer la solution puisqu’elle coule de source. Si son réalisme est suffisamment ample et profond (c’est-à-dire, en fait, si son analyse de classe, même intuitive, est pertinente), la tendance de l’œuvre ne peut que ressortir de la situation et de l’action elles-mêmes. Il est donc à la fois inutile et inopportun de céder à la littérature militante.

Ce raisonnement, pour peu qu’on accepte les présupposés qui le fondent, a bien l’avantage de justifier l’art littéraire en tant que tel, et le fait qu’il puisse sans dommage devenir un art révolutionnaire. Nizan écrivait en 1932 : “*L’art est pour nous ce qui rend la propagande efficace, ce qui est capable d’émouvoir les hommes dans le sens même que nous souhaitons*” ¹⁰. La parenté de cette formule (sur le fond, sinon dans les

⁸ Cité par Pascal Ory, *Nizan, destin d’un révolté*, Ramsay, 1980, p. 143 ; il s’agit de l’article sur *Le Temps du mépris* de Malraux, *Monde*, 6/06/1935.

⁹ Dans l’article de 1932 (plusieurs fois cité), Nizan écrivait : “*Toute littérature est une propagande. La propagande bourgeoise est idéaliste, elle cache son jeu [...] La propagande révolutionnaire sait qu’elle est propagande, elle publie ses fins avec une franchise complète*” (*op.cit.*, p. 34). Ce langage est daté, mais l’idée demeurera chez Nizan dans les années suivantes.

¹⁰ “*Sur l’humanisme*”, *Pour une nouvelle culture*, *op.cit.*, p. 169 ; il s’agit du texte du discours prononcé au Congrès international des écrivains de juin 1935. Nous verrons à propos du *Cheval de Troie*, que ces

termes) avec les propos de 1936 sur Dabit amène à penser que “rendre la propagande efficace” signifie le contraire de “faire œuvre de propagande” : la ruse peut et doit se faire pleinement artistique ¹¹. Emouvoir : toucher et mettre en mouvement, telles seraient ses vertus propres. Il faut maintenant en étudier les modalités concrètes, à la fois semblables et différentes du premier au second roman de Nizan.

*** Antoine Bloyé : *la part du roman à thèse***

Antoine Bloyé apparaît avant tout comme ce que son auteur appelle lui-même un “roman de dénonciation”. A travers le récit d’une vie manquée se compose peu à peu le tableau critique de toute une société, la société bourgeoise à l’époque de son essor industriel et économique, des débuts de la Troisième République aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Lors de la parution de son roman, Nizan disait n’avoir “*pas voulu faire de la politique*”, les éventuelles “*conclusions politiques à en tirer*” étant imputables au sujet lui-même ¹². L’on peut d’ailleurs ajouter que le roman a été publié chez Grasset avec le soutien de Jean Guéhenno, que le manuscrit avait enthousiasmé Gabriel Marcel, et que l’accueil critique fut des plus favorables ¹³. Ce sont autant de signes peu compatibles avec l’idée d’un livre qui serait ouvertement subversif ou doctrinaire. John Flower doute même qu’il corresponde à la littérature révolutionnaire que l’auteur appelle de ses vœux : pour l’essentiel, “*il demeure un livre négatif*”, à la différences des *Cloches de Bâle* ¹⁴.

Il faut dire que, pour le tirer du côté du réalisme socialiste, Aragon fausse quelque peu les choses : il met surtout l’accent sur le point de vue de Pierre, qui assiste (dans le premier chapitre) à la veillée funèbre et aux obsèques de son père ; tout le roman est ensuite constitué par une longue analepse qui conduit le lecteur de la naissance à la mort d’Antoine. Mais ce récit n’est pas focalisé sur Pierre, il est pris en charge par un

“*hautes valeurs morales*” sont étroitement reliées à la perspective révolutionnaire (aux conditions de la guerre civile).

¹¹ *Ibid.*, p. 34

¹² *Le Rempart*, 16/11/1933.

¹³ Cf. Pascal Ory, *op.cit.*, p. 149 ; et Jacqueline Leiner, *Le Destin littéraire de Paul Nizan et ses étapes successives*, Klincksieck, 1971 : celle-ci signale les articles très favorables de V. Margueritte, A. Thérive et G. Marcel lui-même (p. 151). Ce dernier en fait “*un livre chargé d’humanité*”, “*un témoignage poignant et irrécusable*”, envers lequel il n’y a pas à engager de polémique doctrinale, en dépit même des “*conclusions que l’auteur dégage par devers lui*” (*L’Europe Nouvelle*, 20/12/1933).

¹⁴ *Op.cit.*, p. 122

narrateur omniscient (extra- et hétéro-diégétique, selon les termes de Gérard Genette). Aragon estime, en somme, que c'est le point de vue de Pierre, au-delà de sa présence fugitive dans le chapitre d'ouverture, qui informe le point de vue de ce narrateur. L'assimilation est possible, elle est facilitée par l'argument biographique (qui fait de Pierre Bloyé l'incarnation de l'auteur, et donc d'Antoine celle de son propre père)¹⁵ ; elle ne s'impose pourtant pas à la lecture du roman, puisque le personnage disparaît dès la fin du premier chapitre, qu'il ne réapparaît que sous les traits d'un enfant. Et surtout, le texte ne dit aucunement qu'il "*accepte le marxisme*" et "*passé à l'idéologie du prolétariat*"¹⁶. C'est là une interprétation incontestablement abusive.

Le vrai problème, pour nous, est de savoir si, dans la manière même de conduire la dénonciation, l'on trouve des indices de la perspective socialiste propre au réalisme du même nom. La question se confond en partie avec celle de savoir si *Antoine Bloyé* peut être considéré comme un roman à thèse (communiste), au sens de Susan Suleiman. Satisfait-il aux trois critères distinctifs du genre ? A savoir : un système de valeurs inambigu, et dualiste ; une règle d'action adressée, même implicitement, au lecteur ; un intertexte doctrinal incontestable (même implicite, lui aussi)¹⁷.

Le trait le plus frappant de la dénonciation est son caractère systématique, lié à un recours constant à des procédés de généralisation. Antoine et l'ensemble des personnages secondaires sont donnés comme représentatifs d'une époque et d'une société. A travers eux, s'élabore un procès global de l'existence petite-bourgeoise et bourgeoise, le procès d'un système désigné de page en page par les mêmes aspects négatifs : médiocrité, routine, mensonge, entraves, écrans, faux-semblants... et autres preuves d'une fondamentale aliénation. Or, comme le dit P. Ory, "*la figure de Bloyé s'érige en symbole de l'homme aliéné*"¹⁸. Le roman le suggère sans cesse, et le dit parfois en clair : "*L'homme ne sera-t-il donc toujours qu'un fragment d'homme aliéné, mutilé, étranger à lui-même ?*"¹⁹. Une réponse explicite (et optimiste) à cette question donnerait un prolongement positif au roman. Elle ne sera pas fournie ; en revanche, les symptômes du mal sont abondamment décrits : ils sont partout, dans les rites de la vie quotidienne, dans le mariage, dans le travail, qui absorbe l'essentiel de la vie d'Antoine.

¹⁵ Les recherches de J. Leiner accréditent cette dimension autobiographique.

¹⁶ Ce sont les propos d'Aragon que nous avons cités plus haut.

¹⁷ Cf. Suleiman, *op.cit.*, pp. 72-73.

¹⁸ *Op.cit.*, p. 148.

¹⁹ *Antoine Bloyé*, Grasset, réédition 1978, p. 137. Toutes nos citations renverront à cette édition.

Mais dans quelle mesure les causes sont-elles explicitées ? Et si elles ne le sont pas, relèvent-elles cependant d'une explication marxiste, de façon incontestable ? Quant au destin d'Antoine, dont l'apprentissage exemplaire négatif (Suleiman) forme le fil conducteur du roman, dont la carrière professionnelle et la réussite sociale sont représentées comme le comble de l'échec, s'explique-t-il ou non d'une manière semblable ?

Dans le chapitre d'ouverture, contrairement à ce que laisse entendre l'interprétation d'Aragon, le regard de Pierre sur son père défunt est rarement mentionné. Mais la première fois où il l'est, une clé de lecture semble être proposée : *"Son père était mort d'une embolie, sans combattre"* (p. 14). Dans le récit de sa vie, on ne le découvrira pas au côté de ceux qui luttent. Au chapitre V, alors jeune apprenti, *"il parle à ses compagnons de faire grève"*, mais ce sursaut de révolte tourne court et sera sans lendemain, car déjà *"il est lancé sur une voie inflexible où il n'y a pas de place pour la relâche du corps et de l'esprit"* (pp. 71-72). Déjà, son destin social de lauréat des Arts et métiers, de futur ingénieur des Chemins de fer, se met en place ; et *"il n'a jamais entendu parler de socialisme, de syndicats"* (p. 72) - brève allusion qui peut passer pour l'indication d'une autre voie, située hors du champ de conscience du personnage. Un peu plus tard, la difficulté des conditions de travail fait naître en lui *"des pensées ouvrières"*, mais elles sont sans perspective, il ne se représente pas l'avenir, et pas même sa vocation à passer *"du côté des maîtres"* (p. 99). Ce point de vue constamment critique du narrateur sur le personnage n'est pas exempt de compassion : Antoine est prisonnier d'un destin social, d'une sorte de vaste conspiration *"contre l'épanouissement des jeunes hommes de sa classe"* (p. 71) ; il est la victime exemplaire d'un système accablant²⁰. En même temps, le narrateur lui prête juste ce qu'il faut de mauvaise conscience pour que son réquisitoire soit cautionné par le personnage lui-même. Il n'y a donc pas de conflit de valeurs dans l'univers du roman, ni d'interrogation sur leur ligne de partage.

Ainsi, quand Antoine fait le choix de se marier avec Anne Guyader, la fille de son supérieur (le chef de dépôt), il sent qu'il trahit ses origines populaires (son père, fils de paysan, étant un modeste employé des Chemins de fer). Il sent que *"sa première ascension sociale"* équivaut à une *"première mutilation"* (p. 111). Et il a d'autant moins la conscience tranquille que, choisissant Anne, il renonce à Marcelle, femme du

²⁰ Voir l'article de Michel Besnier, *"Antoine Bloyé, roman du déterminisme"*, *Europe* n° 784-785, août-septembre 1994 (pp. 66-72). Dans cette même publication, consacrée à Nizan, voir l'article d'Yves Buin, *"Le roman du père"*, pour l'aspect d'œuvre de compassion, de roman filial (pp. 50-56).

peuple, prostituée, qui incarne “le refus de parvenir”, “le côté du grand vent”, tandis qu’Anne, “c’est le côté abrité du monde [...] le côté de l’ordre” (p. 110). Le scénario narratif est alors bien au point : “Il pensait à Marcelle, se sentant coupable : et sans doute il l’était” (p. 111) ; il est même conforté par les propos prêtés un peu plus loin à Marcelle : “Tu quittes le monde où nous étions, tu vas devenir un monsieur, un bourgeois, vraiment un bourgeois” (p. 114). Au premier tiers du roman, il est donc assez clair que les bonnes valeurs, même si elles sont par elles-mêmes fort peu précisées, se trouvent du côté des ouvriers, du peuple, de la résistance à l’ordre des maîtres. En les trahissant, Antoine passe à l’ennemi. Le lecteur peut difficilement en douter ; en revanche, il lui appartient, pour l’essentiel, de déduire de ce qu’elles ne sont pas, de ce à quoi elles sont censées s’opposer, le contenu exact des valeurs trahies.

Le même dispositif narratif ne cesse ensuite de renforcer cet univers axiologique (dualiste et non ambigu), Antoine oscillant simplement entre la mauvaise conscience et la mauvaise foi. Son esprit va être accaparé par l’orgueil du métier, l’amour des machines, la fascination pour le monde ordonné que créent les ingénieurs du rail. Que des hommes auxquels il commande meurent parfois dans des accidents du travail, lui fait concevoir des doutes, pourtant vite oubliés : “il savait bien qu’il était passé du côté des maîtres, qu’il était leur complice” (p. 135). Il va même jusqu’à se dire : “Je suis donc un traître...”, et le narrateur contresigne à nouveau : “Et il l’était” (p. 136). Désormais, il appartient pleinement au monde où l’on meurt “pour des barons de Rothschild, pour de petits rentiers porteurs d’obligations, pour des combinaisons de négociants, de financiers” (p. 135). Voici qui est assez clairement dire que c’est le système capitaliste qui est en cause ²¹.

Dans la logique de ce procès du personnage et de l’ordre social, le motif de la grève s’impose au romancier comme un moyen efficace de parfaire sa démonstration. Prisonnier de sa fonction, Antoine ne peut que collaborer au retour à l’ordre, lui qui continue pourtant à penser plus de bien des ouvriers que des bourgeois : “Je suis mon propre ennemi, se disait-il. Cette division de lui-même, ce déchirement de sa vie, cet abîme qui séparait sa jeunesse de son âge mûr, ce malheur éclataient dans ces conciliabules avec les policiers” (p. 205). En cette circonstance, l’opposition des valeurs est rendue encore plus sensible et leur pôle positif est davantage précisé, de même que la conscience qu’en a Antoine est plus vive. Il regarde les grévistes qui

²¹ En ce sens, on peut comprendre que J. Leiner définisse en ces termes le projet de Nizan : “Il voulait montrer comment on vit et comment on meurt en système capitaliste” (op.cit., p. 133).

manifestent dans la rue en chantant *L'Internationale*, et comprend à quel point il se trouve rejeté hors de “*la vérité de la vie*” :

[...] il était seul, les grévistes emportaient avec eux le secret de la puissance ; ces hommes sans importance emportaient loin de lui la force, l'amitié, l'espoir dont il était exclu. Ce soir-là, Antoine comprenait qu'il était un homme de la solitude, un homme sans communion. La vérité de la vie était du côté de ces hommes qui regagnaient leurs maisons obscures, du côté des hommes qui n'avaient pas “réussi” ²².

Que ces hommes soient vaincus ne change rien, Antoine peut bien partager avec ses collègues “*une joie de briseur de grève*”, et se mettre à détester les ouvriers, la grève est une épreuve décisive, qualifiante pour les uns, disqualifiante pour les autres : Antoine comprend “*au plus profond de lui-même qu'il y avait plus de vérité dans leur défaite que dans sa victoire de bourgeois*”.

Rien ne le prépare non plus à comprendre l'engrenage qui mène à la guerre en 1914, il demeure “*un homme qui n'avait pas d'idées politiques*” (p. 233), comme la majorité des gens, car “*seules quelques personnes, quelques ouvriers syndiqués, quelques socialistes [...] étaient sensibles aux avertissements de l'Europe*” (p. 231). La catastrophe de la guerre coïncide avec l'amorce de son déclin personnel. Sa promotion parisienne correspond en fait à une rétrogradation, et cette humiliation lui rend plus évident, et plus insupportable, l'échec de toute sa vie : il aura trahi les siens pour rien, pour être en fin de compte “*remercié comme un manœuvre*” (p. 246). Tout le dérisoire de sa réussite sociale lui apparaît, “*le vide et les nuées de la vie bourgeoise*” (p. 262), d'une vie dominée par la docilité, par la tyrannie du Devoir. Faute d'avoir donné un sens à sa vie, Antoine est maintenant “*inondé par la présence de la mort*” (p. 272), transi par “*une angoisse essentielle*” (p. 273), aspiré par le néant :

Antoine n'avait rien créé, il avait laissé se dissiper sa force, il n'avait rien inventé, il n'avait pas frayé avec les hommes, il comprenait enfin vaguement qu'il n'aurait pu être sauvé que par des créations qu'il aurait faites, par des exercices de sa puissance ²³.

²² *Op.cit.*, p. 207.

²³ *Ibid.*, p. 285.

Mais en portant à son comble la défaite de son personnage, le romancier laisse entrevoir que les enjeux de la dénonciation sont moins simples qu'il y paraît. Certes, le même système de valeurs continue de s'affirmer, y compris à travers quelques rares mentions du pôle positif, comme celle-ci : *“Antoine avait su d’une manière obscure toute sa vie que l’union véritable, l’union qui défiait déjà la solitude, qui balayait déjà la poussière de la vie bourgeoise était l’union des ouvriers”* (p. 290). Mais en même temps, à travers le procès intenté au monde bourgeois, affleure une problématique qui n'est pas seulement d'ordre social et politique, une problématique que l'on peut considérer comme de nature métaphysique. La neurasthénie d'Antoine est révélatrice d'une angoisse existentielle irréductible, d'*“une angoisse dédaigneuse de toutes les formes”* (p. 275). Sa peur de la mort est celle de tout homme confronté au tragique de sa condition, sa révolte finale est dirigée contre tous ceux qui refusent de l'affronter, *“les imbéciles [qui] se croyaient éternels”*, ceux qui trichent et continuent de prendre part à *“la conspiration en faveur de la vie, de cette vie qui n'était pas la vie”* (p. 279). L'exigence que du fond de sa détresse il parvient à formuler est celle d'*“une authentique existence humaine”* (p. 308) : quant à lui, il n'aura été que *“cet être décapité qui marchait dans la cendre du temps à pas précipités, sans direction, sans repères”* (p. 310). L'on est ici plus près de Shakespeare, de Schopenhauer, ou de Sartre, que de Marx ou Lénine, et l'on pourrait relire l'ensemble du roman sous cet angle, en particulier à travers le grand thème de l'aliénation qui le parcourt de bout en bout.

*** *L'inquiétude métaphysique et le problème de la mort***

Tout en s'évertuant à montrer que l'aliénation peut et doit être rapportée à ses causes sociales, le roman décrit un mal si profond que ni cette explication ni la solution indiquée de loin en loin n'apparaissent de taille à la circonscrire. L'homme aliéné, on l'a vu, c'est l'homme divisé, *“mutilé, étranger à lui-même”*, l'homme à la fois séparé de lui-même et des autres. Pour *“être sauvé”*, pour devenir un homme authentique, il lui faut s'accomplir et se lier : exercer sa puissance (se créer à travers ses propres créations) et s'unir à ceux dont l'union, ou la communion, est l'attribut majeur (les ouvriers). Mais le roman ne dit rien de ce que serait la fin de l'aliénation, de ce que serait une véritable harmonie humaine, individuelle et collective, alors que celle-ci constitue la valeur transcendante qui commande implicitement le procès de l'existence bourgeoise, de la vie telle qu'elle est, mais qui n'est pas la vie. Autrement dit, le roman semble à la fois postuler le caractère absolu de la revendication humaine et le caractère contingent de l'obstacle qu'elle rencontre. Le seul pont jeté au-dessus de cet abîme est la communion ouvrière d'ores et déjà existante : au lecteur d'admettre qu'à partir de là

tout peut changer, et l'abîme être comblé. Les ouvriers seraient non seulement le seul recours présent pour l'homme solitaire, mais la seule puissance capable de changer la vie en transformant le monde.

Sur le fond, la valorisation des ouvriers est donc plus philosophique que sociale et politique. Leur qualité même de "travailleurs" n'est pas définie comme leur dignité propre, et le travail en général est vu essentiellement comme un facteur d'aliénation. Ce qui se laisse entrevoir de la vraie vie, d'une vie épanouie, non entravée, est davantage du côté du loisir et de l'oisiveté, et ce à quoi il faut tendre est la suppression du travail, comme le dit l'épigraphe du roman emprunté à Marx ²⁴. Même s'il s'agit du travail socialement aliéné, ceci distingue nettement la perspective de Nizan de celle d'Aragon dans les *Cloches de Bâle* et des futurs romanciers du réalisme socialiste. Les ouvriers ne sont pas déjà des hommes nouveaux, ils apparaissent comme le seul recours qu'offre la société existante au sujet aliéné dans sa quête d'une "*authentique existence humaine*". Mais, on l'a aperçu, cette quête bute aussi sur un obstacle, non pas seulement contingent, mais tout aussi absolu que la révolte qui la fonde, l'obstacle de la mort : la mort est vraiment chez Nizan "*ce qui rend la vie essentiellement équivoque*", selon le mot de Schopenhauer.

Tous les commentateurs de son œuvre, d'*Aden Arabie* à *La Conspiration*, ont relevé le thème obsessionnel de la mort et le caractère radical de la révolte qui s'y expriment, la soif d'absolu que présuppose le refus de toute compromission avec le monde tel qu'il est, le refus de "*s'arranger*" (pour reprendre un terme clé, présent dans chacun des trois romans). C'est pourquoi aucun ne songe à limiter l'interprétation de ses œuvres de fiction à leur dimension politique, ni à situer là la source principale de leur réussite. Par exemple, pour Yves Buin, c'est "*par sa métaphysique implicite de la dérégulation et de la vanité*", par sa façon de préfigurer "*l'existentialisme athée de l'être-pour-la-mort*", qu'Antoine Bloyé "*échappe au naturalisme complaisant et au roman d'édification ouvrier*" ²⁵. Pour Helena Shillony, l'intérêt durable de ce roman tient au fait qu'il doit plus à Flaubert qu'à Jdanov, que sa vision tragique "*se moque des différences de classe*", et que Nizan a écrit "*un roman humaniste plutôt que le roman*

²⁴ Cette épigraphe est tirée de *L'Idéologie allemande* et reproduite dans sa langue d'origine (ce qui en appelle à un public lettré) ; la traduction qu'en donne P. Ory (*op.cit.*, p. 148) nous semble fidèle : "*Si le communisme veut supprimer aussi bien le "souci" du bourgeois que la détresse du prolétaire, il est évident qu'il ne peut le faire sans supprimer la cause de l'un et l'autre : le travail*".

²⁵ Art. cité, p. 56 (numéro d'*Europe* consacré à Nizan, voir *supra*, note 78).

marxiste qu'on attendait de lui" ²⁶. Selon Claude Herzfeld, la prégnance de l'imaginaire nocturne y est telle que le roman "*échappe à l'optimisme prométhéen et au manichéisme simplificateur*", et même les rares "*images de bonheur ne sont pas liées à l'évocation d'une Nouvelle Arcadie*" (mais aux thèmes de l'enfance, de la nature, de la prostituée) ²⁷. Pour sa part, Susan Suleiman analyse avec précision "*l'effet de débordement*" provoqué par l'irruption de la mort dans la dernière partie du roman. Elle montre comment, dans les mêmes pages, alternent les phrases qui appellent la "bonne" interprétation marxiste et les phrases généralisantes, "*la tension entre la démonstration particularisante et l'écriture universalisante*", celle-ci interdisant de ramener le désespoir d'Antoine à des causes sociales (et le roman à un simple roman à thèse) ²⁸.

De notre côté, nous avons formulé l'hypothèse que la problématique de Nizan pouvait être rapprochée de celle d'un Thomas Mann, en tant qu'héritier du romantisme allemand ²⁹. *Le bourgeois* (der Burger) ne s'y oppose pas au prolétaire mais à *l'artiste* (der Künstler) ; le premier accepte la vie comme une chose simple, qu'il n'est pas utile de chercher à comprendre, il ne veut pas savoir qu'il va mourir, alors que le second, homme du tourment et de la lucidité critique, regarde la mort en face. En ce sens, Antoine Bloyé cesse d'être un bourgeois à la fin de sa vie, quand il affronte sans détour l'irreprésentable de son propre néant et qu'il définit les autres comme des "*complices de la vie*", de "*sales vivants*" qui font "*comme si l'avenir était une possession*", "*comme si quelqu'un de tout-puissant leur avait promis l'éternité sur la terre*" ³⁰. Le narrateur est alors contraint de jouer un double jeu : il approuve la révolte lucide de son personnage, mais il redit qu'elle vient trop tard, et qu'Antoine demeure un bourgeois au sens marxiste du terme. Ce faisant, il ne peut dire comment, en rejoignant plus tôt les ouvriers, il aurait pu "*être sauvé par des créations qu'il aurait faites, par des exercices de sa puissance*", ce qui est le propre de l'artiste (quand il s'abandonne à la mort sur le rivage de Venise, Aschenbach laisse une œuvre derrière lui). La suture ne peut s'opérer complètement entre les deux perspectives prises en charge par le même narrateur. La clôture de l'explication marxiste et l'étroitesse de la solution ouvrière (implicitement

²⁶ "*L'angoisse et l'engagement*", *ibid.*, pp. 60-61.

²⁷ "*Images diurnes et nocturnes dans Antoine Bloyé*", in *Paul Nizan écrivain*, Presses Universitaires de Lille, 1988.

²⁸ *Op.cit.*, pp. 258-264.

²⁹ Voir notre étude "*Aragon, Nizan et le réalisme socialiste*", in *Paul Nizan écrivain*, *op.cit.*, pp. 105-120.

³⁰ *Op.cit.*, pp. 275-277.

révolutionnaire) sont contestées par la protestation radicale et l'exigence illimitée qui anime l'écriture du roman ³¹.

La double difficulté que rencontrent tous les commentateurs est d'évaluer l'importance respective des deux composantes (politique et métaphysique) et de rendre compte de leur articulation (sur le plan intellectuel et sur le plan littéraire). Au-delà des diverses suggestions dont nous venons de faire état, *Le Cheval de Troie* va nous fournir l'occasion d'approfondir la réflexion. Ajoutons simplement qu'il nous paraît contestable de dire de l'auteur d'*Antoine Bloyé*, comme le fait J. Leiner : "*son réalisme, à l'instar de Gorki, est volontairement dialectique, révolutionnaire et socialiste*" ³², de même que de simplement juxtaposer ces concepts marxistes et les catégories très classiques qui sous-tendent l'essentiel de son étude ("*le lamentable de la condition humaine*", "*le drame de la vieillesse*", etc.).

En résumé, nous avons dégagé la part incontestable mais relative du roman à thèse dans *Antoine Bloyé*. Le texte véhicule bien un système de valeurs dualistes, de façon redondante et non ambiguë, même si l'indication du pôle positif demeure rare et allusive : à cet égard, notre relevé ne doit pas induire en erreur, quantitativement il représente peu de chose par rapport aux pages consacrées à la dénonciation. La règle d'action proposée au lecteur est du même coup à la fois clairement suggérée (devenir, ou demeurer, solidaire des ouvriers) et fort peu développée : rien n'est dit des formes précises du combat politique ni de celles de la société future. De même, la présence de l'intertexte doctrinal reste très discrète, sauf à considérer qu'elle est constante sur le mode implicite : c'est alors reposer le problème de l'identification des présupposés critiques de la dénonciation romanesque. S'il n'est pas douteux que l'on puisse les reformuler en termes marxistes, nous venons de voir que la complexité du texte, l'entrecroisement de ses lignes de force sémantiques, le débordement et la tension décrits par S. Suleiman, invitent à sortir de ce cadre interprétatif. En somme, l'aliénation bourgeoise n'est que la forme sociale concrète d'un destin humain fondamentalement inacceptable. Le roman tend à la fois à le nier et à l'affirmer. C'est peut-être là sa *ruse* principale, à savoir : non pas que la lecture marxiste s'impose par la

³¹ Une autre source de la contestation de la perspective marxiste réside dans la référence implicite à la psychanalyse (considérée à l'époque par les communistes comme une imposture idéologique) : l'homme qui rêve est l'homme aliéné, "*l'homme privé de tout*", et "*tout être est divisé, il est celui qui veille, plus tard celui qui s'endort*". Là aussi, l'explication matérialiste est sauvegardée, mais c'est au prix d'une extrapolation utopique : "*Aussi longtemps que les hommes ne seront pas complets et libres, assurés sur leurs jambes et la terre qui les porte, ils rêveront la nuit*" (p. 261).

³² *Op.cit.*, p. 135.

bande (ses présupposés et ses conséquences demeurant tacites), mais qu'elle n'interdise pas une lecture tout autre, pour laquelle le destin humain ne se réduit pas à un destin social.

Ainsi, conformément au vœu de son auteur, le roman parviendrait à "*faire passer la révolte dans l'art, sans détruire l'art*" ; mais la nature métaphysique de cette révolte serait pour beaucoup dans sa réussite. Dans quelle mesure le même pari est-il tenable avec un roman qui va au-delà du roman de dénonciation, un roman plus ouvertement militant ?

*** *Héros et structure antagoniques dans Le Cheval de Troie***

Le Cheval de Troie est celui des trois romans de Nizan qui est considéré, à juste titre, comme le plus engagé. Pour J. Flower, au contraire d'*Antoine Bloyé* c'est "*un livre positif*", ses différences les plus significatives étant que le protagoniste réel n'est plus un individu mais un groupe, et que les membres de ce groupe ont déjà atteint un degré de conviction politique qui donne à leur vie une direction ³³. En cela, ce second roman paraît répondre à la fois aux encouragements d'Aragon et aux critiques de Fréville formulés à l'occasion du premier roman ³⁴. Bloyé et ses amis sont des communistes, ils vivent dans une petite ville industrielle du centre de la France, leur humble travail militant est sur le point d'être récompensé, leur premier affrontement avec les ligueurs fascistes augurant de lendemains révolutionnaires. Ce second roman, en effet, est un roman du temps présent, et non plus du passé : nous sommes en juin 1934, après ces journées de février qui sont interprétées comme l'irruption sur la scène historique française d'une menace fasciste sérieuse, et qui ont vu s'amorcer le rassemblement des forces de gauche. Nous verrons que, pour les communistes du roman, c'est la dynamique de la guerre civile qui est ainsi lancée, et non une politique purement défensive débouchant sur un Front populaire, une gestion de gauche des affaires de la République. Nous nous opposons sur ce point à James Steel qui s'évertue à réduire le roman à une œuvre de commande, destinée à illustrer la double démarche

³³ *Op.cit.*, p. 123

³⁴ On l'a vu, Aragon souhaitait que Nizan écrive "*l'histoire de Pierre Bloyé, dont le destin est aux côtés du prolétariat dans ses luttes*" (et l'un des personnages s'appelle Bloyé, sans mention de prénom) ; quant à Fréville il formulait ainsi ses regrets : "*Antoine Bloyé est le récit d'une vie manquée, thème qu'affectionnent les écrivains de la bourgeoisie, de Flaubert à Duhamel, de Dickens à Tchekhov. Nous aurions aimé qu'en face de cette vie manquée, notre camarade Nizan eût campé un ouvrier révolutionnaire, heureux de lutter pour sa classe*" (*L'Humanité*, 17/11/1933).

politique de l'Internationale (et du PCF), et privilégiant au bout du compte la modération tactique (la patience) et non la détermination stratégique (la colère).

De même, sur le plan littéraire, nous allons voir qu'on ne peut faire de ce roman, en dépit de sa dimension politique évidente, "*une œuvre qui en tous points correspond à la ligne adoptée en URSS*" ³⁵. Cette vue simplificatrice est aussi le fait d'Annie Cohen-Solal, qui voit dans *Le Cheval de Troie* "*l'exemple type du réalisme socialiste jdanovien : héros positif, démonstration claire et univoque de ce qui est louable dans le combat politique, mise en valeur des personnages selon une hiérarchie bien nette, bref, le salut par le Parti, la prise de conscience, l'action militante*" ³⁶. J. Leiner propose du roman une étude littéraire beaucoup plus fouillée, mais croit pouvoir affirmer qu'il répond aux exigences formulées par Jdanov au Congrès de 1934 et à celles de Boukharine en matière de romantisme révolutionnaire. De telles appréciations invitent à examiner de plus près les problèmes posés : peut-on faire du *Cheval de Troie* le seul roman français d'avant-guerre qui, à la limite, mérite pleinement l'appellation de réalisme socialiste, sachant que Nizan lui-même ne s'est pas franchement réclamé de cette notion, et que la presse communiste s'est gardée de l'invoquer lors de la publication du livre ? D'où vient que J. Leiner elle-même résume son étude du roman en ces termes : "*Le monde vu à travers un tempérament obsédé par le problème de la mort et de la destinée*" ³⁷, ce qui le rapproche de beaucoup d'*Antoine Bloyé*, en dépit de ses différences ? Comment comprendre que Nizan, dans son commentaire de *Pour un réalisme socialiste* d'Aragon, mette l'accent sur "*l'héroïsme tragique*", et non sur l'optimisme révolutionnaire ³⁸?

Ajoutons que le roman, publié chez Gallimard, fut bien accueilli, presque unanimement pour ses qualités de style, de façon plus contradictoire pour son aspect idéologique. R. Fernandez trouve le livre remarquable, pour sa façon même d'intégrer la politique ; E. Dabit se permet quelques réserves mais estime le plus souvent réussie la fusion entre la vie et les idées ; de même, R. Lalou conclut à la réussite de ce livre politiquement engagé, malgré les risques plus grands pris par l'auteur avec ce second

³⁵ J. Steel, *op.cit.*, p. 239

³⁶ Paul Nizan, *communiste impossible*, Grasset, 1980, p. 187.

³⁷ *Op.cit.*, p. 195.

³⁸ Compte rendu pour *L'Humanité*, 12/08/1935, reproduit dans *Pour une nouvelle culturelle*, *op.cit.*, pp. 175-179.

roman ³⁹. Il est, en effet, plus qu'un roman de dénonciation, même si cet aspect y demeure, nécessairement, important : son élément le plus nouveau réside dans le tableau d'une bourgeoisie de province prête à consentir au fascisme, certes distincte des ligueurs, mais idéologiquement portée à se reconnaître en eux et à les utiliser sur le plan politique. La part des "*conséquences tacites*" à tirer par le lecteur est moindre : est-il pour autant pris pour un sot ? S. Suleiman en a fait un cas privilégié de roman à thèse, fondé non plus sur le schéma de l'apprentissage exemplaire (positif ou négatif), mais sur la structure antagonique, analyse sur laquelle nous devons nous arrêter.

Sur le plan actantiel, le roman met en scène le combat d'un héros-sujet (le groupe des communistes) pour des valeurs et un idéal identifié au Bien (solidarité et valeurs de vie, dans l'immédiat, monde de justice et d'égalité, à plus long terme). Ce héros se bat contre un ennemi assimilé aux forces du Mal et aux valeurs négatives, ennemi dédoublé en un anti-sujet (les Ligueurs fascistes) et un anti-adjuvant (la bourgeoisie) qui se révélera être l'opposant réel dont il faut triompher. L'adjuvant se situe bien sûr du côté de la population ouvrière, communiste, socialiste ou même apolitique dans ce contexte antifasciste ; elle est aussi la destinataire du combat, mais au-delà d'elle c'est la communauté entière, et même, toute l'humanité qui en est donnée comme la bénéficiaire future. Ce qui rend l'idéal et les valeurs non problématiques est le caractère transcendant du destinataire (la marche du Progrès, le sens de l'Histoire) : le sujet lui-même ne peut être la source des valeurs, il est l'agent privilégié de leur réalisation. Pour être défini comme "*héros antagonique*", rappelons qu'il lui faut donc réunir quatre traits principaux :

1) il possède, dès le début de l'histoire, les "bonnes" valeurs (il "a raison") ; 2) il fait partie d'un groupe avec lequel, à la limite, il se confond ; 3) il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des "bonnes" valeurs ; 4) en ce qui concerne son adhésion à ces valeurs - donc, son développement personnel le plus fondamental - il ne change pas ⁴⁰.

³⁹ Ces articles sont mentionnés par J. Leiner (*op.cit.*, p. 133) ; celui de R. Lalou mérite d'être cité plus complètement : "*Pour qu'un livre de combat soit en même temps une telle œuvre d'art, il lui faut dépasser l'accidentel sans tourner à l'exposé dogmatique. Il s'agit de poétiser l'anecdote par une idéologie qui multipliera les résonances. Paul Nizan y a réussi avec une indiscutable autorité, dès son deuxième roman*".

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 131 (l'expression finale est soulignée par l'auteur).

Reprenons un à un chacun de ces quatre traits, pour les illustrer et pour commencer d'évaluer la part du roman à thèse dans *Le Cheval de Troie*.

1) *“Il possède, dès le début de l’histoire, les “bonnes” valeurs (il “a raison”)”* : Bloyé et ses amis apparaissent d'emblée comme des militants dont l'apprentissage positif est terminé ; des allusions au passé anarchiste de Philippe Maillard, par exemple, montrent que ce type d'erreur a été surmonté. A l'ouverture du roman, ils jouissent d'un moment de détente (un dimanche à la campagne) mais déjà nous apprenons qu'ils se battent *“contre leur ville, contre leur vie”* ⁴¹, que *“leur destin les attendait patiemment”* (p. 18), qu'ils sont *“ce qu'il y a de plus nouveau sur la terre”* (p. 44), etc. A travers un commentaire narratif approuvateur, la suite du roman confirme cette donnée de départ ; même une action modeste, comme celle des inscriptions peintes de nuit sur les murs de la ville, est *“une entreprise qui a plus de sens que les plus grandes œuvres des ennemis : elle fait partie d'un mouvement qui accuse le monde et délibère de le changer”*. A l'issue de la grande manifestation finale, les personnages auront vécu *“une journée qui a été pleine et digne de l'homme”* (p. 187), qui a vu *“les valeurs de la résistance ouvrière, de l'offensive [...] faire leur rentrée avec une évidence et une sûreté exaltantes”* (p. 189).

2) *“Il fait partie d'un groupe avec lequel, à la limite, il se confond”* : les citations précédentes en témoignent, le pluriel est beaucoup plus fréquent que le singulier, le destin individuel se confond avec le destin collectif. Les personnages sont d'ailleurs relativement peu individualisés, et même s'ils vivent un drame personnel (comme Albert Cravois qui pousse sa femme à avorter), ils sont avant tout des acteurs du drame historique et des membres de la communauté héroïque. Dans l'affrontement avec les fascistes et les forces de l'ordre, les communistes sont même peu distingués du reste des combattants. Quant à Bloyé, auquel le narrateur s'intéresse tout de même un peu plus qu'à ses amis, son apprentissage politique est à peine mentionné : ce qui compte est que désormais *“ses camarades pensent à lui comme à l'un d'entre eux”* (p. 118). Son statut de professeur au lycée de la ville permet surtout au narrateur de faire le procès du monde de l'école, et d'opposer Bloyé au personnage de Lange, l'ancien condisciple de la rue d'Ulm, l'intellectuel nihiliste et solitaire. Comme tout héros antagonique, il tend vers l'anonymat et l'unanimité : aucun différend sérieux

⁴¹ *Le Cheval de Troie*, réédition Gallimard, coll. “L'Imaginaire”, 1994, p. 17 ; toutes nos citations renverront à cette édition.

n'oppose les membres du groupe, et l'approbation du narrateur confirme cet accord de fond.

3) *“Il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des “bonnes” valeurs”* : nous l'avons déjà suggéré, Bloyé et ses camarades se définissent dans le roman par leur activité militante et le sens qu'ils lui donnent. Qu'ils soient des intellectuels ou des ouvriers passe même au second plan : c'est, à chaque fois, au détour d'une phrase que l'on apprend que Cravois est métallurgiste, que Paul (condamné politique et chômeur) est ferrailleur de métier, que Lhomme et Levent sont des employés des Chemins de fer, que Maillard tient une épicerie (il a lu Platon et Nietzsche, on ne sait s'il a été ouvrier). L'important est leur commune identité de communistes ; depuis longtemps ils se sont battus, sans grand résultat pour l'instant, mais c'est ce qui les qualifie comme acteurs essentiels dans les combats qui s'annoncent : *“Ce n'est pas seulement parce que nous avons raison. Si on vient nous trouver pour nous demander ce que nous ferons dimanche, c'est parce que notre parti s'est battu. Le 9 février 34, ils ont vu où était le courage. Le courage, c'est la seule chose qui commande le respect”* (p. 91). On vient à eux, ajoute le narrateur, *“parce qu'ils étaient membres d'un parti pour lequel la moitié du monde s'était mise en mouvement quand il avait pris le visage de Dimitrov, l'apparence des héros”* (p. 92). Après la scène de la fabrication d'un journal d'usine (chapitre II), celle des inscriptions nocturnes (chap. VI), c'est toute la deuxième partie (la seconde moitié du roman) qui est consacrée au récit de l'affrontement, depuis la mise en place des forces antagonistes (chap. VII) jusqu'aux conclusions tirées par les révolutionnaires (chap. XI et XII). L'enjeu de cette histoire antagonique est donc bien essentiellement performatif, et non plus cognitif comme dans les histoires d'apprentissage ⁴².

4) *“En ce qui concerne son adhésion à ces valeurs - donc son développement personnel le plus fondamental - il ne change pas”* : comme le dit encore S. Suleiman, *“le héros antagonique ne devient pas”*, sa conception du monde est arrêtée. Ce qui lui advient peut susciter des questions, mais *“ce sont des questions portant sur les moyens de son action, et non sur sa nature ou sur ses fins”* ⁴³. Dans *Le Cheval de Troie*, ce trait est même l'objet de l'insistance la plus forte : la mobilisation consécutive aux journées

⁴² *Op. cit.*, p. 119 ; l'approbation du narrateur (qui fait des valeurs des personnages les bonnes valeurs), mais aussi *“l'écriture universalisante”* (décrite plus haut par S. Suleiman) sont très sensibles dans les deux phrases qui suivent : *“On ne peut vivre qu'au sein d'un mouvement qui accuse le monde. L'acceptation égale la mort”*.

⁴³ *Op.cit.*, p. 133.

de février 34 est constamment désignée comme la confirmation de la grande espérance. Le temps de la fiction est d'ailleurs limité aux huit jours qui vont du dimanche de détente au dimanche de l'affrontement, il n'est pas destiné à mettre en scène une évolution des personnages, mais le devenir révolutionnaire de la réalité. L'affrontement avec les fascistes et les forces de l'ordre justifie plus que jamais l'adhésion aux "bonnes" valeurs, car *"un jour pareil suffit pour tout changer"* (p. 191). Ce moment historique est celui où la vérité fait enfin tache d'huile, il prouve qu' *"on finit toujours par écouter les paroles justes"* (p. 91), et sa portée est immense : *"des milliers d'hommes commençaient à penser autrement leur vie de tous les jours, à penser comme des communistes, politiquement. Leur petit monde sans avenir s'était progressivement élargi à la dimension du monde"* (p. 92). *A contrario*, le verdict tombe pour un homme comme Lange : faute d'avoir su rejoindre la communauté des lutteurs, que pourtant il envie, il bascule du côté des fascistes.

Par tous ces traits propres au héros-sujet, *Le Cheval de Troie* correspond bien à la description du roman à thèse de type antagonique. Nos remarques ont déjà rendu sensible la présence des autres caractéristiques qui définissent le genre selon S. Suleiman : manichéisme, simplification de l'Histoire, monologisme. En cherchant à illustrer ces trois points de façon plus précise, nous pourrions également savoir dans quelle mesure ce roman militant répond aux orientations propres au réalisme socialiste.

*** Autres aspects d'un roman à thèse**

S. Suleiman fait observer que l'auteur justifie son *manichéisme* dès les premières pages, à travers une comparaison qui fait aussi fonction de mise en abyme de la pratique romanesque : *"Ils habitaient un monde divisé, déchiré, un monde qui comportait comme les fonds de tableau des peintres du Moyen Age, des divisions célestes et des partitions infernales, un combat du ciel et de l'enfer"* (p. 17). Nous savons que ce manichéisme est fortement inscrit dans le discours de référence, dans l'intertexte doctrinal ; avec ce récit antagonique, sa présence est plus manifeste que dans *Antoine Bloyé*, non pas sous la forme brute du discours politique, mais de façon concrète dans diverses composantes du roman. Ainsi, le recours aux antithèses est fréquent à différents niveaux du récit : par exemple, la nuit des inscriptions (chap. VI) est précédée du dîner chez le préfet Cattan (chap. V) ; ce dîner réunit la bonne société locale (c'est-à-dire la mauvaise), les désaccords entre les invités sont secondaires, et même s'ils n'ont pas de véritable conviction fasciste, chacun a des raisons de s'en

approcher ⁴⁴. Les propos désabusés de Lange ont l'intérêt de démystifier ceux des notables, mais ils trahissent une certaine admiration pour ce qui pourrait être un idéal communautaire fasciste, en même temps que son mépris pour les ouvriers. Comme il est pourtant conscient que c'est chez eux et en URSS que s'édifie "*une communauté réelle*", ses propos sont donc aussi un hommage rendu à la vérité incarnée par les militants. De même, son errance nocturne et solitaire, au sortir du dîner, s'oppose en tous points au trajet concerté et collectif de ces militants dans le chapitre suivant.

L'antithèse peut aussi concerner les lieux et, bien sûr, les deux forces en présence. La salle des fêtes où se réunissent les fascistes est comparée à une grotte, une caverne, un puits noir, c'est un lieu glauque, semblable aussi à un monde sous-marin. Au dehors, la foule compacte et joyeuse brandit des drapeaux rouges "*faits pour le soleil*" (p. 136), elle chante une *Internationale* qui investit tout l'espace, elle prend conscience de sa puissance ; les Ligueurs portent des drapeaux à tête de mort, leur chant est "*grêle et vacillant*", leur union est factice et fragile, leur débandade finale révélera qu'ils formaient "*un groupe dont la loi n'était pas la cohésion mais l'éparpillement*" (p. 170). De même s'opposent, lors de l'affrontement, les rues bourgeoises où beaucoup de gens se contentent d'assister au spectacle et "*les ruelles de la ville basse*", le "*quartier sans trahisons*" où se replient les ouvriers, où ils retrouvent "*un sol natal [...] après une sortie contre la ville de leurs maîtres*" (p. 185), et où les gens aux fenêtres font pleuvoir des objets hétéroclites sur la tête des gardes mobiles.

Cette vision de la ville comme territoire des maîtres joue un grand rôle dans le roman et contribue à son aspect manichéen : l'espace urbain est presque complètement accaparé par l'ennemi, ses habitants sont de "*patients destructeurs de la vie*" (semblables à des insectes ou à des vers marins), c'est "*une ville qui ne pourrait pas se justifier*" (p. 117). Cette vision fournit une première explication du titre du livre : les héros antagoniques et leurs alliés vivent en territoire ennemi ; des enclaves qu'ils occupent, il leur appartient de faire une sorte de "*grand cheval de Troie*", d'où surgir le moment venu. Déjà la maison des Maillard, qui date du XVI^e siècle, où l'on se réunit et prépare le journal d'usine, était définie par ce caractère d'intra-territorialité : "*Elle abritait les communistes de la ville et avec eux ce qu'il y avait de plus nouveau sur la terre, comme une fausse reliure ancienne qui cache un texte interdit*" (p. 44). Et c'est à la conclusion de la première partie, alors que les militants viennent, de nuit,

⁴⁴ Pour le lieutenant-colonel Voirin, le fascisme est "*une renaissance de l'honneur*" ; pour l'industriel Provost-Livet, c'est une carte politique dangereuse mais qu'il faudra abattre au besoin pour sauver le capitalisme (*op.cit.*, pp. 99-100).

clandestinement, d'imprimer leur marque sur le territoire, en annonçant sa réappropriation prochaine : *"Les Soviets partout"*, que l'image s'impose dans toute sa force : *"Bloyé pensait au temps où des hommes comme eux, sortis du grand cheval de Troie des usines et des rues ouvrières, occuperaient les villes dans la nuit"* (p. 126). Du même coup, une dimension épique et mythique est conférée à l'action révolutionnaire ; condensée dans le titre du roman, elle est développée par le procédé de généralisation de la geste exemplaire de Villefranche. Déjà, c'est tout un peuple qui se lève, et son soulèvement est à la fois la reprise et le point de départ d'une tradition ; c'est une répétition, dans le double sens du terme : il prolonge les soulèvements antérieurs, et il préfigure les soulèvements futurs ⁴⁵. *"Villefranche"* est le nom d'une commune dont le destin est d'être libérée. Fondée en tradition, sa libération acquiert une légitimité absolue, tout comme ses libérateurs : les guerriers cachés dans le nouveau cheval de Troie sont l'exacte antithèse de ces insectes ou ces vers qui la minaient de l'intérieur et qui, comme elle, *"ne pouvaient pas être justifiés"* (p. 117).

Les commentateurs s'étonnent, le plus souvent, du titre du roman ; Nizan avait pourtant une raison supplémentaire de renoncer, au dernier moment, au titre initialement prévu, *"Le Jour de la colère"* : la référence à la ruse antique lui a été soufflée par Dimitrov, le nouveau secrétaire général du Komintern, et la seule grande figure du communisme qui soit citée dans le roman. Voici qui nous amène à aborder le second point annoncé, *la simplification de l'Histoire*, que S. Suleiman associe à son *"agrandissement mythique"*.

C'est à l'occasion du VIIe Congrès du Komintern (Moscou, fin juillet 1935) que Dimitrov a présenté en ces termes la tactique des révolutionnaires à l'époque du fascisme :

Camarades, vous vous souvenez de l'antique légende. Troie, pour se mettre à l'abri de l'armée qui l'attaquait, s'était entourée de murailles inabordables. Et l'armée attaquante, après avoir perdu nombre de victimes, ne put remporter la victoire jusqu'à ce que, à l'aide du fameux Cheval de Troie, elle eût pénétré à l'intérieur, au cœur même de l'ennemi. Il me semble que nous, ouvriers

⁴⁵ L'affrontement à peine terminé, les militants *"commencèrent à composer l'histoire de ce jour qui se détachait de tous les autres [...] ce serait une nouvelle tradition"* (pp. 189-190) ; et plus loin : *"Dans l'addition des morts, on connaîtrait l'odeur des tas de cadavres dans les villes, comme au temps de la Commune de Paris, de la Commune de Vienne, de la Commune d'Oviedo, de la Commune de Canton, comme au temps de la guerre civile dans l'Oural, au temps des incendies"* (p.204).

révolutionnaires, ne devons pas nous gêner d'appliquer la même tactique à l'égard de notre ennemi fasciste, qui se défend contre le peuple par le mur vivant de ses égorgeurs ⁴⁶.

Selon Philippe Robrieux, ceci signifiait qu'il fallait accompagner la tactique parlementaire désormais préconisée par Staline (la voie de masse de l'unité d'action, la voie menant aux Fronts populaires), d'une "*tactique d'infiltration discrète, ou secrète selon les cas*", destinée à saper ou à conquérir de l'intérieur l'appareil d'Etat et la société civile. Chez Nizan, les choses ne sont pas aussi précises, mais il est clair que ce que le romancier retient du discours de Dimitrov est son inspiration révolutionnaire. L'image du cheval de Troie renvoie à cet aspect de la tactique qui correspond le plus étroitement à la stratégie de guerre civile. Son expansion (dans la deuxième partie du roman) permet de passer sous silence l'aspect nouveau de cette tactique, la voie légale et parlementaire, qui suspend pour une durée indéterminée l'action violente, proprement révolutionnaire. J. Steel insiste avec raison sur la permanence de la stratégie du mouvement communiste et sur son reflet dans le roman, mais on peut difficilement lui concéder que ce roman illustrerait aussi l'ensemble de la nouvelle ligne politique. Il est exact que la manifestation de Villefranche repose sur un vaste rassemblement populaire, que la nécessité de la patience est plusieurs fois rappelée, que la dynamique créée par février 1934 est un événement essentiel. Pourtant, ce que la situation comporte de nouveau n'est absolument pas associé à un changement tactique, qui impliquerait une révision déchirante de la ligne révolutionnaire ; aucune allusion n'est faite à la voie parlementaire, et l'unique référence explicite à février 1934 concerne la journée du 9 (celle de la manifestation communiste) et non celle du 12 (qui voit converger les cortèges communiste et socialiste).

La chose décisive dans le roman est qu'avec la nouvelle conjoncture historique les militants acquièrent la certitude de sortir enfin de leur isolement, et donc de leur impuissance ; de passer enfin du "*discours sur la politique*" à une "*politique agie*", celle que réclamaient "*toute leur doctrine et tous leurs désirs*" (p. 88). Ils éprouvent l'"*ivresse de sortir enfin de la solitude*" (p. 91), c'est-à-dire de leur solitude de petit groupe. La patience, les ouvriers de Villefranche ont dû l'apprendre contre les traditions anarchistes de la région, et ils devront en faire preuve tant que le rapport des forces ne leur sera pas tout à fait favorable. Elle n'implique nul renoncement à la colère, tout au contraire : ils ont le sentiment que désormais beaucoup la partagent, pacifistes, francs-

⁴⁶ Cité par Ph. Robrieux, *op.cit.*, tome I, p. 460. Rappelons que le roman paraît trois mois plus tard.

maçons, socialistes qui répondent à l'appel des communistes ; ce sont ceux-là qui viennent à eux, et non l'inverse. Ils envisagent de rencontrer les socialistes "*avec un mélange de rancune, d'impatience et de gaieté*" (p. 93). Rien n'est dit de cette rencontre, des tractations entre les états-majors, des mots d'ordre, de l'affiche signée en commun (mentionnée p. 132). Le roman ne met l'accent que sur la puissance que confère le rassemblement, le meeting du dimanche (du "*jour de la colère*") n'est pas l'habituel "*spectacle de politique*" (p. 142), mais une préface au combat. Les ennemis eux-mêmes cessent d'être abstraits, ce sont "*des hommes de chair [...] sans doute armés, avec la protection des gardes mobiles*" (*id.*), contre lesquels il faut trouver des mots qui annoncent des actions. Lors du meeting, il n'y a donc pas "*un seul bavardage, un seul cri vain ; même les métaphores des socialistes qui ressemblaient à des pintades poussiéreuses trouvaient un contenu*"⁴⁷. Le seul fragment de discours qui soit cité agite le spectre d'un pays tout entier livré au fascisme.

Ainsi, le roman propose bien une vision simplificatrice de l'Histoire, très éloignée de la complexité réelle de la situation contemporaine de l'écriture du roman. L'inscription de la fiction dans l'époque permet surtout d'étayer une représentation épique et mythique de la Révolution en marche, elle ne donne pas lieu à un tableau réaliste des forces en présence. A la fin de la manifestation, après la débandade des ligueurs, ne restent face à face que les ouvriers et les gardes mobiles, la puissance nue du prolétariat et la violence armée de l'Etat bourgeois. La perspective est clairement dégagée : elle est celle des "*orages de la guerre civile*", de "*cette explosion de l'histoire*" qui cesse d'être "*un songe et une légende*", qui prend "*enfin cette réalité, cette lourdeur des engagements qui comportent la mort*" (p. 203). Paul a été tué, d'autres ont été grièvement blessés, mais les manifestants éprouvent un sentiment de victoire. Devant le cadavre de Paul, loin d'être épuisés, "*la colère reprenait sa sève, la haine sa vertu*" (p. 193). Toute la fin du roman tourne autour de cette idée qu'un pas décisif a été franchi, grâce à ce premier heurt entre la puissance populaire et la violence bourgeoise, grâce au sang versé qui appelle vengeance :

C'est notre premier mort qui compte le plus [...] Ils avaient sauté le pas de la mort [...] Un monde naissait. La France entrait dans le jeu des nations, pour elle aussi la violence qui refait l'histoire commençait [...] ce serait comme un cataclysme naturel, un cyclone, un raz de marée [...] Au jour de la lutte, les

⁴⁷ Une autre des rares allusions aux socialistes est tout aussi teintée d'ironie ; en plein affrontement, Paul dit devant eux : "*Ça va peut-être être fini de reculer ?*" (p.193).

instruments de la mort ne seraient pas avarés [...] ils multiplieraient la mort comme une épidémie, avec la générosité des mitrailleuses, des canons, des avions et des gaz (pp. 203-204).

C'est donc la mort qui donne à l'idée de Révolution la puissance d'un mythe fondateur : le monde naissant se confond avec "*l'époque des morts*" (p. 204), mais la mort multipliée accouchera d'un monde refait à neuf. Il est clair que l'on est ici plus près du terrorisme de *Front Rouge* que de l'esprit du Front populaire, plus près des thèses de Lénine sur le rôle créateur de la violence que de la voie parlementaire prônée par Thorez. L'on peut aussi estimer que, par sa façon de peindre "*la réalité dans son développement révolutionnaire*", le roman répond à l'exigence principale du réalisme socialiste, ainsi qu'à son corollaire, le romantisme révolutionnaire, par sa façon d'exhorter à la lutte. A bien des égards, ce que nous avons établi jusqu'ici va dans ce sens : structure et héros antagoniques, manichéisme, simplification et agrandissement mythique de l'Histoire ; quant au monologisme, nous allons voir qu'il est plus problématique, même si la thèse communiste est clairement énoncée. Mais il faut d'ores et déjà conclure également de ce qui précède que le roman ne propose pas de tableau détaillé de l'époque, pas de peinture "*historiquement concrète*" de la réalité française de 1934 ; qu'il n'illustre pas la nouvelle ligne politique, qui se trouve plutôt implicitement désavouée ; que le rôle reconnu au parti ne donne pas matière à une célébration lyrique ou à l'hagiographie de ses dirigeants ; que la composante romantique ne tient pas au rêve prophétique et à l'évocation euphorique de la société future, mais au pressentiment de la violence nécessaire de la guerre civile, "*la seule guerre qui ne déshonore pas les hommes*" (p. 199).

En cela, le roman correspond surtout à l'interprétation personnelle que Nizan donne du réalisme socialiste dans son commentaire des interventions d'Aragon. Il en retient l'idée centrale que ce réalisme se distingue du réalisme critique bourgeois par "*sa capacité de perspectives*", qu'il comporte donc "*une certaine exaltation du futur*", qu'il ne peut donc pas être pessimiste comme l'était, "*par essence*", son devancier. Mais il ajoute :

Ce qui ne signifie pas que cette importance donnée à l'avenir de la réalité soit optimiste et comporte la facilité. Ce qui s'oppose au pessimisme bourgeois, c'est

*beaucoup moins un optimisme satisfait qu'un héroïsme tragique qui voit le mal qu'ont les hommes à transformer leur réalité*⁴⁸.

Notre hypothèse est que l'accent mis sur le tragique doit plus à l'interrogation métaphysique sur la mort, déjà présente dans *Antoine Bloyé*, qu'à une simple différence de vision politique. C'est là ce qui éloigne Nizan de l'optimisme de principe et de la célébration de la vie caractéristiques du réalisme socialiste. Nous allons y revenir en reposant le problème du *monologisme*.

*** Perspective révolutionnaire et vision tragique**

Les craintes d'Aragon (que le lecteur n'interprète librement les romans) et les souhaits de Nizan (que le lecteur formule lui-même les conséquences tacites) témoignent différemment de la même tentation monologique qui guette le roman militant. Chez Nizan, elle est sensible dans l'activité interprétative constante, et *a priori* univoque, du narrateur omniscient, dans le taux élevé de redondance sémantique, dans la "*haute cohésion*" dont parle S. Suleiman. Celle-ci distingue cinq types principaux de redondance. Les deux premiers produisent l'interprétation interne globale⁴⁹ : le type 1 est particulièrement présent dans *Le Cheval de Troie*, car rien n'arrive qui ne serve d'argument au narrateur ; le type 2 est un peu plus rare, faute de personnages principaux, mais Bloyé est quand même un relais assez fréquent et orthodoxe du narrateur. Il en va de même pour les deux types suivants, qui assurent, dans le détail et continûment, le redoublement de l'action par la parole interprétative⁵⁰. Il est particulièrement frappant que, dans ce roman du passage à l'action, le souci de dégager immédiatement le sens des événements soit si pressant⁵¹ : la valeur performative des discours renvoie à la fonction rhétorique des actions. La démonstration court sans cesse

⁴⁸ *Op.cit.* (voir *supra*, note 94), pp. 177-178.

⁴⁹ "*Les événements et les divers faires des personnages (fares qualificatifs, syntagmatique, actantiel et interprétatif) sont redondants avec le commentaire interprétatif qu'en donne le narrateur omniscient (type 1), ou bien avec celui d'un personnage qui fonctionne comme interprète valable à l'intérieur de l'histoire (type 2)*" (*op.cit.*, p. 222).

⁵⁰ "*Il existe dans le roman à thèse des séries de commentaires interprétatifs faits par le narrateur omniscient (type 3) ou bien par un ou plusieurs personnages porte-parole (type 4)*", l'important étant non pas la fréquence mais l'absence de contradiction entre ces commentaires (*ibid.*, p. 224).

⁵¹ Avant même que l'affrontement soit terminé, le narrateur fait état des pensées des ouvriers, qui "*se demandaient le sens de cette journée*" (p. 179) ; de même, on l'a vu, Bloyé et ses amis commencent aussitôt à "*composer l'histoire de ce jour*", et le narrateur s'efforce de dégager "*le sens politique de la journée*" (p. 189).

d'un bord à l'autre du "*supersystème idéologique*" produit par la redondance interprétative.

Le cinquième type de redondance repose sur un accord entre l'être et le faire du personnage ⁵², et dans le roman à thèse, sur un amalgame entre des traits idéologiques et des traits culturellement reconnus ⁵³. Le risque le plus fréquent est celui du stéréotype. Nizan y cède parfois, s'agissant de ses personnages négatifs ; les autres, en revanche, réservent des surprises qui mettent à mal le monologisme du roman. On trouve peu de portraits physiques dans *Le Cheval de Troie* ; parmi les personnages secondaires une exception notable est celle du préfet Cattan ⁵⁴, alors qu'un personnage important comme Lange n'est pas décrit physiquement, signe que Nizan ne recourt guère aux facilités de la caricature. Mais le portrait moral de Lange est congruent avec sa caractérisation idéologique : il est méprisant, lâche, sexuellement pervers ⁵⁵. Quant aux personnages de communistes, aucun n'évoque le stéréotype de l'ouvrier solide, franc, gouailleur, bien dans sa peau (comme l'est le Victor des *Cloches de Bâle*). Le regard porté sur les visages et les corps endormis (dans les premières pages) révèle seulement les signes de fatigue, de vieillissement précoce, d'absence de soins et de loisirs, spécialement chez les femmes, accablées de travail et de soucis. Le relâchement présent ne dissimule pas les stigmates d'une tension permanente, Maillard a "*les traits d'un homme de cinquante ans qui ne s'accommodait pas de sa vie*" (p. 19), Paul a "*un visage d'homme sévère de trente-cinq ans qui n'a pas beaucoup ri*" (p. 56). Toutes ces notations entrent donc en concordance avec les grands thèmes critiques du roman ⁵⁶.

⁵² Le type 5 est défini par le fait que "*la fonction actantielle des personnages est redondante avec leurs qualifications*" ; il pose le problème de "*l'investissement sémantique d'une redondance formelle*" (op.cit., pp. 226-227).

⁵³ S. Suleiman prend l'exemple du personnage de Rébecca dans *Gilles* de Drieu La Rochelle : elle est à la fois juive, d'origine russe, communiste, entichée de psychanalyse, mais aussi laide, envieuse, impudique et lubrique ; chaque trait (physique, moral ou idéologique) est censé confirmer tous les autres, et expliquer la noirceur du personnage et de son comportement.

⁵⁴ "*Il était chauve, il avait une face rosée, un peu lourde. On lui disait souvent qu'il avait le masque de Napoléon, de Mussolini*" (p. 96).

⁵⁵ Lange ramasse une arme par terre, avec laquelle il va tirer sur les manifestants : "*il aimait ce pistolet qui pouvait tirer de loin. Il était encore un peu lâche pour les poings, les couteaux*" (p. 171). En tirant, il connaît une exaltation "*aussi forte qu'une satisfaction sexuelle*" (p. 175). Auparavant, nous avions appris que Lange "*ne pouvait aimer que des femmes humiliées, qu'il pouvait blesser, mystifier comme des folles*" (p. 109).

⁵⁶ Voir pp. 20-21, l'explication du narrateur sur "*l'inégalité des soins, de l'attention, de l'amour des corps*", selon que l'on est une femme du peuple ou de la bourgeoisie.

Seule l'amie de Bloyé, Marie-Louise, profite "*encore des sursis de la jeunesse*" (p. 21) et surtout cette "*jeune fille forte et belle*" qui travaille en usine, donne confiance et espoir, elle a le goût du bonheur, elle est sûre de la victoire des siens. Elle a tout pour être une héroïne positive, un symbole vivant de l'optimisme révolutionnaire, et la partenaire d'un couple modèle de militants. Or, ce n'est pas cette possibilité que retient le romancier : le couple qu'elle forme avec Bloyé est tout à fait improbable, il ne l'aime pas, elle ne lui communique pas sa force vitale et heureuse. D'une façon plus générale, les personnages de communistes, porteurs des valeurs positives, ne sont pourtant pas des héros positifs. Ils ne sont pas d'une autre trempe, ils n'annoncent pas un nouveau type d'homme, ils n'ont pas des qualités exceptionnelles qui corroboreraient leur statut idéologique. Au contraire, ceux qui sont les plus individualisés dans le roman, Bloyé et Albert Cravois, reçoivent des qualifications discordantes par rapport à leurs fonctions de héros antagoniques. Par ce biais, tous deux servent de support à une thématization de l'amour et de la mort qui déborde du cadre doctrinal.

Le baiser que Bloyé donne à Marie-Louise, lors de la scène d'ouverture, n'est que l'acte "*qui naissait naturellement de la paix et du loisir*" (p. 30) : l'amour et le bonheur sont encore pour longtemps impossibles, la société leur oppose trop d'entraves. L'explication n'est pourtant pas suffisante : Bloyé est cet homme "*qui ne croyait pas que le bonheur fût une conquête aisée, qui croyait parfois que tout ce qu'on pouvait faire serait de donner un sens à la souffrance et à l'angoisse des hommes*" (p. 31). Celles-ci seraient donc irréductibles, comme l'est la mort ? Le fond de sa pensée est qu'il faut "*se hâter de changer la vie, avant la vieillesse, la mort*" ; être étendu dans l'herbe auprès de Marie-Louise, être emporté avec elle dans la "*vaste respiration*" du monde, lui ôte cette pensée "*pour un jour, pour une heure*", et lui procure l'illusion que "*ce changement était pour demain*" :

*[...] puisqu'en rentrant en ville, ils trouveraient peut-être les usines occupées par les ouvriers, couronnées de leurs drapeaux, puisque le maire, les policiers, les prêtres fuiraient maladroitement vers le grand pont sous les pierres des enfants*⁵⁷

Non seulement cette douce rêverie éveillée substitue aux drames prévisibles de la guerre civile une imagerie naïve, mais elle écarte la question décisive : celle du bien-fondé de l'assimilation opérée dans cette page entre changer la vie et transformer le monde. Cette assimilation semble aller de soi, mais son évidence est-elle moins

⁵⁷ *Op.cit.*, pp. 31-32.

imaginaire que ce scénario facile : les gardiens de l'ordre bourgeois chassés par des enfants ? On sait que le roman décrit précisément une sorte d'épreuve de réalité : à la fin du livre, après le premier combat, l'on retrouve Bloyé et Marie-Louise, qui viennent d'aller reconnaître le cadavre de Paul. La confusion des deux problématiques demeure pourtant, alors que le fossé qui les sépare s'est approfondi : si transformer le monde (changer la société) signifie d'abord prendre le pouvoir, changer la vie implique de "*nier la mort*". Et l'amour même n'y suffit pas. Dans la nuit, Bloyé effleure le corps de la jeune femme, mais en reste là :

*Il se disait qu'il pourrait coucher avec elle, mais ce n'était pas une femme de plus qui pouvait aider à refaire la vie ; ce n'était pas ainsi qu'on pouvait nier la mort et faire d'elle un passage héroïque de la vie*⁵⁸.

Aimer, affirmer la vie, la perpétuer aussi, comptent peu en face d'une exigence radicale. Au-delà des fascistes et des bourgeois, le révolutionnaire affronte décidément un ennemi d'une tout autre envergure. Mais son discours et son action postulent qu'il n'y a pas d'autre solution que de les confondre. Le roman entretient et exhibe à la fois cette illusion volontaire. On comprend que son optimisme soit si mesuré.

Avec le personnage d'Albert, la perspective est d'ailleurs ouvertement plus sombre : nier l'amour, nier la mort, nier la vie même, se mêlent étrangement dans son drame. Ce métallo communiste n'a rien d'un mari modèle ; dès qu'il entre en scène, on le voit consentir à regret au désir de Catherine, enceinte d'un quatrième enfant, d'écourter la sortie champêtre : "*Je redescends avec toi... Que les femmes peuvent être embêtantes avec leur ventre...*" (p. 24). Maillard s'étonne : "*C'est mieux qu'il soit inconscient pour ces choses-là... Ça ne devrait pas arriver parmi nous...*", et Louis Levent répond : "*C'est ce genre de choses qu'on a le plus de mal à faire comprendre... Il faudra du temps, plus de temps que pour la politique*" (p. 25). Ces remarques disent que les communistes sont au moins conscients de ce décalage, peu acceptable pour des hommes comme eux ; elles justifient aussi l'auteur d'éviter le stéréotype édifiant. A vrai dire, celui-ci fait plus, en prenant le contre-pied de l'hymne à la vie attendu : l'enfant que porte Catherine est comparé à "*un parasite avide dont elle ne pouvait se délivrer, [...] un petit démon monstrueux à tête de batracien*". Loin d'être un symbole de vie ou de renouveau, il est "*la vie de tous les jours [qui] s'était faite chair*" (p. 25), le rejeton d'une vie qui n'est pas la vie, et il prive la mère de jouir "*de la*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 210.

paix, de la vacance” d’un trop rare moment de détente. De plus, pour profiter de ce moment, les autres s’empressent d’oublier Albert et sa femme. Certes, l’idée est suggérée que la société est cause de tout, idée qui va continuer d’être invoquée dans le traitement des thèmes de l’amour et du couple. Il reste que ni le narrateur ni les personnages ne se réclament de valeurs qui seraient accordées aux “bonnes” valeurs qu’ils défendent par ailleurs. S’agit-il seulement pour Nizan d’éviter de peindre les choses en rose ? Ou de les pousser délibérément au noir pour aggraver l’accusation contre le système social ? Ou tout ceci ne trahit-il pas une vision de l’homme foncièrement pessimiste ?

L’obsession d’Albert va être que Catherine se fasse avorter. Ses motifs sont peu glorieux : il ne l’aime plus, il rêve d’une belle fille, chez sa femme il voit la vieillesse s’annoncer déjà (elle a vingt-six ans !), un quatrième enfant lui donnerait plus de scrupules à la quitter, il la rend responsable de cette grossesse ⁵⁹. Elle a beau lui dire que “*ce serait dangereux*”, au quatrième mois, il ira trouver une avorteuse : l’opération a lieu, et elle en meurt. Le plus frappant est qu’Albert n’en conçoit pas de remords, le problème n’est manifestement pas d’ordre éthique. Le personnage et le narrateur ne parviennent pas non plus à le réduire à un problème politique.

Il n’est d’ailleurs pas facile de dégager la signification de l’histoire d’Albert et Catherine, preuve qu’elle échappe au monologisme de l’interprétation narrative. Albert y sort de son rôle et de son image d’ouvrier communiste. Qu’il ne se sente pas responsable de la mort de sa femme s’oppose même aux valeurs de solidarité, de communion, d’amitié, affirmées avec insistance dans le roman. A la limite, cette attitude conduit à s’interroger sur le sens même de ces “bonnes” valeurs, s’il apparaît qu’elles font bon marché de toute considération éthique. Tout se passe comme si cette dimension était mise entre parenthèses, au nom de préoccupations pragmatiques plus urgentes ⁶⁰, mais aussi à cause d’un soupçon plus fondamental quant aux valeurs du couple, de l’amour, de la compassion, et quant à la valeur même de la vie. L’issue tragique de l’avortement le montre, même si la mort de Catherine est compatible avec

⁵⁹ “*Tu te laisses toujours prendre, ma pauvre fille ...Tu n’as même pas le courage d’aller te laver [...] Avec les femmes, on n’est jamais tranquille*” (p. 64).

⁶⁰ Ces valeurs sont étroitement associées aux conditions du combat révolutionnaire (nous y reviendrons dans la conclusion de cette étude).

l'interprétation doctrinale ⁶¹. Albert lui-même parvient tant bien que mal à s'en convaincre : *“Si un chirurgien, un accoucheur, avait avorté Catherine, si tout avait été permis, s’il avait eu de l’argent, si Catherine n’avait pas été épuisée, elle ne serait pas morte. Que de complices du côté de la mort...”* (p. 155). La dernière partie du roman rend explicite l'idée qu'il faut combattre pour un monde d'où sera bannie la mort évitable, c'est-à-dire *“toutes les façons injustes de mourir”* (p. 207), les morts imputables à l'injustice même qui définit la société bourgeoise. Pourtant, la mort de Catherine était évitable : Albert n'a pas entendu l'avertissement (*“ce serait dangereux”*), et quand l'hémorragie s'est déclarée, l'épouse s'est retrouvée seule. Albert était au meeting, qu'il a quitté à regret avant la fin *“parce qu’il l’avait promis”* : comme lors du premier dimanche, *“il était mécontent, il en voulait à sa femme, qui lui avait demandé de revenir”* (p. 151). Non seulement l'amour et la simple compassion font défaut chez lui, qui auraient pu lui dicter une autre attitude, mais le militant a mieux à faire.

Déjà, lors de sa démarche auprès de la sage-femme, son grand tourment était de ne pas parvenir à appliquer à son acte des *“habitudes politiques de pensée”* ; sa mauvaise conscience venait de ce qu'il commettait un crime de droit commun, c'est-à-dire une transgression sans justification ni noblesse politiques (il ne réussissait pas alors à en accuser la société) : il se donnait tort de prendre cela pour une affaire privée, pour *“un débat entre le destin et lui”* (p. 85). Or, devant le cadavre de Catherine, il comprend que, loin de s'être trompé, il a sous-estimé la puissance de ce destin : *“il avait pensé à des juges, mais non au juge de la mort”* (p. 154). C'était donc aussi son affaire, mais, comme pour dégager sa responsabilité, il se disait aussi que *“toute la vie d'un homme est un engrenage où il est pris quand il naît”* (p. 77). La formule trouve un étrange écho dans son propre comportement : faire avorter Catherine, n'était-ce pas vouloir briser cet engrenage ? Celui-ci était alors résumé de façon saisissante dans l'évocation de l'enfant à naître comme ennemi du couple : *“il avançait avec une avidité terrible vers la lumière, la respiration, le travail, la mort”* (p. 63). L'engrenage scandaleux, c'est donc que toute vie soit promise à la mort ⁶². Pour s'y opposer, en s'en

⁶¹ S. Suleiman ne retient que cette interprétation orthodoxe : *“La mort de Catherine n'a rien à faire avec la confrontation entre fascistes et anti-fascistes, mais elle s'intègre parfaitement à la lutte à long terme : dans le “monde nouveau” à venir, ce genre de mort sera devenu impossible”* (op.cit., p. 143, note 17).

⁶² On sait que Nizan avait lu Heidegger au moment de l'écriture du *Cheval de Troie*, il ne pouvait qu'être sensible au thème de l'être-pour-la-mort. L'on peut d'ailleurs relever cette allusion dans le roman : *“L'idée de la mort était dans l'air du temps. Les philosophes, les poètes s'en étaient aperçus les premiers”* (p. 117). Lors de l'agonie de Catherine, il compare la mort à *“une puissance qui habite chaque homme, prête à émaner de lui pour se retourner contre lui qui l'a nourrie avant même qu'il fût né”* (p.

remettant à l'avorteuse, Albert a dû consentir à un engrenage tout aussi fatal : *“il n'y avait plus qu'à se laisser emporter par le mouvement de la machine”* (p. 83), mais c'est Catherine qui en est la victime. Devant son cadavre, il ne pourra que constater sa totale impuissance. L'agonisante, avant lui, avait mesuré la sienne propre : certes, *“elle était une femme fatiguée”*, sans grande force, mais que faire quand on se bat contre *“la plus grande puissance, le plus vaste oiseau de proie du ciel”*, *“contre l'unique ennemi qui soit sûr de vaincre”* ? (pp. 148-150) .

Que faire, sinon la révolution, pour au moins donner un sens à la mort, à défaut, déjà, de réinventer la vie ? C'est bien la réponse dont les révolutionnaires de Nizan tentent de se satisfaire. Le grand thème de la fin du livre, qui embrasse tous les autres, qui s'inscrit dans la logique profonde de l'ensemble du roman, est celui du défi lancé à la mort. La représentation du combat révolutionnaire, de l'attente fiévreuse de la guerre civile, s'explique mal sans la prise en compte de cette dimension métaphysique. Le dernier chapitre s'ouvre sur cette sentence : *“Tout homme ne vit que pour nier la mort”* (p. 196). Nier la mort, c'est lui ôter son caractère scandaleux. C'est lui donner un sens, une valeur : *“C'est la question de notre dignité qui compte. Il vaut mieux mourir proprement que de vivre comme vivent les gens”* (p. 204). Risquer sa vie dans la lutte révolutionnaire est le seul moyen concret qui le permette, la mort offre alors *“la dernière chance d'être un homme”* (p. 206). Mais plus tard, dans le monde qui aura supprimé la mort évitable ? *“On mourra quand même, on finira toujours par le trou”*, dit Berthe. Bloyé concède y penser souvent mais refuse qu'on le dise, on ne serait plus des hommes ; plus tard, la mort, *“il faudra aussi essayer de lui donner un sens”*, en étant, par exemple, *“en face d'une maladie comme en face d'un ennemi”*. Ainsi, le combat continuera, plus que jamais, puisque le temps sera alors venu, ajoute Maillard, *“de se battre contre ce qu'on appelle le destin”* (p. 207).

Dans ces conditions, on comprend mieux, d'une part, que les raisons et les fins politiques du combat comptent moins que ses enjeux existentiels, que l'héroïsme tragique l'emporte sur l'optimisme de commande, que les valeurs d'amour et d'affirmation de la vie soient étouffées par l'obsession de la finitude ; d'autre part, que les valeurs associées à l'action présente (amitié, solidarité, communion) soient dépourvues de substance éthique, qu'elles relèvent exclusivement des nécessités de la

150). On ne saurait mieux définir l'être-pour-la-mort. Que *“le travail”* figure aussi dans cette formule lapidaire (entre la respiration et la mort) confirme ce que nous disions plus haut à propos d'Antoine Bloyé.

lutte collective ⁶³, et qu'elles soient aussi un palliatif incertain à l'angoisse et à la solitude. Comme dans *Antoine Bloyé*, ces valeurs sont subordonnées à un pari plus inquiet qu'enthousiaste : l'union avec les ouvriers serait la seule planche de salut, pour le présent comme pour l'avenir, sur le plan social comme sur le plan existentiel. C'est le pari engagé par Bloyé, au contraire de Lange, "*à qui il avait autrefois ressemblé*" ⁶⁴ ; Bloyé qui, après le premier combat, se livre à un intense travail de réassurance métaphysique (pour nier la mort, nier l'angoisse), qui ne croit pas au bonheur et ne voit pas dans l'amour une négation de la solitude. Pour toutes ces raisons, enfin, *Le Cheval de Troie* n'est ni un simple roman à thèse, ni une pure illustration du réalisme socialiste. Sa problématique est parfois plus proche de celle de Malraux ⁶⁵ que de celle d'Aragon, ses communistes ne sont pas exemplaires, et s'il entend préparer son lecteur aux combats meurtriers de la guerre civile, rien ne le dispose à donner dans la célébration lyrique des lendemains qui chantent. L'héroïsme tragique est ici le cheval de Troie dont use l'art littéraire quand il se met au service de la Révolution.

⁶³ Dans son discours au Congrès de 1935 (sur l'humanisme), Nizan fait des concessions à l'utopie : "*Il viendra un temps où les hommes pourront accepter leur destin. Leur vie ne sera qu'une profonde adhésion. Ils parleront peut-être d'un humanisme de la joie*". Mais il admet que, pour le temps présent, il faille se contenter d'un "*humanisme limité*", qui "*comporte la haine*", et "*la fraternité volontaire*", les deux valeurs complémentaires des combattants (*op.cit.*, p. 171).

⁶⁴ P. 117 ; cette ressemblance tient expressément à leur commune obsession de la mort, Lange s'y est enlûé, Bloyé est parvenu à y penser "*comme à un passage auquel se mesure la puissance des hommes*" (p. 118), expression qui trouve un écho dans la formule finale : "*faire d'elle un passage héroïque de la vie*" (p. 210). Comme ce passage n'est pas censé déboucher sur un quelconque au-delà, c'est la magie même du terme qui semble permettre de nier la mort (de la "dépasser").

⁶⁵ Le rapprochement avec Malraux est souvent opéré par les critiques ; Nizan lui-même a exprimé son admiration pour l'auteur du *Temps du mépris* et de *L'Espoir* (voir ses articles in *Pour une nouvelle culture*, pp. 158-163 et 283-284), romans dont le problème central est celui de "*savoir à quel prix tout homme peut accepter de vivre et de mourir*" (*ibid.*, p. 283).

1.3.3. Le plaidoyer d'Aragon pour un réalisme socialiste

Loin de sous-estimer l'intérêt de ce recueil que son auteur nomme quarante ans plus tard "*un petit livre assez bizarre*"¹, nous voulons montrer que *Pour un réalisme socialiste* est un excellent témoignage du profond retentissement de l'expérience soviétique sur Aragon, et que s'y dessinent les principales perspectives de son interprétation personnelle du réalisme socialiste. Qu'il soit d'abord "*une prise de position pratique*" en faveur de ce mot d'ordre et non un exposé théorique en forme atteste du zèle militant de son auteur, et ne suffit pas à en faire le contraire d'"*une analyse rigoureuse*"². Nous serions tenté de dire à l'inverse qu'Aragon y fait preuve d'une très exacte compréhension de la leçon administrée en URSS aux écrivains.

* *La rééducation de l'homme par l'homme*

L'idée essentielle développée par la première conférence, c'est en effet qu'il est devenu impossible d'appréhender les problèmes de la littérature après cet événement inédit - des "*écrivains dans les soviets*" - comme avant ; qu'il faut désormais envisager ces problèmes à la lumière du bouleversement survenu dans le statut social de l'écrivain. Or, de quoi Aragon tire-t-il exactement son enthousiasme ? De

¹ *L'Œuvre poétique*, tome VI, p. 222. Aragon semble désigner par là le caractère hétéroclite du livre : *Pour un réalisme socialiste* (Denoël et Steele, 1935) est composé des textes de cinq discours ou conférences prononcés entre avril et juin 1935. Il s'agit de :

- *Les écrivains dans les soviets* (titre précédé de cet autre dans le recueil : *D'Alfred de Vigny à Avdeïenko*) ; conférence prononcée le 4 avril 1935 à la Maison de la Culture, à Paris, et le 21 avril 1935 à la Maison des Tramwayman, à Bruxelles.
- *Message au Congrès des John Reed Clubs*, New York, fin avril 1935.
- *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* ; conférence du 2 mai 1935, à la Maison de la Culture.
- *Hugo réaliste* ; discours du 5 juin 1935, prononcé à la Société allemande des Gens de Lettres.
- *Le retour à la réalité* ; discours prononcé le 25 juin 1935, au Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture.

Le recueil comprend aussi en appendice les textes de trois discours enthousiastes prononcés en URSS (début 1935) par Bruno Jasienski, le poète Bezimenski, et Avdeïenko, ancien voleur rééduqué devenu écrivain.

² Ce sont là les termes et l'opinion de M. Bernard, auquel nous nous opposons à nouveau. W. Klein trouve également secondaire ce recueil et privilégie l'article de Moussinac (*in Europe*, juin 1936), que nous commenterons plus loin.

*“l’extraordinaire expérience du Canal de la mer Blanche à la Baltique”*³, de cette réalisation en effet bien extraordinaire du Bétomorkanal grâce à laquelle, nous l’avons vu précédemment⁴, c’est dans le genre de la littérature concentrationnaire que le réalisme socialiste fait ses premiers pas. Ce dont il a ainsi la révélation, c’est de *“la science prodigieuse de la rééducation de l’homme par l’homme, qui fait du criminel un homme utile, de l’individu déformé par la société d’hier, par les forces des ténèbres, un homme du monde de demain, un homme selon l’Histoire”* ; et de ce que la magnifique expérience du Bétomorkanal *“joue par rapport à la nouvelle science le rôle de l’histoire de la pomme qui tombe devant Newton par rapport à la physique”*⁵. Rien de moins. Aragon se transporte ainsi sans coup férir au cœur de l’imaginaire du marxisme soviétique : le matérialisme nouveau est la science de l’Histoire, il fonde une technique scientifique de transformation du monde, et de l’homme ; si donc il peut décrire l’exploitation de l’homme par l’homme et prédire l’avènement de la société sans classes, il est du même coup en droit de prescrire *“la rééducation de l’homme par l’homme”* et d’interdire tout ce qui retarde ou menace *“la réalisation du devenir humain par la classe montante”*⁶. L’homme, *“l’individu déformé par la société d’hier”*, se trouve ainsi livré aux mains, paternelles et impitoyables, des grands accoucheurs de l’Histoire. Ce dont les meilleurs d’entre les communistes se chargent, c’est ni plus ni moins que de refaire la création, de régénérer l’humanité par un bond en avant décisif :

Nous sommes à un moment de l’histoire de l’humanité qui ressemble en quelque chose à la période du passage du singe à l’homme : nous sommes au moment du passage de l’homme de la société de classes, de l’homme du temps de l’exploitation de l’homme par l’homme, à l’homme de la société sans classes ; nous sommes au moment où une classe nouvelle, le prolétariat, vient d’entreprendre cette tâche historique sans précédent : la rééducation de l’homme

³ D’après la reproduction des cinq textes pré-cités dans *L’Œuvre poétique*, tome VI (p. 227 pour cette formule).

⁴ Voir *supra*, 1.1.4.

⁵ *Op.cit.*, pp. 227-228. P. Daix commente : *“Ce sont paroles d’un croyant, persuadé de posséder la science de l’avenir. Elles étaient alors partagées. Elles furent pour ma jeunesse paroles d’Evangile”* (Aragon, *op.cit.*, p. 279).

⁶ *Ibid.*, p. 243.

par l'homme, pour la transformation du singe social de notre temps en l'homme socialiste de l'avenir ⁷.

Foi ardente, optimisme sans frein, humanisme de type nouveau, qui supposent en fait une formidable dépréciation de l'homme tel qu'il est, de l'homme "historiquement concret", ce "*singe social*", grâce à quoi sont à l'avance légitimées les plus téméraires et sanglantes entreprises des nouveaux démiurges.

Mais Aragon n'a alors que des raisons de s'enthousiasmer, car à cet exaltant remodelage de la glèbe humaine l'écrivain est convié, et à une place de choix, depuis qu'il a été rebaptisé par Staline du nom tellement flatteur, et au vrai tellement symptomatique, d' "ingénieur des âmes". C'est qu'en effet la rééducation de l'homme par l'homme concerne au premier chef l'écrivain, à un triple titre : tout d'abord, il se fait un devoir de la célébrer, c'est pour lui le plus beau des sujets, et le grand Gorki lui a frayé la voie ; ensuite, il se l'administre à lui-même, en tant qu'écrivain, car son travail "*dans cette transformation de l'homme, charité bien ordonnée, commence par soi-même*" ⁸. Esthète, idéaliste, bohème ou réaliste bourgeois (dans le meilleur des cas), il faut décidément qu'il se rééduque pour devenir un bon rééducateur, puisque, et c'est le troisième aspect, l'écrivain est appelé désormais à concevoir la littérature elle-même comme une action de rééducation du lecteur, comme une branche privilégiée de la science générale de la rééducation ⁹. Aragon développe longuement ces deux derniers points dans sa conférence : confession de ses errances passées et conversion, autocritique et prise de conscience de sa vocation nouvelle. Ce faisant, il dévoile clairement ce que signifie d'abord pour lui le mot d'ordre de réalisme socialiste : plus qu'une doctrine esthétique (il sera pour l'instant peu question du réalisme en tant que tel), il y voit une redéfinition de la fonction sociale de l'écrivain, à travers laquelle il tente de penser ses propres problèmes d'intellectuel et d'écrivain "bourgeois" qui entend devenir un révolutionnaire à part entière. Aussi accorde-t-il une valeur fondamentale et très générale à la notion d'ingénieur des âmes :

⁷ *Ibid.*, p. 228. Dix-huit ans plus tard, Aragon évoque l'URSS qu'il découvrit en 1930, "*ce chaos grandiose où l'homme se refit à l'image de l'homme [...], ce rebrassement de toute chose, dans la misère et le labeur surhumain*", un chaos qui "*était celui de la Genèse*" (*Lettres françaises*, 6 novembre 1953, article repris dans *Littératures soviétiques*, Denoël édit., 1955).

⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹ Rappelons que l'une des œuvres les plus diffusées en URSS est le *Poème pédagogique* d'Anton Makarenko, qui porte essentiellement sur la transformation de jeunes délinquants en "hommes de type nouveau" (publié en 1933-1935 ; disponible en français : tome I des *Œuvres* de Makarenko, Editions de Moscou, 1967).

On aurait tort de comprendre par là qu'en URSS un rôle nouveau est incombé aux écrivains. Et dans l'URSS seulement. Ce qu'il y a de génial dans l'expression stalinienne c'est qu'elle est une définition des écrivains, qu'elle fait passer dans la conscience publique un fait réel, un fait qui n'est point nouveau ¹⁰.

Ce qui n'est pas nouveau en réalité, c'est l'idée marxiste selon laquelle toute œuvre littéraire est politique, contribuant, même à son insu, à diffuser des idéologies et à façonner les esprits ¹¹, le problème étant pour Aragon qu'il faut choisir : rester un "ingénieur des âmes bourgeoises" ou devenir un "ingénieur des âmes prolétariennes". Ce n'est pas tout cependant, car la science est avec le marxisme devenue essentielle à l'ingénieur :

Les écrivains ont toujours été des ingénieurs des âmes, mais sans le savoir, et à partir du moment qu'ils ne peuvent plus l'ignorer, ils cesseront d'être les alchimistes d'une science qui va se développer, ils deviennent pleinement ingénieurs des âmes au sens scientifique du mot ingénieur ¹².

C'est donc bien pour Aragon, comme nous l'avions laissé entendre plus haut, la littérature elle-même qui est entrée dans l'âge scientifique, qui a accompli en quelque sorte sa rupture épistémologique ¹³. Armé de sa science, l'écrivain nouveau pourrait lire dans le grand livre des âmes, non plus seulement pour les comprendre mais pour les transformer. On sent Aragon fasciné par le mirage de ce pouvoir, et de cette efficacité, grâce auxquels il se hisserait à hauteur de l'action politique et échapperait à la gratuité toujours possible de l'écriture ; fasciné par ce rêve de "révolution culturelle" que caressent aussi les dirigeants politiques las de travailler avec du matériel humain de médiocre qualité : si seulement les écrivains pouvaient hâter la transformation de l'individu imparfait de la vieille société en "ce capital, de tous le plus précieux" ¹⁴, que

¹⁰ *Op.cit.*, p. 231.

¹¹ "Sans doute qu'il n'est point nouveau, ce rôle de l'écrivain. Ingénieur des âmes, l'auteur d'Hamlet et celui de Phèdre. Ingénieurs des âmes, Goethe et Baudelaire" (*idem*) ; et déjà, entre autres formulations de l'idée : "les œuvres apolitiques sont des œuvres militantes pour la conservation du régime au pouvoir" (Aragon, *Commune* n° 3, décembre 1933).

¹² *Op.cit.*, p. 231.

¹³ La notion désigne le moment théorique fondateur d'une discipline scientifique chez Bachelard (nous avons consacré à cette question un mémoire de maîtrise en philosophie, selon une perspective alors influencée par la lecture d'Althusser, et qu'il est sage d'abandonner à "la critique rongeuse des souris").

¹⁴ Célèbre expression de Staline, qui ne désignait pas uniquement le commissaire et le stakhanoviste. Nizan y voit la marque propre du "Staline humaniste" (titre de l'article de *Monde*, 13/06/1935).

le pouvoir révolutionnaire est impatient de faire fructifier ! Aragon le dit en clair, et fièrement :

Ils ont nécessairement pour but, fût-il lointain, l'avènement de cet homme nouveau. C'est pourquoi dans la période de transition, dans la période de dictature de prolétariat, les écrivains sont de fait, de la part du pouvoir prolétarien, l'objet d'une attention très particulière. L'éclat, l'importance accordées en URSS au Congrès des Ecrivains soviétiques en 1934 en font foi"¹⁵.

Voilà bien la leçon dont s'émerveille Aragon, et qui le rend aveugle à la mainmise du Parti et à ses graves conséquences : que, dans la perspective du socialisme, l'écrivain se voie promu à un rang éminent, que sa qualification professionnelle soit reconnue, que sa contribution soit jugée précieuse dans le grand travail de la Révolution. Les communistes français devraient bien s'en aviser, qui rechignent à lui faire une entière confiance. Comme nous en avons formulé l'hypothèse, se prévaloir du grand exemple soviétique en 1934-1935, prôner un réalisme socialiste pour la France avant même l'installation des Soviets répondrait aussi pour Aragon à cette intention.

Mais, comme il l'indique aussitôt, cette bienveillante attention du pouvoir "implique de la part des écrivains des devoirs correspondants", les devoirs de l'auto-rééducation, car "la base même de la nouvelle littérature soviétique, c'est la requalification sociale des écrivains soviétiques. Ils ont dû se reconstruire eux-mêmes pour entreprendre d'être les maîtres de l'homme à venir"¹⁶. Non seulement la tutelle du Parti ne fait pas problème, mais ce sont les écrivains qui lui sont redevables d'être ainsi promus à une telle "maîtrise", ô combien enviable, pour peu qu'ils sachent se faire leurs propres ingénieurs¹⁷. Et puis, "par là, ils donnent aux écrivains du monde entier une leçon qui est précieuse, et qui est immense, un exemple sans précédent"¹⁸. Certes, celui qui écrit en pays capitaliste ne bénéficie pas des conditions favorables qui ont permis la transformation de l'écrivain russe, mais précisément il a la chance de pouvoir s'inspirer de ce "Bielomorstroï intellectuel" qu'est l'URSS : "Rien n'est désirable

¹⁵ *Op.cit.*, pp. 232-233.

¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷ La métaphore techniciste revient constamment sous la plume d'Aragon, qui l'emploie même pour "l'homme fabriqué suivant les recettes du monde capitaliste".

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

comme une étude approfondie de la vie, des méthodes des écrivains soviétiques, de leurs œuvres. Rien ne serait plus profitable aux écrivains français par exemple" ¹⁹.

Aragon peut en témoigner personnellement, qui retrace alors ce qu'il nommera bientôt son "*retour à la réalité*", sa lente et difficile rupture d'avec le surréalisme. Cette rupture, il l'analyse ici uniquement sous l'angle du rôle social de l'écrivain, et ce qu'il retient du surréalisme c'est son désengagement, son goût pour un "*monde de nuées*", pour la gratuité et l'échec : "*J'étais un individu étrangement inapte au travail social [...] l'excès des formules me ravissait et, comme la plupart de mes amis, j'aimais ce qui est manqué, ce qui est monstre, ce qui ne peut pas vivre, ce qui ne peut pas aboutir*" ²⁰. La condamnation ne peut manquer d'apparaître comme sommaire et injuste, puisqu'on sait à quel point André Breton et ses amis furent soucieux de prendre politiquement parti et de mettre "*le surréalisme au service de la Révolution*" ²¹. De leurs efforts pour concilier leurs positions littéraires et la doctrine marxiste, de leurs tentatives d'adhésion au PCF et des problèmes qu'ils y ont rencontrés, de leur engagement anticolonialiste et antifasciste (dont il se réjouit tellement s'agissant d'écrivains bourgeois), Aragon ne souffle mot. Tout au plus peut-on penser qu'il les inclut sans le dire dans la condamnation portée sur la "*phrase gauche, cette surenchère à la réalité révolutionnaire*" ²² : Aragon fait ici son autocritique, d'abord pour ses rechutes après le voyage de Kharkov en 1930 ²³, mais en l'élargissant ensuite à ses "*écrits de 1925 à 1931*", contemporains donc pour beaucoup de son appartenance au surréalisme, qui se trouve ainsi relégué dans une attitude révolutionnariste, stérile et mensongère - que pour sa part il estime avoir dépassé grâce à "*une désintoxication progressive de la phrase*" ²⁴. Aragon évite par là de prendre en compte les véritables positions des surréalistes, leur façon d'envisager les rapports de la politique et de la

¹⁹ *Ibid.*, p. 243.

²⁰ *Ibid.*, p. 236.

²¹ Cette question est bien analysée par Alain Hurault dans *Aragon prisonnier politique* (André Balland édit., 1970).

²² *Ibid.*, p. 237.

²³ Aragon vise en particulier son article "*Le surréalisme et le devenir révolutionnaire*" (SASDLR n° 3, décembre 1931) où il s'efforçait encore de concilier ses anciennes et ses nouvelles positions, et que le PC l'a amené à désavouer (voir *supra*, 1.3.1.).

²⁴ Il y a bien sûr de multiples preuves de la phrase gauche, ou gauchiste, révolutionnariste, chez les surréalistes ; mais la phrase sectaire des communistes qui perdure jusqu'à l'été 1934 (et non jusqu'en 1931) en est une proche parente. Quant au présent discours de 1935, il est manifestement sous l'emprise d'une autre "intoxication".

littérature dans une perspective autrement moins réductrice que celle du réalisme socialiste.

Cette attitude nous laisse à nouveau supposer qu'Aragon ne saurait donner un assentiment entier, en dépit des ouvertures de l'heure, à qui ne partage pas sa foi en l'URSS et en l'excellence de la littérature rééducative écrite par les écrivains rééduqués. Seul en effet, dans cette première conférence, est cité à côté de son propre cas celui de Gide, fort peu concerné par le militantisme mais convaincu de fraîche date des bienfaits du socialisme russe : *"L'exemple précieux entre tous qu'a su donner Gide reste encore parmi les écrivains une position d'avant-garde"* ²⁵. Ce qui reste la règle, c'est la maladie dont souffrent les surréalistes parmi beaucoup d'autres, *"la grande maladie des écrivains, qui a régné sous diverses formes plus ou moins aiguës des jours du romantisme aux nôtres, et sous des formes cliniques variables..."* : *"Tour d'ivoire de Vigny"*, *"retrait marmoréen du Parnasse"*, ou, comme dans le rimbaldisme à la Claudel, *"une certaine apologie du silence, de l'écrivain [qui] a pris Rimbaud pour trépied"* ²⁶, bref toutes les variantes de *"l'isolement superbe"*, cette compromission insidieuse avec l'ordre social existant. Seul Rimbaud, repris à Claudel, associé à l'image de la Commune ²⁷, échappe ici au naufrage, parmi les écrivains du passé, tandis que le mouvement de l'histoire se charge d' "éduquer" les écrivains du présent, avec la montée des fascismes d'abord ²⁸, et *a fortiori* avec la révolution prolétarienne qui s'annonce. Car telle est la leçon des écrivains au pays de la *"Commune triomphante"*, cette image anticipée de notre propre destinée, grâce à laquelle quelques-uns, dont il est, *"avant les autres savent reconnaître et le mouvement de l'histoire, et la véritable liberté qui est l'acceptation de ce mouvement. L'identification de nos désirs individuels avec la réalisation du devenir humain par la classe montante, le prolétariat héritier de toute la culture de l'humanité"* ²⁹.

²⁵ *Ibid.*, p. 243.

²⁶ *Ibid.*, p. 239-241.

²⁷ Aragon explique (*ibid.*, p. 241) : *"On doit se souvenir de ce fait très simple qu'Arthur Rimbaud en 1871 était venu tout naturellement à Paris s'engager dans l'armée de la Commune. Ses poèmes de cette époque sont des poèmes à la gloire de la Commune. Que serait-il advenu de Rimbaud dans une Commune triomphante ? Nous l'ignorons, mais nous savons ce qu'il en est advenu, la Commune vaincue"* : telle est l'interprétation marxiste de son fameux "silence", une interprétation de plus.

²⁸ Les écrivains ne peuvent pas ne pas devenir révolutionnaires, pour Aragon, *"en face de faits primordiaux et très simples : qu'il y a une police et des canons face aux travailleurs, qu'il y a la guerre qui menace et le fascisme déjà qui règne dans tel et tel pays"* (*ibid.*, p. 243). Mais encore une fois, si le fascisme est un fait, la nécessité historique de la révolution n'en est pas un.

²⁹ *Ibid.*, p. 243.

Nous retrouvons donc l'idée que, pour Aragon, il n'est nul besoin d'attendre que le socialisme se soit installé en France puisque cette échéance est inévitable et que l'écrivain français peut contempler sa propre destinée dans le miroir soviétique. Il fait apparaître dans ce miroir tout un cortège d'ingénieurs des âmes, non pour commenter leurs travaux, mais pour montrer tout ce qu'ont d'enviables leur place et leur rôle dans les soviets : comme la cuisinière chère à Lénine, *"ces écrivains de l'URSS, avec les ouvriers, les soldats rouges et les kolkhoziens, gouvernent en fait l'Etat de leur pays"*. Citoyens à part entière ils ont été du nombre des *"activistes de la campagne électorale de 1934-1935"*, qui a été pour eux *"comme une illustration vivante des conclusions de leur congrès d'août 34"* ³⁰. L'acte de naissance du réalisme socialiste est donc clairement interprété comme la chance offerte aux écrivains de rompre avec les hésitations et le dilettantisme caractéristiques de leur *"classe intermédiaire"*. Avec les intellectuels en général, ils sont désormais *"les frères des paysans travailleurs et ouvriers. Ils ont acquis droit de cité. Ils parlent haut. Ils disent : nous. Ils sont des constructeurs du socialisme"*. Comment ne pas succomber à ce rêve d'une parfaite intégration sociale, où se dissipe le spectre de l'impitoyable mise au pas subie depuis Octobre par l'intelligentsia, et à travers lequel Aragon projette et résout imaginativement ses propres problèmes de "déclassé" ?

Loin que cette intégration, ou cette servitude volontaire, présente le moindre revers, elle implique *"une sorte de gymnastique extrêmement saine"* qui même sur le plan littéraire est source de progrès : *"L'écrivain qui a travaillé avec les ouvriers, les soldats et les kolkhoziens à l'affaire commune du pays a fait un grand pas en avant pour la création du langage de l'avenir, compréhensible par tous, sans abaissement de sa qualité technique"* ³¹. La rééducation par les masses s'ajoute ici à la nécessaire autocritique, et résout à l'avance, là aussi, les possibles contradictions entre les impératifs du travail social et les exigences du métier littéraire. Ces contradictions, Aragon en décrète l'inexistence en jouant aussi sur l'expression même d' *"ingénieur des âmes"*, d'une façon parfaitement nominaliste donc :

Ingénieur des âmes : cette expression a aussi cette vertu de rendre son véritable prix à la technique de l'écriture. L'ingénieur n'est pas un bon ingénieur, qui méprise la science de son métier. On voit comme, à l'infini, d'une formule, toute

³⁰ *Ibid.*, p. 244-245.

³¹ *Ibid.*, p. 246.

l'attitude nouvelle de l'écrivain est fondée, comme à partir de cette formule le métier d'écrivain est remis sur ses pieds"³².

Quant aux grandes vertus de l'immersion de l'écrivain dans les masses, nous verrons qu'elles feront l'objet des plus pressantes recommandations du PCF à l'heure du jdanovisme³³.

L'étude de ce premier texte de 1935 confirme que la volonté d'Aragon d'introduire en France le réalisme socialiste³⁴ serait tout à fait inexplicable sans l'immense prestige accordé au modèle soviétique, source de certitudes contagieuses : ce qui vaut pour l'URSS vaut déjà pour un pays comme la France, pour un pays capitaliste, c'est-à-dire promis à une prochaine révolution. Elle permet de montrer aussi que le réalisme socialiste n'est pas d'abord affaire de doctrine esthétique, mais qu'il désigne un bouleversement total du statut social de l'écrivain, bouleversement très réel en URSS, mais qu'Aragon idéalise à l'extrême, allant jusqu'à faire de la fonction rééducative dévolue à la littérature la pierre de touche de sa perfection nouvelle. Elle permettra de mieux faire comprendre, enfin, que le thème de l'héritage réaliste national, qu'Aragon va peu à peu amplifier, ne peut être saisi par lui-même, indépendamment de cette façon qu'à l'écrivain français de poser ses problèmes propres à partir des solutions soviétiques.

*** *La force de l'exemple***

Le "*Message au congrès des John Reed Clubs*" reprend plusieurs des thèmes que nous venons de rencontrer, l'évocation critique du passé dadaïste et surréaliste, la rééducation progressive, l'importance décisive de l'URSS pour l'écrivain révolutionnaire, mais tout cela avec quelques nuances et quelques idées nouvelles.

³² Peut-être faut-il être écrivain pour s'émerveiller ainsi des pouvoirs "*d'une formule*" (de ce qui n'est qu'une formule) - pouvoirs que cette formule tient en fait d'une autre formule qu'Aragon décidément aime beaucoup, celle de la "remise sur ses pieds" matérialistes de tout ce qui marchait sur la tête. C'est bien là la formule-clé du marxisme, celle qui ouvre toutes les vannes de la dialectique.

³³ En 1935, les Maisons de la Culture et les sections locales des Amis de *Commune* permettent déjà de rapprocher les "masses" et les créateurs (W. Klein cite le témoignage enthousiaste de Dabit, *op.cit.*, p. 54).

³⁴ Le terme lui-même n'est pas prononcé, mais ce qu'il recouvre est bien là, et Aragon n'a pas pour rien inséré cette conférence dans un recueil qui s'intitule *Pour un réalisme socialiste*.

Le dadaïsme y est défini par le caractère anarchiste de sa révolte et son incapacité à concevoir le rôle propre de l'écrivain dans le renversement du monde bourgeois, faute d'en connaître l'acteur principal : le prolétariat. De même la critique du surréalisme porte sur son attitude purement négative à l'égard du monde, et c'est à nouveau le grief de révolutionnarisme qu'Aragon fait peser sur ses anciens amis : *“J'ai rompu avec des hommes qui n'avaient à la bouche que le mot de “révolution” mais à qui quelque chose au monde était plus cher que la Révolution même”* ³⁵. C'est aussi, encore plus nettement qu'auparavant, en homme qui s'éprouve comme totalement transformé et par là-même autorisé à s'offrir en exemple qu'il s'exprime :

Je me sens aujourd'hui, vous parlant, un homme entièrement nouveau, animé d'une énergie nouvelle, et il me semble, à regarder l'homme ancien que j'ai été, me pencher sur des siècles anciens, quand nos ancêtres craignaient perpétuellement l'écroulement de la voûte céleste. L'homme que j'ai été m'apparaît comme un être des ténèbres...

Cette étonnante transfiguration, dépeinte en des termes qui évoquent davantage une expérience mystique qu'un apprentissage matérialiste, Aragon nous invite lui-même à comprendre qu'elle ne se soutient que dans un acte de foi qui par avance coupe court à toute objection et récuse toute solution différente aux problèmes que posent aux écrivains leurs convictions révolutionnaires :

Le nouveau matérialiste a pour base la nouvelle société [...] Aussi, je le proclame ici, toute légitime activité intellectuelle, toute part vivante de la pensée humaine et qui est liée avec l'avenir de l'humanité, a pour base aujourd'hui la base même du matérialisme nouveau, la société nouvelle victorieuse en URSS [...] La littérature de demain ne peut avoir d'autre base ³⁶.

Suit une longue apostrophe aux compagnons de route (Dreiser, Dos Passos, Gide, Giono, etc.) invités à aller jusqu'au bout de leur engagement puisqu'“*au-dessus de la littérature vivante, s'élève le drapeau rouge du matérialisme nouveau, de la littérature soviétique du monde entier*” ³⁷.

³⁵ *Ibid.*, p. 255.

³⁶ *Ibid.*, p. 256-257.

³⁷ *Ibid.*, p. 257. Nous avons cité d'autres extraits de ce passage dans notre Introduction générale.

Mais pouvaient-ils, ces compagnons de la lutte antifasciste, entendre là autre chose que ce que nous y entendons : que l'URSS et sa littérature ne sont pas des "exemples" ordinaires (bien qu'Aragon use sans cesse de ce terme), si ces exemples ont force de loi ? S'ils énoncent la Loi, qui rend "illégitime" - c'est Aragon qui le dit - tout ce qui ne lui est pas conforme : illégitime toute autre forme de pensée, illégitime tout ce qui pourrait s'inscrire sous une autre bannière que le drapeau rouge. Quarante ans plus tard, Aragon invite ses lecteurs à "déduire" d'eux-mêmes "les restrictions" qu'il ne manque pas, par devers lui, de formuler devant ce genre de propos, "*devant certains excès de langage, ce qui n'est pas le plus grave, mais surtout certains excès de pensée...*" ³⁸. Mais même le terme d' "excès" paraît faible si l'on prend pour ce qu'elles sont cette dogmatisation extrême du propos, cette intimidation terroriste dans la profession de foi, cette généralisation totalitaire de la "vérité" soviétique ; si l'on songe, en un mot, qu'il n'y a pas là "excès" (par rapport à quoi ?), mais fermeture logique d'un discours assuré de sa scientificité et de sa portée universelle - ce qui vaut pour "*un sixième du globe*" valant d'ores et déjà pour le monde entier ; si l'on admet, enfin, que c'est cette logique qui donne son fondement théorique à la soviétisation mondiale de la littérature, que c'est le Parti du prolétariat, maître et gardien de cette logique, qui confère son fondement politique à la révolutionnarisation des lettres et son fondement pratique à la rééducation des ingénieurs des âmes, et que c'est le "réalisme" matérialiste de la doctrine d'Etat qui tient lieu de fondement littéraire au réalisme socialiste.

C'est donc attendre le réalisme socialiste là où il n'est pas que d'affirmer comme le fait M. Bernard du recueil que nous analysons :

Le caractère morcelé de l'ouvrage, le ton forcément un peu outré qui distingue une allocution à une tribune d'un travail théorique mûri fait que nous ne pouvons considérer le livre d'Aragon comme un éclaircissement définitif sur le réalisme socialiste. Pour un réalisme socialiste est plus intéressant par la marque personnelle qu'Aragon lui confère ³⁹.

En concédant que le recueil d'Aragon n'est certes pas un "*travail théorique mûri*", l'on peut tout de même remarquer que cette "*allocution*" est devenue un texte, qu'il faut bien que ce texte ait été écrit et qu'Aragon l'ait fait publier, ce "*petit livre assez bizarre*", et certes pas sur un coup de tête ; que son ton est en effet "*forcément un peu*

³⁸ *Ibid.*, p. 225 (Présentation de l'année 1935).

³⁹ *Op.cit.*, p. 243.

outré”, mais que cette légère outrance confine à l’outrage à la liberté de pensée ; que, pour n’être pas “*définitif*”, cet “*éclaircissement*” est par lui-même fort éclairant et que, somme, toute le décor est déjà bien planté et la scène bien montée où s’ébroueront les acteurs du jdanovisme français ; remarquer, enfin, que “*la marque personnelle*” d’Aragon - nullement négligeable puisque ce recueil se comprend aussi par rapport à son itinéraire individuel, à sa situation encore précaire dans le PCF, à sa volonté d’adapter le modèle soviétique aux conditions nationales - ne supprime pas la marque anonyme de la vulgate soviétique ⁴⁰. Dans les deux cas c’est la valeur d’exemple qui importe, et qui est censée s’imposer aux destinataires du discours : l’exemple d’un écrivain qui a vaincu en lui l’“*être des ténèbres*”, l’exemple d’une refonte sans précédent de la pratique littéraire.

Quant au thème du réalisme français, sur lequel M. Bernard insiste surtout, il n’apparaît dans ce second discours que fort discrètement, dans une allusion à “*l’héritage critiqué*” ⁴¹ des écrivains du passé, et dans cette formule : “*Nous sommes avec toi, grande classe ouvrière, nous, écrivains du pays de Babœuf et de Varlin, nous écrivains du pays de Rimbaud, de Zola, de Vallès*” ⁴². Nous y reviendrons avec l’étude des quatrième et cinquième discours, où cette idée est beaucoup plus longuement développée. Auparavant arrêtons-nous un instant sur le troisième discours, dont, paradoxalement, l’intérêt est qu’il ne porte pas sur la littérature mais sur la peinture.

*** *La beauté révolutionnaire et l’interdit***

Avec le texte sur John Heartfield nous abordons en effet une question qui deviendra fort importante à l’époque de la guerre froide au sein du PCF comme en URSS, celle de l’extension aux autres disciplines artistiques de la doctrine d’abord littéraire du réalisme socialiste, extension qui s’est donc dessinée très tôt et qui est une nouvelle preuve du peu de substance proprement littéraire du mot d’ordre soviétique, comme de la logique totalisante qui le sous-tend.

⁴⁰ M. Bernard pense aussi qu’il y a dans le livre d’André Stil qui paraîtra en 1952, *Vers le réalisme socialiste*, “*un volontarisme qui n’existait pas entre 1934 et 1939*” (p. 146). Disons plutôt que le volontarisme et le messianisme d’Aragon en 1934-1935 ont quelque chose de plus lyrique, et de plus ambigu, dans la mesure où la volonté de croire y est probablement plus forte que la croyance elle-même.

⁴¹ *Op.cit.*, p. 258. Le passage entier est cité dans notre Introduction générale.

⁴² Dans la première conférence, outre le nom de Rimbaud, apparaissent ceux du “*poète de L’Internationale, Potier*” et de “*l’auteur de L’Insurgé, Jules Vallès*” (*ibid.*, p. 249).

L'entrée en matière de la conférence ne fait qu'appliquer à la peinture la thèse marxiste canonique selon laquelle toute œuvre artistique a "nécessairement" une fonction sociale, nulle n'étant "objectivement" tout à fait innocente, aucune vraiment apolitique :

[...] qu'on le veuille ou non, un tableau, par exemple a ses marges de toile et ses marges sociales, et vos petites filles modèles, Marie Laurencin, sont nées dans un monde où le canon tonne, vos nymphes surprises à l'orée, Paul Chabas, grelottent en plein chômage, vos compotiers, Georges Braque, illustrent la danse devant le buffet ..." ⁴³.

C'est à nouveau d'entrée de jeu, dès les prémisses de la thèse ainsi illustrée, que nous sommes dans "l'excès" : à suivre la logique d'Aragon, dans un monde où règnent la guerre, le chômage et la misère - bref, dans ce monde - c'est faire le jeu de l'ennemi de classe que de créer d'autres œuvres que celles qui dénonceraient ouvertement ces fléaux du capitalisme. A ce compte, au tribunal de la fonction sociale, les œuvres absoutes (et en général les pensées, les actes, les comportements) ne seraient pas légion, c'est le moins qu'on puisse dire, tandis que les rangs de la contre-révolution en seraient démesurément grossis ⁴⁴. Aragon lui-même n'ira pas toujours aussi loin, qui sait bien que ces problèmes sont autrement plus complexes, qu'ils méritent une véritable analyse (et pas une simple déduction *a priori*), qu'ils ne se règlent pas avec ce genre de mise en rapport à vous exécuter le premier innocent venu : les petites filles modèles et la guerre, les nymphes et le chômage, les compotiers et la misère ⁴⁵.

Ces rapprochements accusateurs étant opérés, Aragon s'étonne devant ce qu'il nomme un "*refus d'aborder le fond du débat*" : "*l'extraordinaire est que jamais l'on*

⁴³ *Ibid.*, p. 262-263.

⁴⁴ Ils le seront pour les communistes français pendant la guerre froide. Voici un échantillon de la psychose qui s'est alors emparée des esprits : "*Feu sur la décadence ! Pas de ça sur nos écrans ! Pas de ça dans nos bibliothèques ! Pas de ça à la radio ! Pas de fleurs du mal aux devantures de la culture française...*" (Jean Kanapa, *La Nouvelle Critique* n° 43, février 1953).

⁴⁵ Relisant ce discours trente ans plus tard, Aragon en rappelle le contexte, celui du rassemblement antifasciste auquel il voulait précisément contribuer par ses propos, et ajoute : "*Il m'apparaît maintenant que je m'y prenais de façon singulière : je n'avais pas tout à fait dépouillé le jeune homme, l'excès de l'expression avait maintenant d'autres fins, mais il demeurait l'excès. Ce n'était pas à mettre tous les peintres dans un même sac, à mêler ce qui est admirable (Chagall, par exemple) à ce qui ne l'est assurément point (Paul Chabas, si vous vous souvenez) que l'auteur de ces lignes passionnelles risquait d'unir les volontés, quand là lui semblait pourtant la question d'urgence*" (*Les Collages*, Hermann édit., 1965, pp. 19-20).

n'ait sérieusement examiné, au-delà des moyens d'expression, le désir d'expression et la chose à exprimer" (souligné par l'auteur) - examen qu'il entend entreprendre à propos de John Heartfield. Et comme précédemment pour son propre cas, il retrace l'histoire d'une conversion exemplaire, le retour à la réalité d' "*un de ces hommes qui ont douté le plus gravement de la peinture, des moyens techniques de la peinture*" ⁴⁶, un homme qui a surmonté ses doutes par l'invention des collages (avec G. Grosz et Max Ernst), n'accédant alors qu'à un simulacre de la réalité, mais bientôt amené par l'expérience des soviets d'Allemagne (en novembre 1918) à cesser de jouer "*avec le feu des apparences*" ⁴⁷, grâce à cette expérience, et tel le Rimbaud de la Commune après "*le raisonné dérèglement*" et ses vertiges - "*le salon au fond d'un lac de la Saison en Enfer devenait le climat habituel du tableau*" - "*John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté*" ⁴⁸. Ainsi, Aragon décrit comme relevant d'une seule et même démarche : la prise de parti révolutionnaire, le retour au sujet et à la représentation, le retour au "sens" après les vertiges rimbaldiens, la découverte d'un art pour les masses. Ce qui du même coup se laisse deviner, c'est ce formidable écrasement de la perspective qui, au nom du réalisme et de la révolution, va frapper d'interdiction une grande partie de l'art contemporain ; les colonnes de la presse communiste française s'emplieront de litanies, déjà familières à la presse soviétique, contre l'art abstrait, vide de "*contenu social et humain*" ⁴⁹, l'art "formaliste", artificiel, obscur, élitare, sans vie, sans énergie, décadent en un mot. Nous reviendrons sur ce problème majeur auquel, depuis les années dix et vingt, se sont heurtées les avant-gardes artistiques dans leur confrontation avec "l'avant-garde politique" ⁵⁰.

Revenons à la façon dont, pour Aragon, le peintre échappe à l'ignominie d'être artistiquement de son temps :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁸ La formule, six fois reprise, scande toute l'intervention d'Aragon. Dans *Les Collages* (*op.cit.*, p. 19), Aragon explique ainsi son "*appui répété*" sur la phrase de Rimbaud : "*tenter de trouver face à l'hitlérisme le lieu commun nouveau de ceux qu'une menace réelle, devant les bûchers de livres et la dénonciation de "l'art dégénéré", faisait, à mes yeux, solidaires les uns des autres*" (suit le commentaire autocritique cité *supra*, note 45).

⁴⁹ L'expression est constante sous la plume de Jdanov et de ses émules ; mais elle l'est aussi sous la plume d'un théoricien de plus haute volée comme Georges Lukács, pour qui "*le chaos constitue le fondement idéologique de l'art d'avant-garde*" (à preuve les procédés du montage, du simultanisme, du monologue intérieur, etc.), en regard de quoi "*ce qui importe, c'est le contenu social et humain de l'avant-gardisme*", celui de Gorki, A. France, Thomas Mann ou Romain Rolland (d'après son article de 1938 "*Il y va du réalisme*", reproduit dans *Problèmes du réalisme*, L'Arche, 1975).

⁵⁰ C'est du moins l'épithète que les partis communistes n'ont cessé de s'attribuer.

John Heartfield ne jouait plus. Les bouts de photographies qu'il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts s'étaient pris à signifier. Très vite, à l'interdit poétique s'était substitué l'interdit social, ou plus exactement, sous la pression des événements, dans la lutte où l'artiste se trouvait pris, ces deux interdits s'étaient confondus : il n'y avait plus de poésie que de la Révolution ⁵¹.

Désintoxiqué de "la phrase", il nous en a prévenu, Aragon a pesé ses mots : empire de la Loi, emprise de la Nécessité, la Révolution en son discours dicte sa loi ; elle prend la parole, et qui n'en est pas la perd ; elle est la Muse moderne, qui inspire au poète les règles de son art ; tendue vers l'avenir elle renouvelle le geste antique de l'universelle démarcation : arbre du vrai et du faux, arbitre du bien et du mal, en ses commandements s'inscrit aussi en lettres de feu le nouveau partage de la beauté et de la laideur. Pas de poésie "légitime" qui ne soit poésie de la Révolution. Aragon le souligne plutôt deux fois qu'une : c'est d'*interdire* que la Révolution est belle.

Continuons de le prendre au mot : "*Comme Maïakovski clamant au haut-parleur ses poèmes pour dix mille personnes [...] la pensée, l'art de John Heartfield ont connu cette gloire et cette grandeur d'être le couteau qui pénètre dans tous les cœurs*" ⁵². Est-ce au poète qu'échappe cette troublante image d'un couteau où se confondent le pouvoir (propre à "*la beauté révolutionnaire*") de faire défaillir le cœur robuste des masses et celui de terrasser le cœur sec de l'ennemi de classe ? Faut-il y voir une image accordée à cet art dont Aragon souligne qu'il "*est un art suivant Lénine, parce qu'il est une arme dans la lutte révolutionnaire du Proletariat*" ⁵³ ? Et qui souffle à l'écrivain cette autre image qui dit en clair le manichéisme de cet art-là, qui "*n'a d'autre guide que la dialectique matérialiste, que la réalité du mouvement historique, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat*" ? Certes, nous n'aurons garde d'oublier que cette efficacité meurtrière et ce manichéisme militant sont dirigés contre le fascisme, destructeur de la culture et brûleur de livres, et que John Heartfield est pour Aragon "*le prototype et le modèle de l'artiste antifasciste*" ⁵⁴. Mais précisément, s'il s'agit d'antifascisme et d'un réalisme pictural essentiellement critique, Aragon les glisse un peu vite dans la besace du communisme et du réalisme socialiste. Et lui-même nous invite, après coup, à ne pas oublier que si "*vingt ans du travail de John Heartfield ont*

⁵¹ *Op.cit.*, p. 267 ; les mots et expression soulignés le sont par l'auteur.

⁵² *Ibid.*, p. 268.

⁵³ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 269.

été détruits par les nazis”, vingt ans de camp de travail ont détruit bien des poètes, trop insensibles à *“la beauté révolutionnaire”*, ou qui, simplement, s’en faisaient une autre idée ⁵⁵.

Etudier le passage de la littérature à la peinture dans la doctrine du réalisme socialiste nous a donc permis pour l’instant, à travers ce premier exemple, de voir poindre à l’horizon de cette doctrine l’interdit dont sont frappés, d’une part, un art de conception classique mais dont les sujets ne sont pas une transposition transparente des thèmes marxistes, et d’autre part, les expériences modernes d’art non-figuratif. Futilité des contenus et artifice des formes, deux façons de ne pas refléter, comme la nécessité historique l’exige, en des formes simples et claires les seuls contenus qui vailent. Quant au critère qui permet de distinguer les formes acceptables des autres, il est fort simple, nous l’avons aperçu dans l’étude du postulat réaliste (ch.1.1.3.) : exprimer le contenu sans le dénaturer, le laisser apparaître “par transparence”, comme en s’effaçant. L’un des paradoxes de cette opposition forme/contenu, qui est une catégorie essentielle de la pauvre esthétique du réalisme socialiste, est en effet que les formes y sont toujours secondes et vouées à n’être pas perçues comme telles, alors qu’elles désignent, fort mal, ce qu’il y a de spécifique dans le travail artistique. Aragon l’avait dit d’entrée de jeu, elles ne sont que des *“moyens d’expression”*, à quoi l’on s’est trop exclusivement attaché jusque là : l’important c’est *“la chose à exprimer”* et *“le désir d’expression”*. Comprenons : l’engagement, la décision d’exprimer telle chose plutôt que telle autre. Si Aragon ne peut pourtant pas, en écrivain qu’il est, nier tout à fait l’importance des problèmes de métier, c’est en les ramenant dans les limites, fort étroites et précisément mises à mal par tout l’art moderne, la littérature y comprise, de l’esthétique traditionnelle de l’expression et de la représentation. Cela lui permet de ne pas rejeter, par exemple, certaines techniques cubistes pourvu qu’elles soient utilisées pour exprimer des contenus révolutionnaires, faute de quoi elles seraient, à la lettre, privées de sens (le sens étant tout entier du côté du contenu, du *“contenu social et humain”*).

Ainsi la conversion de John Heartfield s’est-elle accomplie (Aragon souligne l’expression) *“sans diminution de la qualité de son travail”*, comme en témoignent ses natures mortes satiriques : *“Ici, simplement, avec les moyens des ciseaux et du pot de colle, l’artiste a dépassé en réussite le meilleur de ce qu’avait tenté l’art moderne, avec les cubistes, dans cette voie perdue du mystère dans le quotidien. De simples objets,*

⁵⁵ Nous avons cité plus haut (1.1.4.) ce texte (écrit en 1975) où Aragon opère lui-même le rapprochement entre Staline et Hitler quant au thème de la dégénérescence et aux ravages qu’il a causés (*ibid.*, p. 95).

comme jadis chez Cézanne les pommes, et chez Picasso la guitare. Mais ici il y a, en plus, le sens, et le sens n'a pas défiguré la beauté" ⁵⁶. Cette façon fort réductrice d'envisager la question du "sens" dans le domaine de l'art s'accompagne donc d'une conception tout aussi réductrice de l'héritage, constitué seulement de formes et de techniques. Voyons ce qu'il en est de ce problème dans les deux derniers discours du recueil, en revenant du même coup à la littérature ⁵⁷.

*** *L'héritage national du réalisme***

Le premier d'entre eux, fort bref, annonce la série des études qu'Aragon consacrera à Victor Hugo, et, portant sur la poésie ; il confirme le caractère globalisant du mot d'ordre de *réalisme socialiste* ⁵⁸. Déjà dans le discours sur John Heartfield, il lui accordait une très rapide mention ⁵⁹. A travers un parallèle établi entre le Second Empire et le Troisième Reich, Hugo apparaît ici comme une sorte d'antifasciste avant la lettre, et *Les Châtiments* comme une illustration exemplaire, puisée dans l'héritage classique, d'une littérature où se conjuguent efficacement la portée politique et le réalisme :

Les Châtiments, ce n'est pas simplement une œuvre magistrale contre Napoléon III ou contre Hitler ; c'est avant tout une merveilleuse leçon de réalisme dans la poésie. Les Châtiments, c'est le déni opposé, une bonne fois pour toutes, aux gens qui croient à l'incompatibilité du réalisme et de la poésie. Les Châtiments ? Je dirai plus ; je dirai quelque chose qui peut choquer certains : c'est la préfiguration dans la poésie, de ce que nos amis soviétiques ont appelé le réalisme socialiste ⁶⁰.

On se souvient qu'Aragon dit avoir considéré d'emblée le mot d'ordre soviétique comme susceptible de recevoir diverses interprétations. Aussi libre que soit la sienne, elle implique pourtant une révision d'ensemble de la tradition littéraire française puisqu'il s'agit de reconstruire cette tradition à partir de son point d'arrivée postulé, de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 270-271.

⁵⁷ Aragon participera l'année suivante à un débat sur le réalisme pictural que nous évoquerons plus loin.

⁵⁸ *Hugo, poète réaliste*, Editions sociales, 1952. *Avez-vous lu Victor Hugo ?* Anthologie poétique commentée par Aragon, EFR, 1952.

⁵⁹ "Depuis *Les Châtiments* et *Napoléon le Petit*, aucun poète n'avait atteint les hauteurs où voici John Heartfield face à Hitler" (p. 269).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 281.

l'envisager comme préparant (préfigurant) une littérature encore fantomatique, mais acclamée déjà comme la seule littérature "légitime". Avec l'exemple de Hugo, cette mise en perspective est établie brutalement, sans les médiations qui atténueraient l'impression de scandale qu'elle suscite et dont Aragon est assez conscient : *"je dirai quelque chose qui peut choquer certains..."*. Mais il ajoute, aussitôt après avoir transformé Hugo en père du réalisme socialiste : *"Je sais bien ce qu'il y a d'outré dans une telle expression. Cependant..."*. La dénégation dispense d'user du terme de "réalisme" comme d'un concept rigoureux, il suffit qu'il fasse fonction de moyen terme entre Hugo et le socialisme moderne. Reprenons : *"Cependant, ce qui fait la valeur du réalisme des Châtiments - poèmes qui prennent absolument toute leur force et leur racine dans la vie, dans la vie réelle - c'est bien la conception telle que pouvait l'avoir Hugo, qui était fort loin d'être un marxiste, de la réalité même de la société dans laquelle il vivait"*. L'enracinement *"dans la vie réelle"*, une certaine conception de la réalité (ou le fait de *"dire la vérité"*, comme Aragon précise que c'est le rôle de *"l'ensemble de la corporation des écrivains"* en URSS), voilà qui définit le réalisme à bon compte en l'opposant implicitement à une attitude d'ignorance ou de méconnaissance de la réalité, ce qui ne dit rien sur les problèmes spécifiques du réalisme littéraire.

Dans le dernier discours du recueil, Aragon va s'efforcer de donner un peu plus de substance à cette notion, et un peu plus de vraisemblance à sa tentative de greffer le réalisme socialiste sur une certaine tradition littéraire française.

La circonstance s'y prête, puisqu'il s'agit du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, qui se déroule (du 21 au 25 juin 1935 à Paris) entre le congrès socialiste de Mulhouse et la manifestation du 14 juillet qui y avait été projetée, à l'issue desquels sera scellée l'unité d'action entre communistes et socialistes. On l'a vu, le mot d'ordre de *"Défense de la culture"* n'a lui-même de sens que sur les bases communes de la résistance au fascisme ; Aragon sait qu'il s'adresse à la fois aux tenants d'un certain humanisme traditionnel et aux partisans d'une culture nouvelle dans une société transformée ⁶¹.

La notion de réalisme, à condition d'être moins lourdement définie par référence à l'expérience soviétique, a pu dans ce contexte apparaître à Aragon comme le ciment

⁶¹ P. Daix dit de ce Congrès de Paris : *"Il s'agit, là encore, de briser les clivages, l'esprit de secte. Il faut faire barrage à l'obscurantisme nazi, rassembler le front le plus large possible. L'exemple soviétique - tel qu'il est perçu - est exaltant"* (Aragon, *op.cit.*, p. 279).

d'une possible unité littéraire des écrivains réunis au Congrès ; des écrivains français tout du moins, puisque la réflexion sur le réalisme est ici liée à la question de l'héritage national. Une fois de plus, le discours débute par l'évocation d'une évolution exemplaire, d'un "retour à la réalité" ⁶², celui du "poète Isidore Ducasse, comte de Lautréamont", passé "en moins de deux années, de 1868 à 1870, des Chants de Maldoror qui sont l'expression-comble du romantisme, à ces Poésies par lesquelles est rendu le jugement de mort du romantisme" ⁶³. Et comme précédemment, s'agissant de lui-même, de Rimbaud ou de John Heartfield, Aragon entend donner de ce revirement une explication matérialiste, en le reliant aux mouvements de révoltes populaires qui précèdent l'explosion de la Commune ⁶⁴. Mais cette fois, au lieu d'en rester au cas particulier d'un écrivain, il élargit l'analyse à l'ensemble de la littérature de l'époque ⁶⁵ et formule la question de l'héritage avec une ampleur nouvelle :

Le problème aujourd'hui que je veux poser devant vous est le suivant : qu'y a-t-il de vivant, qu'y a-t-il à reprendre dans les grands mouvements créateurs qui nous ont précédés, et pour fixer les idées dans le romantisme à son époque héroïque, aux jours de la bourgeoisie montante, dans le naturalisme quand il s'appuie sur les premières poussées du prolétariat ? Qu'y a-t-il de vivant à reprendre dans les divers errements des poètes, des écrivains, depuis les heures de la Commune de Paris jusqu'à celles que nous vivons et qui sont sans doute le prélude d'une nouvelle Arcadie, dont l'exemple nous est donné à l'Est, où retentissent deux grands mots qui nous étonnent et nous font rêver : Réalisme socialiste et Romantisme révolutionnaire ?

⁶² C'est cette fois le titre même du discours, un titre, dit Aragon en 1975, qui lui "fut donné, non par moi, et je ne sais plus comment, un titre qui me paraît aujourd'hui bien emphatique" (op.cit., p. 310). La remarque est surprenante puisque la dernière partie du discours est scandée par cette formule, six fois reprise : "Je réclame ici le retour à la réalité". Le titre n'est donc pas inopportun ; quant à l'emphase, elle n'est pas plus grande qu'à l'accoutumée.

⁶³ Ibid., p. 311.

⁶⁴ "... d'en bas monte déjà l'haleine enflammée de la Commune, les grèves se multiplient à la Villette, au Creusot ... Et c'est à ce moment que la voix tranquille d'Isidore Ducasse prononce cette phrase, de nos jours si souvent commentée : "La poésie doit être faite par tous. Non par un" " (ibid., p. 313).

⁶⁵ "Quand l'Hercule populaire soulève la dalle de marbre rose sous laquelle ses maîtres cherchent à la dissimuler, quand la classe ouvrière fait au milieu des ruines du bordel impérial sa formidable entrée dans l'histoire, les nuées qui couvraient la réalité sociale se dissipent, et le héros cesse d'être Rolla, Charlemagne ou le Cid Campeador, il devient l'ouvrier de Belleville, la ménagère de la Jatte qui tire le canon sur les Versaillais, et avec la Commune triomphe dans la littérature française la tendance au réalisme qui dès l'Empire avait suscité Manet et Courbet, Zola et Vallès" (idem).

Je déclare ici que ce qu'il y a aujourd'hui de vivant dans le romantisme, dans le naturalisme, comme dans tous les mouvements poétiques et littéraires qui leur ont succédé, c'est ce qu'ils ont contenu de réalisme" ⁶⁶.

Nous avons cité cet assez long passage en entier afin d'en mieux laisser apparaître la logique : ainsi formulée, la question de l'héritage (très clairement posée : "*qu'y a-t-il de vivant à reprendre ?*") présuppose une mise en rapport très étroite entre l'histoire littéraire et l'histoire sociale, histoire elle-même fondée sur la vision dialectique de l'évolution propre à toute classe sociale : d'abord classe montante (et progressiste), elle devient dominante (et conservatrice), puis déclinante (et réactionnaire). L'héritage ne peut donc porter que sur la première phase (économique, politique, idéologique, et donc littéraire) ; en outre, le mouvement historique dans son ensemble est orienté vers ce terme idéal, "*une nouvelle Arcadie*", dont l'URSS et sa doctrine littéraire sont, une fois de plus, présentée comme l'illustration anticipée, la forme même de l'Avenir réalisé (ce qui ne peut manquer en effet "*d'étonner*" et de "*faire rêver*", confesse Aragon).

La réponse ("*c'est ce qu'ils ont contenu de réalisme*") est largement commandée par cette façon de poser la question. Le "*réalisme*" c'est le nom donné à la phase montante supposée de courants littéraires comme le romantisme (montée de la bourgeoisie) ou le naturalisme (montée du prolétariat) ; le nom donné au reflet dans la culture de l'activité révolutionnaire d'une classe sociale en plein essor, alors que le non-réalisme correspond nécessairement aux intérêts d'une classe décadente (ou conservatrice) :

Avec qui est en effet tout réalisme ? Avec la classe montante, avec la classe qui fait de la réalité sa grande affaire, celle qui incarne dans la période considérée le devenir historique de l'humanité.

Cette thèse n'est pas nouvelle dans la pensée marxiste : nous avons vu qu'elle est au cœur du postulat réaliste, en tant qu'il est lui-même relié au discours de vérité par excellence que le matérialisme historique prétend être. Son argument essentiel est ainsi formulé par Aragon :

Nous autres, les alliés du prolétariat révolutionnaire, ses frères de combat [...] nous attendons tout de la dénonciation de la réalité. Nous n'avons rien à cacher,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 314-315.

et c'est pourquoi nous accueillons comme une parole joyeuse le mot d'ordre de la littérature soviétique, le réalisme socialiste ⁶⁷.

Aragon reprend donc cette thèse avec d'autant plus de ferveur qu'il peut la croire historiquement vérifiée depuis le Congrès de 1934. Mais l'argument se ramène toujours à cette idée qu'une classe montante est nécessairement du côté de la vérité, qu'elle a tout intérêt au dévoilement de la réalité (la réalité de l'exploitation de l'homme par l'homme), alors qu'une classe déclinante, dont l'hégémonie est menacée, ne peut que vouloir masquer cette réalité, à grand renfort d'idéologies mystificatrices. C'est cet argument qui explique à la fois le privilège accordé au réalisme littéraire dans la tradition marxiste et son prolongement dans un "réalisme socialiste" qui sera toujours associé à la recommandation de Staline aux écrivains : *"Ecrivez la vérité !"* ⁶⁸ ; qui explique aussi la certitude inébranlable des communistes, qui allait être si lourde de conséquences, d'être les seuls porte-parole légitimes de la vérité ; la certitude, si l'on veut, que les communistes ne peuvent ni mentir ni se tromper puisqu'ils représentent une classe qui n'a rien à cacher, et tout à attendre du dévoilement de la réalité, alors que "les autres" se condamnent à l'erreur ou au mensonge en se faisant les défenseurs "objectifs" de la bourgeoisie, les ennemis du progrès et de la vérité tout à la fois.

L'argument renvoie donc aussi au postulat de la scientificité du marxisme et il conduit à la réduction des autres conceptions du monde à des variantes de l'idéologie ("bourgeoise", "dominante") et de l'idéologie à l'erreur, quand ce n'est pas à une mystification volontaire ; il implique la réduction conjointe du réalisme en littérature à la reproduction d'un discours de vérité, et du réalisme socialiste à l'illustration de ce discours de vérité par excellence (qui englobe et dépasse les discours antérieurs) qu'est le matérialisme marxiste. Une nouvelle fois les véritables et difficiles problèmes du

⁶⁷ *Ibid.*, p. 325. Dans son compte rendu du livre d'Aragon, Nizan reformule l'idée en toute clarté : *"Toutes les littératures réactionnaires redoutent la réalité ; elles la fuient ou elles la masquent. Elles sont l'expression des sociétés qui ont quelque chose à cacher. C'est la définition même de l'idéalisme. Les révolutionnaires n'ont rien à cacher : ils reviennent à la réalité. Ils la décrivent de telle façon qu'elle apparaisse enfin telle qu'elle est, c'est-à-dire intolérable"* (L'Humanité, 12/08/1935).

⁶⁸ Brecht, qui est de ceux qui plaidèrent pour une conception du réalisme plus nuancée que celle professée par la plupart des marxistes, applaudit lui aussi au *"grand mot d'ordre de Réalisme socialiste"* et ne put que souscrire à une formule par elle-même si irréfutable : *"Du point de vue même de la littérature, un grand empire ne peut pas proposer à sa littérature de plus belle devise que : Ecrivez la vérité ! Soyez des réalistes ! Voilà un pays qui peut se passer d'illusions, qui a pour chaque vérité une utilisation toute prête, qui fait appel au réalisme de ses masses travailleuses"* (Sur le réalisme, pp. 170-173, L'Arche, 1970). Et Brecht ne vise que l'Allemagne nazie et les gouvernements fascistes quand il énonce quelques lignes plus haut l'un des principes du réalisme : *"Refuser de croire aveuglément en des dirigeants d'une infaillibilité mystique, insister avec acharnement sur les faits [...]"*.

réalisme artistique, ceux qu'Aragon lui-même, en tant que romancier et poète, sait devoir affronter, ne sont donc pas posés, quand il se préoccupe de l'héritage à recueillir parmi les œuvres du passé. Ce sont au contraire les conceptions réductrices que nous venons de mettre à jour qui sous-tendent son propos :

Il s'agit d'y reprendre le réalisme, et de le dégager des mysticismes et des jongleries, des escroqueries à la religion, à la beauté, à l'idée pure, grâce auxquelles de véritables bourreaux en chair et en os ont su se faire oublier dans un monde de nuées ⁶⁹.

Le réalisme est ainsi rapporté à une volonté de vérité qui ne s'explique elle-même que par son opposition aux formes variées de l' "escroquerie" idéologique ; il renvoie à ce présupposé majeur qu' *"il est deux parts dans ce monde, une d'ombre, et l'autre de lumière"* ⁷⁰ - métaphore dont Aragon fait un grand usage et qui ne fait que traduire l'antagonisme des classes sociales. Le principe du raisonnement consiste bien à remonter à la question décisive : *"Avec qui ?"* ; avec le prolétariat ou avec la bourgeoisie ?

Même s'agissant de l'héritage littéraire, le concept de réalisme est fortement dépendant de sa fonction politique, et l'on ne s'étonne guère de trouver sous la plume d'Aragon ce genre d'illustration de sa thèse générale : *"Ainsi, à l'heure où contre les féodaux qui veulent freiner le développement social, le monarque absolu fait alliance avec la bourgeoisie, il est naturel que le vieux Boileau s'écrie : J'appelle un chat un chat, et Rollet un fripon !"* ⁷¹. Pour reprendre la distinction opposée par les formalistes à leurs contradicteurs marxistes, il est clair que c'est non pas en terme d'évolution qu'est conçue l'idée de tradition réaliste chez Aragon, mais en terme de genèse, avec les risques de simplification ("mécaniste", "sociologisante") inhérents à cette perspective. Cependant, alors que la genèse du réalisme ne concernait dans les premiers discours du recueil que la biographie de certains écrivains, elle semble pouvoir désormais s'appliquer à l'ensemble de l'histoire littéraire. Du même coup, dans les limites que nous venons de préciser, se trouvent réévalués d'une façon moins négative des auteurs et des courants plus nombreux qu'auparavant : sont, en particulier, considérés comme réalistes, *"à leur manière, tous les grands poètes de la France des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles"*.

⁶⁹ *Op.cit.*, p. 315.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 315-316.

siècles, réalistes dans ce qu'ils ont d'impérissable" ⁷². Aragon propose à leur sujet une analyse qui franchit un pas au-delà de la simple vision politique, et aborde une question littéraire : *"les symbolistes eux-mêmes ont été réalistes dans la langue, en ce qu'ils ont fait passer dans leurs écrits des centaines de mots que les littérateurs officiels prétendaient en bannir, et tous les mots vulgaires, et tous les mots nouveaux de la technique, de la science"* ⁷³. La réalité ici prise en compte est donc celle de la langue, celle à laquelle l'écrivain a affaire de façon privilégiée et à travers laquelle "la réalité" se donne ou se dérobe. Ainsi, en s'emparant des mots nouveaux les poètes, à l'image de Rimbaud, font-ils entrer dans la poésie *"toute la production de la société moderne, l'immense fardeau du moderne"* ⁷⁴, de même qu'en y introduisant, tel Victor Hugo, des termes argotiques ou familiers, ils donnent la parole au peuple ⁷⁵.

De cette façon Aragon peut proclamer que *"dans l'univers affolé de la production capitaliste, c'est par le réalisme, et par le réalisme seul que valent l'humour sinistre d'un Alfred Jarry, le lyrisme de Guillaume Apollinaire"* tandis que le *"cubisme littéraire"* d'un Pierre Reverdy *"était un mouvement essentiellement réactionnaire dans la poésie, un mouvement de régression du vocabulaire, un freinage de toute pensée"* ⁷⁶. Ce dernier jugement, extrêmement sévère, sur lequel il reviendra lui-même une dizaine d'années plus tard ⁷⁷, permet à Aragon de reconnaître au dadaïsme le mérite d'avoir fait éclater *"le corset cubiste"* et au surréalisme d'avoir été, *"pour ce qu'il eut de légitime, une tentative désespérée de dépasser la négation de Dada et de reconstruire, au-delà d'elle, une réalité nouvelle"*. Mais c'est sur l'échec irrémédiable de cette tentative que l'orateur va ensuite insister longuement, le surréalisme étant selon lui enfermé dans une *"attitude idéaliste qui tend vers la réalité, au lieu d'en partir"* ⁷⁸, attitude qui appelle le nécessaire renversement matérialiste que pour sa part il a su opérer. En désignant ses anciens amis comme les continuateurs du *"pessimisme romantique"* dont Lautréamont-Ducasse avait dans les *Poésies* prononcé *"la magistrale condamnation"*, il en vient

⁷² *Ibid.*, p. 316.

⁷³ *Ibid.*, p. 316-317.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 318.

⁷⁵ Déjà dans le discours précédent, Aragon avait salué *"l'Hugo bien vulgaire, cet Hugo qui, dans Les Misérables, a su faire l'apologie de l'argot ; cet Hugo qui se vantait d'avoir mis un bonnet rouge au dictionnaire"* (*ibid.*, p. 279).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 318-319.

⁷⁷ Dans la première de ses *Chroniques du bel canto*, *Europe* n° 1, janvier 1946.

⁷⁸ *Op.cit.*, p. 320.

même à les accuser avec une férocité qui a peu à envier aux calomnies soviétiques de l'époque ⁷⁹ :

Il est temps d'en finir avec le genre m'as-tu-vu de la douleur, les hallucinations à un ou à plusieurs, le pas donné au subconscient sur la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, la sexualité comme système et le délire comme représentation... ⁸⁰.

Et comme il se doit, c'est la signification politique de cette attitude qu'il importe de montrer, Aragon n'hésitant pas à brandir le spectre de la complicité avec l'horreur fasciste dont seraient menacés les surréalistes :

Je réclame ici le retour à la réalité. Assez joué, assez rêvé éveillé, au chenil les fantaisies diurnes et nocturnes ! Ne voyez-vous pas à quoi vous mène tout droit cette prétendue liberté d'expérience où vous vous complaisez ? N'y en a-t-il pas parmi vous qui ont fini par tant aimer "l'expérience" qu'ils ont vu jusque dans les chambres des supplices des S.A., dans les verges et la hache hitlériennes les accessoires intéressants du vice, des valeurs humaines après tout ? Vous n'avez pas eu le courage de nettoyer cela... ⁸¹.

Et d'opposer au cas du "futuriste Marinetti" l'exemple du "futuriste Maïakovski", dont le réalisme est "ce réalisme même qui a fait le prix de Villon, de Hugo, de Rimbaud" ; et de justifier ainsi, par cette intimidation politique et cette invocation de quelques précurseurs prestigieux, la défense d'une esthétique qui va à l'encontre "du mépris des faiseurs de nuées pour les "bassesses" de la réalité sociale, et leur effroi du sujet en poésie" ; car, poursuit Aragon, en dévoilant le type de sujet qu'il recommande :

⁷⁹ On en trouverait des exemples dans l'article déjà cité de D. Mirski sur *Les Cloches de Bâle* (*La Littérature Internationale*, n° 5, 1935), et plus encore sous la plume d'Ilya Ehrenbourg, qui, dans *Vus par un écrivain de l'U.R.S.S.* réduisait le programme des surréalistes à un catalogue de perversions sexuelles ; rappelons que cela lui valut d'être giflé par Breton en personne quelques jours avant l'ouverture du Congrès de juin 1935 et que sous ce prétexte les surréalistes ne purent ni prendre part à son organisation ni s'y exprimer comme ils l'auraient souhaité. Cette affaire est évoquée dans l'article collectif : "*Du temps que les surréalistes avaient raison*" (A. Breton, *Position politique du surréalisme*, 1935) ; Breton y revient dans le chapitre XIII de ses *Entretiens* (1952)).

⁸⁰ *Op.cit.*, p. 322.

⁸¹ *Ibid.*, p. 322-323.

*Si on écoutait les tenants de la poésie pure, l'URSS n'aurait pas le droit de cité dans les vers d'où nous avons chassé Rome et Sparte et voyez comme ils se récrient s'ils ont découvert au pli d'une page la transcription d'un mot d'ordre politique !*⁸².

Que la formule même du retour à la réalité, et donc au retour au sujet, soit par définition une formule esthétiquement régressive, et comme telle inacceptable pour les surréalistes, ne trouble nullement Aragon pour qui la perspective est “dialectiquement” inverse : c'est le surréalisme qui a d'ores et déjà fait son temps, qui est dépassé par un réalisme certes séculaire mais totalement régénéré d'être situé sur l'horizon du socialisme ; c'est le surréalisme qui est un avatar anachronique du “*pessimisme romantique*” et une coupable imposture en regard du romantisme nouveau qui sied à la Révolution puisque, on le sait : “*Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose, et ici se rejoignent le Zola de Germinal et le Hugo des Châtiments*”⁸³.

Aragon, en fin de compte, n'agit pas très différemment d'un Karl Radek puisqu'il place les écrivains rassemblés dans ce congrès pour la “défense de la culture” devant une alternative qui pourrait s'énoncer ainsi : André Breton ou le réalisme socialiste ? L'invocation finale de la vérité soviétique frappe de nullité toute autre conception et, dans ce discours prononcé le dernier jour “*et un peu comme une clôture*”⁸⁴, elle coupe court à toute discussion - discussion qui aurait pu précisément être ouverte par le discours de Breton⁸⁵ : alors qu'Aragon cite en guise de conclusion la célèbre formule de Marx sur le nécessaire passage de l'interprétation à la transformation du monde, Breton résume ainsi sa position : “*Transformer le monde*” a dit Marx ; “*changer la vie, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un*”⁸⁶. Mais, comme Breton s'en explique lui-même, cette synthèse suppose que Rimbaud ne soit pas réduit à la seule figure du “*tirailleur de la Révolution*”, du “*militant de la Commune*” ; et “*c'est truquer les faits que de nous représenter Rimbaud - l'artiste et l'homme en proie à tous ses problèmes - comme parvenu en mai 1871 à une conception de son rôle qui*

⁸² *Ibid.*, p. 323-324.

⁸³ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁴ La remarque est d'Aragon, en 1975, *ibid.*, p. 310.

⁸⁵ Breton ne fut pas autorisé à le prononcer ; Eluard n'obtint de le lire à sa place que le dernier jour, mais ce fut dans le brouhaha final et sans qu'il puisse aller jusqu'au bout ; ce discours est reproduit dans *Position politique du surréalisme*.

⁸⁶ *Op.cit.*, p. 81 dans l'édition Bélibaste, 1970.

serait opposable à celle des chercheurs poétiques d'aujourd'hui" ⁸⁷. La double démarche d'annexion et d'exclusion ⁸⁸ qui sous-tend l'entreprise d'Aragon est ainsi très directement mise en cause, tout comme la perspective esthétique qu'elle présuppose :

Nous nous élevons en art contre toute conception qui tend à opposer le contenu à la forme, pour sacrifier celle-ci à celui-là. Le passage des poètes authentiques d'aujourd'hui à la poésie de propagande, tout extérieure comme elle est définie, signifierait pour eux la négation des déterminations historiques de la poésie même" ⁸⁹.

Plus encore, dans ce discours qui se veut modéré, Breton avait immédiatement mis le doigt sur la racine du mal ici dénoncé, en lançant cet avertissement : *"gare au fidéisme qui guette !"* ⁹⁰. Après les déconvenues du Congrès, il s'en prendra de façon beaucoup plus vive à ce fidéisme dont nous savons en effet qu'il commande toutes les prises de position d'Aragon, ce *"besoin frénétique d'orthodoxie"* où l'on ne peut voir *"autre chose que la marque d'une conscience débile de soi-même"* ⁹¹, cette attitude *"extatique"* qui est *"en tous points inconciliable avec le sentiment révolutionnaire"* ⁹².

Les surréalistes ont pu aussi nourrir certaines illusions quant à la Révolution, fût-elle conçue sous l'angle du *"sentiment"*, et même quant à la nature exacte de l'URSS ou

⁸⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁸ Si Rimbaud peut être annexé par Aragon, à condition d'être tiré du côté du réalisme militant, il est clair que c'est par l'exclusion totale que sont traités d'autres noms invoqués par Breton, ceux de Sade et de Freud par exemple quand il explique : *"Dans la période présente, un de nos premiers devoirs culturels, un de nos premiers devoirs sur le plan littéraire est de mettre à l'abri de telles œuvres pleines de sève contre toute falsification de droite ou de gauche qui aurait pour effet de les appauvrir. Si nous en donnons pour exemple celle de Rimbaud, qu'il soit bien entendu que nous pourrions aussi mettre en avant celle de Sade ou, à certaines réserves, celle de Freud"* (*ibid.*, p. 80).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 70. Breton vise en particulier les justifications trop hâtives que les communistes donnent alors du pacte franco-soviétique que viennent de signer Laval et Staline.

⁹¹ *"Du temps que les surréalistes avaient raison"*, *ibid.*, p. 90. Breton et ses amis dénoncent avec force l'*"abandon de tout sens critique"* auquel conduit la foi communiste : *"On sait le contenu révoltant qu'on est parvenu à donner de nos jours à ce dernier grief : se déclarer en désaccord, sur tel et tel points, avec la ligne officielle du Parti c'est non seulement faire acte de purisme ridicule, mais c'est desservir l'URSS, c'est vouloir arracher des militants au Parti, c'est donner des armes aux ennemis du prolétariat, c'est se comporter "objectivement" en contre-révolutionnaire [...]. Le socialisme se construit dans un seul pays, on vous l'affirme : vous devez par suite faire aveuglément confiance aux dirigeants de ce pays"* (*ibid.*, pp. 88-89).

⁹² *Ibid.*, p. 10 (Préface).

à la signification du congrès de ses écrivains en 1934 ⁹³, mais ils témoignent avant tout de ce qu'il était fort possible de refuser le terrorisme du discours marxiste dominant, tout en partageant avec les communistes certaines convictions politiques. Leur exemple montre *a fortiori* que la solution "littéraire" préconisée dans le discours d'Aragon était irrecevable pour tout écrivain idéologiquement plus libre et engagé dans une démarche propre. Même si l'orateur s'est senti porté par le vaste courant antifasciste, son action "*pour un réalisme socialiste*" ne pouvait susciter beaucoup d'échos auprès d'écrivains pour qui la "*défense de la culture*" n'impliquait en aucune façon une soumission aux formes les plus contraignantes du militantisme littéraire, pas plus que l'appropriation d'un héritage national réévalué selon le point de vue de l'avenir socialiste ⁹⁴.

* * *

En 1935, le message d'Aragon aux écrivains est clair (comme il l'était déjà quand il parlait au nom de l'AEAR, un an plus tôt) :

L'expérience des écrivains de l'URSS est pour tous les écrivains véritables une expérience fondamentale pour la littérature de demain [...] Nos camarades de l'URSS en ont défini la méthode, le réalisme socialiste. Qu'attendons-nous pour travailler avec cette arme nouvelle ? ⁹⁵.

En 1953, il exprime son regret de n'avoir pas été entendu, mais aussi sa certitude inchangée :

La tentative soviétique en tous domaines, mais d'abord ici pour moi dans la littérature et l'art, a seule jusqu'à présent remis en question fondamentalement

⁹³ Pour Breton aussi le Congrès de 1934 semble "*marquer l'origine d'une période de détente*", et il considère comme un événement du meilleur augure et comme "*un signe des temps qu'un dirigeant de la politique soviétique, Boukharine, qu'un dialecticien de premier plan se charge de présenter à un premier Congrès d'écrivains le rapport sur la poésie*", et que ce rapport accorde à la poésie tous ses droits... ("*Position politique de l'art d'aujourd'hui*", conférence prononcée le 1^{er} avril 1935 à Prague, *ibid.*, p. 43).

⁹⁴ Les surréalistes, pour leur part, ne sauraient accepter l'idée même d'héritage national, ni tout le pathos patriotique dont il commence à s'accompagner chez les communistes. Ainsi Breton se permet-il de leur donner une leçon d'internationalisme dans son discours au Congrès de juin 1935 : "*Nous, surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie. En notre qualité d'écrivains ou d'artistes, nous avons dit que nous n'entendions aucunement rejeter le legs culturel des siècles. Il est fâcheux qu'aujourd'hui nous soyons obligés de rappeler qu'il s'agit pour nous d'un legs universel...*" (*ibid.*, p. 75).

⁹⁵ *Op.cit.*, p. 258.

les problèmes auxquels étaient données, imposées les solutions de cette société qui meurt. Dans l'exemple des écrivains soviétiques, il y a plus à apprendre aujourd'hui que dans toute la littérature antique [...] ⁹⁶.

En 1965, dans son commentaire autocritique des *Collages*, il écrit cette fois :

Ce plaidoyer pour le réalisme ressemble beaucoup à une bouteille à la mer. Je le relis aujourd'hui comme s'il me parlait d'un naufrage ancien ⁹⁷.

Il est difficile de mettre en doute sa volonté d'alors de rassembler, de proposer des solutions, y compris littéraires, à ce qui lui semblait la “question d'urgence” ; et c'est bien, d'ailleurs, le type de tâche auquel il s'affaira plus tard, pendant la guerre, sur des bases moins dogmatiques, et avec beaucoup plus de succès. En 1935, son discours sur le réalisme socialiste, et donc sa façon d'agir par ce discours, son “plaidoyer”, sont trop étroitement dépendants des postulats fondateurs du mot d'ordre soviétique pour pouvoir être entendus et suivis d'effets. Et bien sûr, il n'y a pas en France l'équivalent de l'Union des écrivains soviétiques, ni l'ensemble des conditions matérielles et politiques propres à imposer dans les faits “cette arme nouvelle” ⁹⁸. Arrachée à l'imposant “appareil idéologique d'Etat” (comme dit Althusser) qui lui donne corps, la notion révèle mieux encore son manque de substance esthétique et le schématisme de ses implications critiques (des évaluations qu'elle “légitime”). Il faudra du temps encore pour qu'Aragon (sur le plan du discours, encore une fois, et non de la création littéraire) donne au concept de réalisme (de réalisme “nouveau”) un sens moins étroitement tributaire de la conception “scientifique” de la réalité qui en commande pourtant l'usage insistant.

L'étude du recueil de 1935 confirme que réclamer “le retour à la réalité” permet d'amalgamer l'engagement idéologique, ou simplement moral (contre le fascisme, pour la défense de la culture) et l'engagement littéraire : ce qu'Aragon croit ou veut croire

⁹⁶ *Littératures soviétiques, op.cit.*, p. 25 ; Aragon ajoute tout de même : “[...]ce qui ne nous empêche pas de rêver en lisant Homère”.

⁹⁷ *Op.cit.*, p. 20.

⁹⁸ Il est difficile d'éviter les soupçons gratuits ou la polémique quand on se demande comment Aragon aurait agi en situation réelle de pouvoir. Jean Paulhan évoque le congrès de juin 1935 en ces termes : “Aragon, sarcastique, dur, aristocrate, donnait à ce congrès l'impression qu'il durerait longtemps, qu'on n'en avait pas fini avec lui. Mais Malraux semblait crier [...] ses dernières paroles” ; et il ajoute : “S'il y a la révolution, quel est celui des deux qui fera fusiller l'autre ? J'ai brusquement craint pour Malraux” (cité par Lottman, *op.cit.*, p. 184).

c'est que celui-ci doive découler logiquement de celui-là. Le "réalisme socialiste" est aussi, dans sa bouche, le nom donné à cette croyance, à ce fantasme d'une redéfinition complète de l'écrivain en "*ingénieur des âmes*", à ce rêve d'un accord parfait entre sa fonction sociale et sa maîtrise de la vérité : car un tel accord ne s'obtient que par le "*travail social*", par le lien rédempteur noué avec ceux qui luttent, ceux qui ont fondamentalement raison ⁹⁹.

⁹⁹ Dans son compte rendu, Nizan reproduit la phrase : "*C'est assurément le travail social qui m'a sauvé de la rechute dans le monde ancien, dans le monde des nuées où les amis de naguère prétendaient à grands cris, à force d'injures, me retenir*" ; et il conclut : "*L'histoire d'Aragon est assez exemplaire. Elle est celle d'un homme qui a saisi comment il y avait une littérature de transformation de la réalité, à partir du moment où il est entré dans les rangs de ceux qui travaillent réellement à transformer la réalité. C'est là le réalisme socialiste*" (*op.cit.*, p. 179).

1.4. DEFENSE ET ILLUSTRATION D'UN REALISME SOCIALISTE FRANCAIS

(1936 – 1939)

1936 est une année clef. Victoire du Front populaire aux élections françaises. Deux mois plus tard, déclenchement de la guerre civile en Espagne. Le premier des grands procès de Moscou avec aveux complets, celui de Zinoviev et Kamenev, qu'on a rejugés, date d'août. Ils sont aussitôt exécutés. Gorki vient de mourir. Le contraste est flagrant entre la politique de rassemblement, de main tendue aux catholiques, que le parti communiste français met en œuvre sous l'impulsion de Maurice Thorez, et l'épuration farouche qu'on perçoit en URSS. L'insurrection fasciste en Espagne contre un gouvernement de gauche souligne dramatiquement la nécessité de l'union de tous les républicains, et de faire taire l'inquiétude face aux rumeurs de répression en Union soviétique. Il faut choisir.

Pierre Daix, *Aragon, une vie à changer*

Les progrès de l'alliance entre les forces de gauche, les effets durables du pacte franco-soviétique, le compagnonnage prolongé des démocrates et des révolutionnaires sous la bannière de l'antifascisme, la victoire du Front populaire aux élections du 3 mai

1936, l'émergence d'un camp de la paix et de la liberté où l'URSS semble incarner en tous points l'antithèse du national-socialisme (belliqueux, totalitaire, ennemi de la culture), tout contribue à rapprocher le PCF de la nation et à le faire bénéficier du capital de sympathie renforcé dont jouit le "*bastion des antifascistes*" qu'est devenu la "*patrie des prolétaires*"¹. Les contradictions profondes de la nouvelle alliance, les équivoques de cette redistribution des cartes, passent au second plan, l'anticommunisme devient de plus en plus suspect d'abriter des sympathies pro-fascistes.

Dans cette nouvelle situation politique, Aragon va se montrer particulièrement sensible à la réconciliation du drapeau rouge et du drapeau tricolore, lui qui naguère n'avait pas eu de mots trop durs pour l'armée française, pour le patriotisme et ses emblèmes². C'est pourquoi son discours sur le réalisme socialiste va prendre au cours de ces années sa véritable couleur nationale. Alors que la notion est inintelligible, par essence, abstraction faite de ses origines soviétiques, l'argumentation d'Aragon fait fond désormais sur cette inspiration française, qui le conduit à s'engager plus résolument dans une démarche d'appropriation critique de l'héritage littéraire. Elle contribue du même coup à étayer la position politique à laquelle il sera à jamais fidèle, celle d'un communisme national.

¹ Le rapprochement des formules est le fait de F. Furet (*op.cit.*, p. 321).

² Sans remonter à la période surréaliste, il suffit de se souvenir du très récent *Hourra L'Oural*, avec sa "*Réponse aux Jacobins*", : "*Je salue ici / l'Internationale contre la Marseillaise / Cède le pas / Marseillaise / à l'Internationale*".

1.4.1. Militantisme et défense de la culture sous le Front populaire

Pour Aragon comme pour les communistes en général, la *“Marseillaise”* redevient pleinement acceptable quand elle est rendue au *“génie du peuple de France”*, par un parti qui entend se montrer le *“digne héritier des Jacobins de 1792”*, qui se réaccorde avec *“le patriotisme des humbles, le patriotisme de Jeanne d’Arc, paysanne de France”*¹. Le projet de donner une couleur nationale au réalisme socialiste se trouve dès lors plus franchement autorisé, et encouragé par Thorez lui-même :

*Ce n’est pas Thorez qui a soufflé à Aragon la théorie d’un réalisme français, mais c’est indéniablement aux encouragements de Thorez qu’Aragon a dû de formuler avec de plus en plus de hardiesse une conception du développement de l’héritage national aux antipodes de ce “mécanisme de classe de l’inspiration poétique” à quoi il croyait, encore en 1933, identifier les positions du parti*².

De même Aragon s’est-il senti tout à fait approuvé le jour où Thorez applaudit publiquement à la réussite des *Beaux Quartiers*, récent prix Renaudot, alors même que cette récompense l’avait mis personnellement fort mal à l’aise vis-à-vis de ses

¹ Les formules sont de Maurice Thorez (*Fils du peuple, op.cit.*, pp. 130-132). La revalorisation de la *“Marseillaise”* était d’autant plus difficile que son discrédit était grand depuis qu’elle avait symbolisé l’Union sacrée et la boue des tranchées (voir l’article de Frédéric Robert, *“De la Marseillaise au Quatorze Juillet”*, *Europe*, mars 1986, numéro consacré à *“1936, Arts et littérature”*).

Le PCF ne cessera plus à partir de cette époque de se présenter comme le seul héritier de l’ensemble des valeurs nationales. *“Nous, communistes, sommes les véritables continuateurs de la France”* deviendra une formule rituelle, reprise dans la fraternité de la Résistance comme pendant l’isolement de la guerre froide. A titre d’illustration de cette thèse, citons le discours de Maurice Thorez prononcé le 27 juin 1936, pour le centième anniversaire de la mort de Rouget de Lisle : *“La Marseillaise nous inspire dans notre œuvre de réconciliation nationale contre les deux cents familles, d’union de tous les Français qui travaillent, qui souffrent et qui espèrent en un avenir radieux de prospérité et de bonheur. Aux accents mêlés de La Marseillaise et de L’Internationale, sous les plis réconciliés du drapeau tricolore et du drapeau rouge, ensemble nous ferons une France libre, forte et heureuse !”* (Œuvres, Editions sociales, livre III, tome XII, p. 61).

² *Ibid.*, p. 293. P. Daix poursuit ainsi son analyse à propos de l’écrivain, et non plus seulement du théoricien : *“Cette sorte d’autorisation politique a probablement été déterminante dans son évolution créatrice que les circonstances de la guerre - avec la dissolution du parti communiste - et de l’occupation ne rendront guère perceptible que six ou sept ans plus tard. La matière romanesque du Monde réel allait tendre à se confondre avec ce qu’ont eût appelé, au temps de Chrétien de Troyes, la matière de France. Et surtout, la poésie va entreprendre de récupérer, les formes traditionnelles, nationales, de la métrique et de la rime”*.

compagnons de lutte dont beaucoup pensaient encore “*qu’un communiste ne peut pas accepter les couronnes de la bourgeoisie*”³. Le changement était de taille par rapport à l’accueil très réservé qui avait été fait aux *Cloches de Bâle* dans les colonnes de *L’Humanité* et s’il ne signifiait certes pas qu’un brevet de réalisme socialiste lui était officiellement décerné, cela revenait à ce que carte blanche était donnée à l’écrivain et confiance assurée à l’intellectuel militant. “*Je n’avais jamais été à pareille fête*”⁴, avoue Aragon, qui, dès avant cette reconnaissance éclatante avait été chargé par Maurice Thorez d’une responsabilité de poids, celle de mettre sur pied un grand quotidien du soir qui puisse répondre à l’attente d’un large public dans le contexte nouveau du Front populaire. Et, dans cette entreprise aussi, il allait recevoir l’approbation entière du secrétaire général après avoir pris l’initiative de demander à Jean-Richard Bloch, qui n’était pas alors communiste⁵, d’assurer avec lui la direction du futur journal, et après avoir formé son équipe de collaborateurs avec des journalistes choisis d’abord pour leurs qualités de bons professionnels, dont certains avaient pu même travailler pour des journaux de droite. Ajoutons encore que pour mener à bien cette tâche Laurent Casanova, secrétaire de Thorez, lui fit rencontrer Clément, le représentant de l’Internationale à Paris, et “*je comprenais par là, commente-t-il, quelle confiance subitement on me faisait, au parti, en me le laissant connaître*”⁶. Cette confiance, il va la mériter en faisant immédiatement de *Ce soir*⁷ un succès, qui sera aussi, à ses propres yeux, le succès de l’intellectuel démontrant qu’il est capable de se mettre utilement au service de la Révolution⁸.

*** *L’intellectuel-de-parti et les compagnons de route***

A bien des égards, Aragon est devenu à cette époque un intellectuel-de-parti, comme l’ont été avant lui Vaillant-Couturier et Fréville, comme Nizan qui l’a précédé

³ *L’Œuvre poétique*, tome VII, p. 231. Pressenti pour recevoir le même prix l’année précédente, Léon Moussinac avait cru devoir refuser cet honneur ambigu, après avoir consulté un responsable du Parti.

⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁵ “*C’était un homme dont la pensée était différente de celle de mon entourage à cette époque*”, *ibid.*, p. 226. Mais Bloch adhère à la fin de cette année-là (1937).

⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁷ Le journal commence à paraître le 1^{er} mars 1937.

⁸ Aragon savait que du même coup il risquait de compromettre gravement son travail d’écrivain, lui qui avait déjà formé à ce moment le projet des *Voyageurs de l’impériale*, mais il n’y avait pas de meilleure occasion, comme le lui fit comprendre son ami Paul Vaillant-Couturier, de montrer aux camarades l’utilité de “*ceux qu’on appelait avec mépris les intellectuels*” (*ibid.*, p. 278).

de quelques années dans la carrière. Dans tous les cas, l'apprentissage du journalisme militant joue un grand rôle. En plus de sa participation à *Commune*, à *La Littérature internationale* (début 1933), Aragon a fait ses armes à *L'Humanité* (de juin 1933 à avril 1934) puis à *Regards* (à partir de 1934) ; il a appris à commenter l'actualité, c'est-à-dire à illustrer la ligne politique et à lui fournir des arguments, avec ce que cela implique de souplesse dialectique pour en justifier les revirements. Yves Lavoine montre que par ses nombreux articles Aragon contribue aussi à justifier la politique soviétique (lors des premiers procès de Moscou en 1936, il accrédite la thèse du complot trotskiste appuyé par la Gestapo) et à accoutumer le lecteur français au culte de la personnalité ⁹. S'il consacre beaucoup de ses articles à l'URSS, c'est que le pays des Soviets lui devient de plus en plus familier : après Kharkov (fin 1930-début 1931), après le long séjour de 1932-1933, Aragon y retourne d'août 1934 à février 1935, puis de juin à septembre 1936 (si bien qu'Elsa Triolet et lui sont absents de France lors des débuts du Front populaire et de l'insurrection de Franco en Espagne). C'est là un autre aspect majeur de sa formation.

A la question, si brûlante, de savoir ce qu'Aragon a réellement vu et compris au cours de ces séjours répétés, il n'est pas encore de réponse entièrement satisfaisante ¹⁰. A tout le moins, et c'est l'aspect essentiel qui nous intéresse pour l'instant, il aura appris à intégrer les réalités concrètes de la construction du socialisme dans le schéma d'interprétation qui justifie l'URSS contre ses ennemis, contre ses détracteurs, contre les renégats. Il ne peut pas en être simplement resté à une version rose, vision idéale des adorateurs lointains ou vision manipulée au travers des "voyages organisés" ; il ne peut pas ne pas avoir été confronté aux difficultés quotidiennes, à la pénurie, à la misère de beaucoup, aux comportements bureaucratiques (spécialement dans la vie littéraire), aux "retards" de toutes sortes. Mais Aragon a une bonne fois choisi (ou parié, comme nous l'avons montré plus haut) : il n'est besoin que de trouver les arguments. C'est là le premier service attendu d'un intellectuel-de-parti. Ainsi, la version rose qu'il contribue à fabriquer pour ses lecteurs, pour les militants (qu'il faut tout de même épargner), peut

⁹ Lavoine cite, par exemple, l'article "*Retour du pays du Peuple-Soleil*" (*Regards* n° 140, 17/09/36), ou celui où Aragon s'extasie sur la nouvelle constitution soviétique ("*la plus démocratique du monde*", comme les communistes le diront rituellement), la constitution "*du pays des merveilles réelles, où de la stratosphère aux glaces de Tchéliousskine chante un homme nouveau*" (*Regards*, janvier 1936).

¹⁰ Le dépouillement des archives léguées au CNRS apportera probablement des éléments de réponse, grâce en particulier à l'abondante correspondance avec des écrivains soviétiques ou celle d'Elsa Triolet et de sa sœur Lili Brik. P. Daix pense qu'Aragon a pu ne rien percevoir de la terreur exercée "*sur toute l'étendue de l'immense pays*", beaucoup moins visible que les procès de Moscou (et qu'il eût été évidemment bien plus difficile de justifier). Voir *Aragon, op.cit.*, pp. 283-284.

faire bon ménage avec la version en quelque manière plus “réaliste” qu’il sait devoir admettre par-devers lui. Si la première réclame de beaucoup dissimuler, la seconde ouvre un champ illimité à la rhétorique de la concession et de la réfutation : l’important est de ne rien céder sur le fond, et de colmater toutes les brèches :

En ce temps-là, en cette veille du treizième octobre, Moscou était sombre et si dissemblable de l’image folle de ma tête que je me sentis comme un enfant qui a perdu son chemin. C’était le temps du premier quinquennat du travail [...] C’étaient les temps difficiles.

Mais, on s’en souvient, ce chaos était “celui de la Genèse”, et non “le chaos mesquin” de la société capitaliste (son “anarchie”, comme l’on dit depuis Marx). Et qu’importe si “tout cela n’allait pas sans travers, sans erreurs, sans trahisons, ou simplement sans sottises” : quelle objection peut sérieusement tenir devant pareille entreprise ¹¹ ? Aragon ne s’est pas remis de son vertige d’“enfant qui a perdu son chemin” en oubliant le Moscou de 1930, mais en retournant là-bas souvent, en y accommodant son regard, en racontant dans la presse la grande fabrique de l’Avenir, et en méritant le droit d’être pleinement reconnu dans sa “famille nouvelle” ¹².

Aragon a donc pu compter sur l’appui sans réserves de Thorez à partir de cette époque et se sentir tout à fait justifié dans ses tentatives de ralliement des intellectuels antifascistes et de réappropriation de l’héritage culturel national. Il a plusieurs fois rendu hommage aux mérites personnels du chef de son parti, au “revalorisateur des valeurs françaises”, au “professeur d’énergie nationale” ¹³, en en faisant le grand homme du congrès de Villeurbanne (janvier 1936) , et plus encore du congrès d’Arles (décembre 1937) qui résume exemplairement “la grande leçon thorézienne : unir, unir,

¹¹ Nous avons cité plus haut une partie de ces propos de 1953 (*Littératures soviétiques, op.cit.*, p. 21). À notre connaissance, Aragon n’en a pas tenu de semblables avant cette date, qui comportent une part réelle de concessions. Dans son article sur le *Retour de l’URSS* de Gide, Nizan en faisait d’assez importantes, se gardant de miser sur la version rose ; mais le fond de l’argument, à cette date (janvier 1937) est le même : l’URSS est en construction, c’est un monde qui change, “il ne faut pas prendre les vieilles branches pour de jeunes pousses, les survivances pour la nouveauté” (article de *Vendredi*, 29/01/37, reproduit dans *Pour une nouvelle culture*, pp. 240-249).

¹² Nous reviendrons plus loin sur cette formule d’Aragon et la définition du Parti comme famille.

¹³ Formules tirées de *L’Homme communiste I* (1946) et *II* (1953) ; on s’interrogera sur le sens de l’allusion transparente à Barrès à la faveur de l’étude des *Communistes* comme “roman de l’énergie nationale”.

unir”¹⁴ - leçon à laquelle devaient donner tout son poids les années de la Résistance et de la reconstruction nationale. Même s’il convient de ne pas se laisser abuser par l’emphase, assez habituelle, du propos, tout à fait liée ici au culte voué à Thorez¹⁵, il faut prendre au sérieux cette idée que, pour Aragon, sous la conduite de leur chef, “*les communistes étaient devenus les meilleurs défenseurs du patrimoine national*”¹⁶. Cette conviction, en effet, devient alors une pièce indispensable de son système de pensée, où, comme nous l’avons vu, la confiance en l’URSS et la volonté de trouver une voie nationale à tous les aspects du socialisme doivent nécessairement s’équilibrer, l’exaltation de chacune des perspectives permettant, au fond, de ne pas désespérer de l’autre. Et comme nous l’avons vu également, dès ses débuts, la mobilisation nationale et internationale contre le fascisme et pour la défense de la culture permet à ce système de pensée de fonctionner parfaitement.

Cette mobilisation bat son plein dans les années d’affrontement de plus en plus vif entre les fronts populaires (espagnol et français) et les forces de la réaction, et nous verrons qu’Aragon s’est constamment efforcé de montrer qu’elle s’est accompagnée, sur le plan littéraire, d’une évolution vers le réalisme des plus grands écrivains français et étrangers. Entre autres indices de cette extension progressive du front des intellectuels et des écrivains, mentionnons quelques événements où le plus souvent Aragon prend une part très active : l’hommage international rendu à Romain Rolland, le 31 janvier 1936, à la Mutualité, hommage suivi en février d’une visite rendue avec Elsa Triolet au père de *Jean-Christophe*, sur les bords du lac de Genève ; la démarche faite ensuite auprès du cinéaste Jean Renoir pour qu’il réalise “*un film de portée nationale, qui servît à préparer les élections*”¹⁷ ; sa participation au premier, et unique, numéro de la revue *Inquisitions*, à un moment où “*les intellectuels du parti redoutaient encore d’étendre le cercle de leurs connaissances, ou si vous préférez fréquentations*”, comme il le dit lui-même de sa collaboration à la même date, à la revue *Europe*¹⁸ ; la tenue des trois sessions successives du IIème Congrès de l’Association internationale des

¹⁴ *L’Homme communiste I*, p. 229. Aragon indique lui-même que c’est cette leçon que désignent les songes de son poème de 1942 : “*Il y a dans le vent qui vient d’Arles des songes...*”.

¹⁵ Pour Ph. Robrieux, le congrès d’Arles marque précisément la naissance de ce culte organisé autour de Thorez, à un moment où s’installe aussi dans la pratique des communistes français le culte de Staline.

¹⁶ *L’Homme communiste II*, p. 24.

¹⁷ Le film vit le jour sous le titre de *La Vie est à nous*, et les élections furent celles de la victoire du Front populaire - voir l’article de J.-P. Jeancolas “*Le cinéma, ou la lumière avant les brumes*”, dans le numéro d’*Europe* sur 1936 (*op.cit.*, pp. 119-131) ; Renoir est pour lui “*le cinéaste incontestable du Front*”, surtout pour *Le Crime de Monsieur Lange*, né de la rencontre avec le Groupe Octobre et Jacques Prévert.

¹⁸ *L’Œuvre poétique*, tome VII, p. 108.

écrivains pour la défense de la culture à Valence, Madrid et Paris (juillet 1937), congrès imposant par *“l’ampleur et le caractère mondial du mouvement”* dont il est l’expression ¹⁹ ; les assises de la Conférence extraordinaire de cette Association, l’année suivante à Paris (le 25 juillet 1938), qui vinrent en conclusion du Rassemblement universel pour la paix (les 23 et 24 juillet) ²⁰ ; signalons enfin la campagne des écrivains français pour l’attribution du prix Nobel de littérature à Karel Tchapek, après le traité de Munich et l’abandon de la Tchécoslovaquie à Hitler.

Ces quelques exemples attestent de la réalité et de la force de ce rassemblement des intellectuels, dans l’enthousiasme des Fronts populaires comme dans la crainte des périls de plus en plus menaçants à partir de 1938 ²¹. Dans le temps même où ils voyaient s’élargir la base sociale de leur activité politique, les communistes ont tout fait pour favoriser le développement d’un tel rassemblement ²². Pour autant, nous savons que cela ne pouvait aller sans réticences, avouées ou non, au sein du Parti comme parmi les rangs des compagnons de route, non plus que sans malentendus ou aveuglements commodes dans les représentations que les uns se faisaient des autres.

Un exemple intéressant des difficultés et des ambiguïtés d’être alors les compagnons de route des communistes, c’est celui de l’hebdomadaire *Vendredi*, fondé en novembre 1935 par les *“modérés”* que sont André Chamson, Jean Guéhenno et Andrée Viollis. L’éditorial du premier numéro est conçu par A. Chamson comme une proclamation d’indépendance et de diversité, ses sympathies allant *“d’André Gide à Jacques Maritain”, “des intellectuels qui ont rallié la Révolution aux intellectuels catholiques qui ont maintenu le parti de la Liberté”* - ceux qui l’ont trahi étant, on le suppose, ceux qui ont abdicqué devant le fascisme et le nazisme. Mais la formule

¹⁹ *Ibid.*, p. 373.

²⁰ Les documents de cette Conférence sont reproduits dans *L’Œuvre poétique*, tome VIII, pp. 371-452.

²¹ Aragon présente ainsi les premiers mois de l’année 1938, qui voient aussi la dissolution du Front populaire en France : *“Il y avait chez les intellectuels, dont on aime à mettre en lumière les querelles, les disputes, plus de tendance qu’on ne voulait bien croire en ce temps-là, à l’apaisement des luttes intérieures devant les menaces extérieures, tant du fait de la crainte croissante du succès militaire de Franco, que des déclarations de Hitler, concernant l’Anschluss de l’Autriche et des menaces contre l’indépendance de la Tchécoslovaquie”* (*L’Œuvre poétique*, tome VIII p. 33).

²² F. Furet montre le formidable capital politique et symbolique que l’URSS et les communistes ont tiré de leur tournant tactique vers l’antifascisme, *“idéologie relais”* et *“ciment de l’unité retrouvée avec la gauche”* (*op.cit.*, p. 282) ; il montre aussi combien le terrain français lui était favorable grâce, en particulier, à l’héritage jacobin de la Révolution française (celui que Thorez ne manque pas d’invoquer dès 1936, on l’a vu) : le patriotisme révolutionnaire est par essence légitime, et les procès de Moscou en sont une manifestation (l’URSS a raison de se défendre contre *“la conspiration de l’étranger”* : les accusés sont des agents de la Gestapo).

suivante dit parfaitement les limites d'une telle perspective : *"ce groupement est rendu possible - comme d'autres groupements de l'heure présente - par le seul fait que ce qui nous menace est plus fort que ce qui nous sépare"*. C'est bien là, en effet, le piège insidieux que l'Histoire a tendu à ces hommes de bonne volonté dont le système de valeurs s'est trouvé *"kaléidoscopé"*, dit D. Caute ²³, par la montée des fascismes : puisque les communistes apparaissent comme les plus sûrs et les plus déterminés de leurs alliés, il leur fallait renoncer à une large part de cette indépendance hautement proclamée, s'abuser plus ou moins sincèrement sur les réalités du communisme et, en fait, adopter un système de double pensée, s'abandonner, dit encore D. Caute, à une sorte de *"schizophrénie politique"*.

C'est ce dont témoignent, par exemple, les hésitations de *Vendredi* lors de la publication du *Retour d'URSS* de Gide ²⁴, ou le malaise évident de Guéhenno face aux procès de Moscou de 1937 ²⁵. Sur le fond l'historien anglais a fort bien montré comment *"l'engagement du compagnon de route est un engagement à distance, non seulement géographique mais aussi affectif et intellectuel"* ²⁶ ; comment ces hommes de bonne volonté estiment le plus souvent que le remède révolutionnaire, jugé excellent pour les pays arriérés de l'Est, risquerait d'être mortel s'il était administré aux sociétés avancées de l'occident industrialisé ²⁷ ; comment leur respect du marxisme et leur attirance pour les partis communistes savent s'arrêter au seuil de l'adhésion doctrinale et de la soumission à l'appareil. Ce qui guide leur attitude c'est qu'ils se sentent les gardiens des valeurs universelles et *"les vrais fils et filles de la philosophie des Lumières"* ²⁸, qu'ils sont hostiles donc au décadentisme bourgeois, à l'obscurantisme fasciste, et enclins à se laisser séduire par la construction rationnelle du socialisme. Ils peuvent croire que se réalise sous la conduite avisée de Staline leur rêve d' *"une société inspirée par la raison et la science, fondée sur le développement hardi des ressources et le perfectionnement continu de la nature humaine - une société telle que pouvait la*

²³ *Op.cit.*, p. 210 (à propos de J.-R. Bloch).

²⁴ *Ibid.*, p. 192. Voir aussi l'étude de G. Leroy et A. Roche dans *Les Ecrivains et le Front populaire* (Presses de la FNSP, 1986), étude qui porte également sur *Marianne*, *Europe*, *Esprit* (et sur d'autres périodiques non situés à gauche).

²⁵ Dans son article intitulé *"La Mort inutile"*, *Vendredi*, 5 février 1937.

²⁶ *Op.cit.*, p. 14.

²⁷ *Op.cit.*, pp. 247-271 (chapitre intitulé *"Faire la Révolution mais à l'Est"*).

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

concevoir un esprit objectif et sans préjugés”²⁹, indépendamment de toute référence contraignante à la doctrine matérialiste, qui se donne pourtant pour le rationalisme “le plus conséquent”. Sur un mode donc un peu différent de celui des intellectuels marxistes, ils peuvent n’être pas très regardants sur les imperfections provisoires de l’utopie en marche³⁰ et se satisfaire de croire que se développe en URSS “*un despotisme débonnaire aux mains de pédagogues éclairés et désintéressés travaillant pour le bien-être du plus grand nombre*”³¹.

Sur le plan littéraire aussi, les compagnons de route ont tendance à penser que ce qui est bon au pays des Soviets ne l’est pas dans les démocraties occidentales, et ils se gardent bien de confondre leur activité littéraire avec leurs tâches militantes. Comme nous l’avions déjà noté à propos du Congrès soviétique de 1934, ils se montrent dans l’ensemble plus que méfiants envers la méthode du réalisme socialiste et l’étatisation menaçante de la littérature. Pour revenir à *Vendredi* relevons par exemple les mises en garde de Pierre Abraham contre le penchant de la littérature de lutte “*à peinturlurer en rouge un conformisme Bibliothèque Rose*”, littérature qui devient ainsi trop simplificatrice et donc mensongère et dangereuse³². De même Julien Benda, au moment où il apporte son soutien le plus chaleureux au PCF³³ pose la question de savoir si une littérature communiste est possible et déplore que la doctrine exige que “*la littérature prenne pour thème, et pour thème unique, l’économique*”, et qu’elle décrète “*une manière communiste d’écrire (pour les foules)*”³⁴.

Nous avons évoqué pareillement les craintes d’André Gide à l’égard des tentatives de mettre l’art au service de la Révolution ; ces craintes n’ont pu lui sembler que trop fondées après son voyage en URSS de 1936 : rappelant que pour lui la valeur d’un écrivain a toujours été liée à “*sa force d’opposition*” et que “*dans notre forme de*

²⁹ *Ibid.*, p. 300.

³⁰ “*Qui dira ce que l’URSS a été pour nous ? Plus qu’une patrie d’élection : un exemple, un guide. Ce que nous rêvions, que nous osions à peine espérer mais à quoi tendaient nos volontés, nos forces, avait eu lieu là-bas. Il était donc une terre où l’utopie était en passe de devenir réalité*” (Gide, *Retour de l’URSS*, réédition Gallimard, coll. *Idées*, 1978, p. 18).

³¹ D. Cauter, *op.cit.*, p. 301.

³² Numéro du 29 novembre 1935, à propos de *Manifestation interdite* de Moussinac et du *Cheval de Troie* de Nizan.

³³ C’est ce que montre son discours au II^{ème} Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture (juillet 1937), discours cité par Aragon, *L’Œuvre poétique*, tome VII, p. 388.

³⁴ *Les Nouvelles Littéraires* du 12 juin 1937 ; G. Sadoul s’efforce de lui répondre de façon rassurante, in *Commune* n° 47, juillet 1937.

société, un grand écrivain, un grand artiste est essentiellement anticonformiste”³⁵, il lui faut admettre qu’en URSS la liberté de protestation est désormais enlevée autoritairement aux artistes, que l’Etat lui a substitué deux exigences intolérables : les œuvres doivent être populaires, facilement et immédiatement compréhensibles par le plus grand nombre, et elles doivent être dans la ligne. Gide reproduit quelques extraits d’un discours qu’il avait cru, un peu naïvement, pouvoir prononcer lors de son voyage, mais dont il a assez vite compris que les vérités de bon sens qu’il y formule n’étaient pas supportables par ses hôtes :

*Le grand nombre, et même composé des éléments les meilleurs, n’applaudit jamais à ce qu’il y a de neuf, de virtuel, de déconcerté et de déconcertant, dans une œuvre ; mais seulement à ce qu’il y peut déjà reconnaître, c’est-à-dire la banalité. Tout comme il y avait des banalités bourgeoises, il y a des banalités révolutionnaires ; il importe de s’en convaincre. Il importe de se persuader que ce qu’elle apporte de conforme à une doctrine, fût-elle la plus saine et la mieux établie, n’est jamais ce qui fait la valeur profonde d’une œuvre d’art, ni ce qui lui permettra de durer ; mais bien ce qu’elle apportera d’interrogations nouvelles, prévenant celles de l’avenir ; et des réponses à des questions non encore posées. Je crains fort que quantité d’œuvres, tout imprégnées d’un pur esprit marxiste, à quoi elles doivent leur succès d’aujourd’hui, ne dégagent bientôt, au nez de ceux qui viendront, une insupportable odeur de clinique...*³⁶.

Gide ne pouvait que déplaire en proposant cette analyse trop pertinente, tout comme en ayant le courage, ainsi qu’il l’avait déjà eu deux ans auparavant, de ne pas distinguer de façon définitive entre la tyrannie fasciste et une certaine évolution de la société post-révolutionnaire :

*Du moment que la révolution triomphe, et s’instaure, et s’établit, l’art court un terrible danger, un danger presque aussi grand que celui que lui font courir les pires oppressions des fascistes : celui d’une orthodoxie. L’art qui se soumet à une orthodoxie, fût-elle celle de la plus saine des doctrines, est perdu. Il sombre dans le conformisme. Ce que la révolution triomphante peut et doit offrir à l’artiste, c’est avant tout la liberté. Sans elle, l’art perd signification et valeur*³⁷.

³⁵ *Retour de l’URSS*, p. 63.

³⁶ *Ibid.*, p. 69-70.

³⁷ *Ibid.*, p. 70.

Ce qui est frappant chez Gide, et ce en quoi il fait presque exception, qu'il s'agisse des problèmes esthétiques ou des autres problèmes de la vie sociale, c'est que ses convictions antifascistes ne rendent pas aveugle sa sympathie pour la Révolution ; c'est qu'il refuse la tentation commune du manichéisme intellectuel, tout autant que la "*schizophrénie politique*" dont s'accommodent alors la plupart des compagnons de route ; et c'est aussi qu'ayant été assez clairvoyant pour ne pas se laisser berner par le trompe-l'œil des "voyages organisés", il ait l'honnêteté de considérer que la vérité est toujours bonne à dire ³⁸.

S'il se distingue donc en cela de beaucoup des compagnons de route, qui ont pu eux aussi faire le voyage d'URSS, mais sans rien voir ni entendre, *a fortiori* s'oppose-t-il à ses amis communistes, qui, au plus fort des grands rassemblements unitaires restent tout à fait intransigeants sur le chapitre de l'URSS et du marxisme ³⁹. Et pourtant, quarante ans plus tard, Aragon écrit : "*Quand je relis maintenant (1976) ce Retour de 1936, ce qui m'y frappe, ce sont moins les critiques du voyageur que les marques de son enthousiasme*" ⁴⁰. Il ne cache pas qu'il avait pu en 1936 se faire à lui-même des remarques assez semblables à celles de Gide, mais dont il n'avait pu avoir "*alors même l'idée de faire état*" ⁴¹, tant était impérative la règle du silence que se sentait tenu de respecter tout militant communiste ; règle d'autant plus impérative qu'il savait, même obscurément, qu'il y avait bel et bien quelque chose à taire : ainsi, évoquant le souvenir de ces années et de "*l'affaire Gide*", Aragon livre cette révélation, tardive mais combien éloquente : "*l'année 37, c'est celle des grands procès monstrueux, que j'ai pourtant applaudis...Et me croira-t-on, si je dis, maintenant, qu'en septembre 36, revenant de là-bas, Elsa et moi, nous nous promettions de ne jamais y retourner ...*" ⁴². Ce qu'ils firent pourtant, en mai 1945, car alors les sombres années des procès, des exécutions, des déportations, seront ensevelies sous les années de guerre, c'est-à-dire sous "*la preuve par l'héroïsme, la victoire, notre libération...*" ⁴³.

³⁸ Gide, dans sa préface, exprime clairement sa volonté de critique constructive, estimant que "*la vérité, fût-elle douloureuse, ne peut blesser que pour guérir*" (p. 29).

³⁹ Sur les articles communistes, français et soviétiques, qui commentent le livre de Gide, on peut se reporter à J.-P. A. Bernard, *op.cit.*, pp. 171-175.

⁴⁰ *L'Œuvre poétique*, tome VII, p. 280.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibid.*, p. 281.

⁴³ *Idem* (termes soulignés par l'auteur). Faute de cette "preuve", comme Aragon l'explique lui-même, sa "*crédulité passionnelle*", a pu suffire avant 1945, avec cet argument qui nous est maintenant familier :

A fortiori Aragon ne pouvait-il entendre et accepter en 1936 la critique politique radicale que Gide amorçait dans son *Retour* et qu'il allait développer dans ses *Retouches* (juin 1937), après s'être instruit, comme il le dit, auprès de ceux qui avant lui avaient jeté un regard lucide sur la réalité soviétique ⁴⁴. D'un mot, il met le doigt sur l'injonction paradoxale si caractéristique de l'univers communiste : que l'approbation obligatoire du régime "*ne soit pas résignée, mais sincère, mais enthousiaste même*" (ce que Kundera définira comme "*le règne de la joie obligatoire*", celui où il est interdit de "*plaisanter*"). Puis il a l'impardonnable audace de conclure sa réflexion sur le conformisme et la répression généralisée par le soupçon que le Bien (la "révolution") pourrait être pire que le Mal (la "contre-révolution") :

Et je doute qu'en aucun autre pays aujourd'hui, fût-ce dans l'Allemagne de Hitler, l'esprit soit moins libre, plus courbé, plus craintif (terrorisé), plus vassalisé ⁴⁵.

Mais c'est aussi à travers de telles épreuves qu'Aragon conforte son statut d'intellectuel-de-parti : il est suffisamment intégré désormais pour ne pas flancher devant pareil démenti infligé à sa foi, et il y gagne en retour d'affermir sa position au sein du PCF ⁴⁶.

"Je croyais devoir croire ce qu'on nous disait pour justifier les procès. Parce qu'il me semblait, il nous semblait que passer au compte de la Révolution l'invention de tout cela, c'était hurler avec les loups de la contre-révolution..." (*L'Œuvre poétique*, tome VIII, p. 112 ; il s'agit ici des procès de 1938).

⁴⁴ Sur ses sources, Gide précise lui-même : "*Citrine [A la recherche de la vérité en Russie], Trotski, Mercier [Réflexions 1936], Yvon [Ce qu'est devenue la révolution russe], Victor Serge, Legay [Un mineur français chez les Russes], Rudolph et bien d'autres m'ont apporté leur documentation*" (*ibid.*, p. 135). Sur les témoignages critiques de ce type, voir la bibliographie établie par F. Kupferman (*op.cit.*, pp. 172-182).

⁴⁵ *Op.cit.*, p. 55. Pour F. Furet, c'est "*la phrase la plus terrible du livre*" (*op.cit.*, p. 336), celle qui révèle aussi la faiblesse native de l'antifascisme communiste, qui tient à sa dualité : il rassemble contre Hitler, mais en exigeant que ce soit avec Staline ; or, un compagnon de route n'est pas censé ignorer toujours ce qui se dit parfois d'inquiétant sur l'étrange démocratie soviétique. Et un voyageur peut toujours vendre la mèche.

⁴⁶ Quelqu'un comme Pierre Herbart, l'un des compagnons de voyage de Gide, est beaucoup moins intégré, et donc plus vulnérable : "*A mon retour d'URSS, j'étais très défait. On n'abandonne pas ses dieux sans déchirement. J'étais décidé à rompre avec le parti. Mais il y avait la guerre d'Espagne. Nous nous figurions que l'URSS aidait les républicains*" (*La ligne de force*, réédition Folio, p. 125). Un schéma de pensée identique le retient donc un temps (de même avait-il demandé à Gide de différer la publication de son témoignage), mais de comprendre le rôle réel joué par les hommes du Guépéou en Espagne - "*l'«aide» soviétique consistait principalement en une vaste opération de police contre les «dissidents»*" (p. 126) - le libérera des tourments de l'adhésion : "*J'avais démissionné du parti. J'étais libre, léger, vide*" (p. 139).

Nous avons dit combien il s'était senti encouragé par Thorez lui-même dans ses tâches d'intellectuel militant et pour son œuvre d'écrivain (reconnu, sinon "bourgeois"). Avant d'étudier son action en faveur d'un réalisme socialiste *français* au cours des années 1936-1939, demandons-nous si le contexte du Front populaire lui offre un terrain plus favorable que précédemment, et si la question du réalisme est désormais posée.

*** *La question du réalisme (socialiste)***

Des compagnons de route nous savons que leur "*engagement à distance*" vaut aussi sur le plan littéraire ; il faudrait dire : à plus forte raison sur le plan littéraire, puisqu'en ce domaine théories, principes, mots d'ordre comptent moins que l'exploration d'une voie créatrice personnelle. Pour autant, l'époque ne réclamait-elle pas un art plus proche de l'actualité, plus sensible aux circonstances, plus soucieux de s'adresser à un public élargi, en un mot, un art plus "réaliste", un art redéfini par son "*retour à la réalité*", conformément au vœu d'Aragon ? Sauf à faire un usage très extensif de ces termes, le bilan semble maigre, ou pour le moins mitigé. On peut, bien sûr, recenser des œuvres diverses, mineures ou importantes, qui ne sont pas sans lien avec les réalités sociales et historiques ; mais la chose est banale dans l'histoire littéraire, et ces œuvres ne relèvent pas d'un courant d'ensemble, d'un mouvement marqué vers une nouvelle esthétique de type réaliste.

Les auteurs de *Les écrivains et le Front populaire* concluent leur étude sur le constat d' "*un décalage frappant entre la vigueur de l'engagement idéologique explicite et la relative pauvreté de la littérature de fiction inspirée par 1936*" ⁴⁷. Les événements eux-mêmes ont été vécus dans la contradiction, après une brève euphorie, sans culmination héroïque, dans "*une sorte d'effritement perpétuel*", l'intérêt se déplaçant vers la guerre d'Espagne ⁴⁸. Les collaborateurs du numéro d'*Europe* consacré à 1936 ne parviennent pas à dresser un bilan plus substantiel, à quelques nuances près. Suzanne Ravis, par exemple, constate également que, mis à part le cas des écrivains

⁴⁷ *Op.cit.*, p. 307.

⁴⁸ Dix semaines après la victoire électorale, l'euphorie du Front populaire est ternie par le soulèvement de Franco (18 juillet) et la non-intervention décidée par Blum, contre l'avis des communistes ; dès février 1937, le gouvernement doit se résoudre à proclamer "la pause" sociale, mais le Sénat refusera d'accorder à Blum les pleins pouvoirs financiers ; après sa démission (juin 1937), les deux gouvernements Chautemps abandonneront de plus en plus ouvertement la politique du Front populaire, les socialistes finissant par refuser leur appui ; le second gouvernement Blum (mars-avril 1938) sera un échec.

communistes (sur lequel nous reviendrons), “*l’engagement politique, même aussi actif que celui de Gide, et surtout de Malraux, ne s’accompagne pas forcément d’une adhésion aux principes du réalisme esthétique*”⁴⁹, même s’il y a des signes identifiables d’attitudes caractéristiques de la revendication réaliste : une volonté de rapprochement avec les masses (chez J.-R. Bloch), de communion fraternelle (chez Malraux), de responsabilité envers les lecteurs (chez Cassou) ; une propension à peindre “la vie”, “la réalité grouillante” (chez Guilloux ou Romans) ; un intérêt particulier pour l’évocation de problèmes actuels (chez Giraudoux ou Martin du Gard). En matière poétique, Jean-Yves Debreuille n’aperçoit pas de solution trouvée à l’engagement, sinon à travers quelques indices de ce qui deviendra, pendant la guerre, “*la réconciliation du rêve et de l’action*”⁵⁰, comme le poème d’Eluard “*Novembre 36*” (sur l’Espagne) ou celui de Tzara “*Sur le chemin des étoiles de mer*” (dédié à Lorca). W. Klein désigne comme un exemple d’ “*interpénétration consciente du littéraire et du politique*” (mais en est-il d’autres ?) la tentative de J.-R. Bloch de promouvoir un art théâtral populaire avec *Naissance d’une cité* : ce spectacle que son auteur présentait comme “*un véritable opéra populaire, sportif, social, industriel, gymnique, légendaire*”, fut joué cinq fois, au Vélodrome d’Hiver, entre le 18 et le 22 octobre 1937 (dans le contexte de l’Exposition universelle) ; il incluait des chansons, des numéros de music-hall et de cirque. “*L’art allait aux masses*”, dit W. Klein ; mais les masses allèrent peu à l’art et l’expérience fut sans lendemain (bien qu’elle bénéficiât du concours de Darius Milhaud, Arthur Honegger et Fernand Léger)⁵¹.

Le seul domaine où le réalisme soit vraiment venu en discussion est celui des arts plastiques, à travers deux débats organisés (entre le 16 et le 31 mai 1936) par l’Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture, et recueillis dans une brochure intitulée *La querelle du réalisme*⁵². Aragon y participe, en reprenant le

⁴⁹ *Op.cit.*, p. 47.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77 ; Debreuille intitule, de façon significative, son article : “*Quand l’action conteste le rêve*”, pp. 69-77.

⁵¹ Voir W. Klein : “*L’espoir naïf ? Naissance d’une cité de J.-R. Bloch*”, *ibid.* pp. 107-113. Jean Albertini commente aussi cette expérience (avec plus de sympathie encore que W. Klein) dans *Avez-vous lu Jean-Richard Bloch ?* (Éditions Sociales, 1981). Son sujet est celui d’une robinsonnade, contrariée mais finalement heureuse, vécue par un héros collectif qui célèbre la paix et le travail ; le spectacle se termine sur une chanson qui annonce, comme il se doit : “*Le passé n’est rien auprès de l’avenir [...] Nous sommes au commencement de tout / En route, mes enfants*” (le texte intégral de la pièce est reproduit par Albertini).

⁵² Brochure publiée aux ESI, 1936 ; ces débats ont été précédés par une enquête de *Commune* sur le thème “*Où va la peinture ?*” (numéros de mai et juin 1935).

cheval de bataille qu'on lui connaît, et suscite des réactions hostiles ⁵³. Des divergences de fond apparaissent ; Marcel Gromaire avance une proposition intéressante pour cerner la notion "*si pleine d'embûches*" du réalisme, qui suppose elle-même une certaine définition du réel :

Qu'est-ce donc que le réalisme ? Qu'est-ce que le réel ? Le réel n'est pas seulement ce qui est à la portée de notre main, à la portée de notre œil, c'est aussi ce qui est à la portée de notre esprit, et ce qui n'est pas encore à la portée de notre esprit. Le réel s'étend de nous-mêmes aux limites inconnues du monde, et le réalisme en art est l'approximation, intuitivement la plus convaincante possible, de la vérité de l'univers, et cela à propos du moindre objet ⁵⁴.

Cette prudence et ce souci de ne pas limiter l'usage des termes ne l'empêchent pas de se dire favorable, comme beaucoup des artistes participant à ce débat, à un art ouvert au "*drame quotidien*", au lien "*de l'homme à l'homme et de l'homme à la nature*", un art qui puisse prendre part à l'éducation populaire prônée par les Maisons de la Culture. Mais le thème artistique et l'intention ne suffisent pas, le réalisme est "*une invention du concret*", il doit donc éviter tout académisme. André Lhote précise, pour sa part, que le réalisme ne doit pas sacrifier la qualité à l'utilité et devrait s'inspirer de Cézanne plutôt que des grandes fresques soviétiques :

Tout hommage au peuple, s'il n'est pas opéré à travers le crible d'or de la transposition picturale, s'il n'atteint pas à la qualité au sens artisan du terme, ne constitue plus un hommage, mais la plus impardonnable des injures ⁵⁵.

Aragon n'est évidemment pas incapable de comprendre ces scrupules, il lui arrivera de tonner contre les schémas ouvriéristes, et il finira par tenir un discours sur le réalisme (dans les années soixante) beaucoup plus approprié à sa pratique d'écrivain. Dans son intervention lors du second débat, Jean Cassou insiste sur l'idée que l'art nouveau ne se décrètera pas : mais Aragon, précisément, mène un combat, il ne craint pas de simplifier les problèmes, et il décrète que l'art pictural, comme l'art littéraire, sera réaliste-socialiste ou ne sera pas :

⁵³ Lors de la deuxième soirée, Aragon fait lui-même allusion aux lettres anonymes qu'il a reçues et aux sifflets de son auditoire, qu'il interpelle alors en ces termes évangéliques : "*Sachez reconnaître vos alliés véritables, hommes de peu de foi [...] Mes amis, votre royaume est de ce monde*" (op.cit., p. 123).

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

J'annonce ici un nouveau réalisme dans la peinture [...] un réalisme expression constante des réalités sociales, et partie intégrante du combat qui modifiera ces réalités. En un mot il sera un réalisme socialiste, ou la peinture cessera d'être dans sa dignité [...] Pas plus que les écrivains, vous ne pourrez demeurer des amuseurs [...] Si, suivant un mot célèbre, il revient aux écrivains d'être les ingénieurs des âmes, croyez-vous que votre destinée doive être moindre ? ⁵⁶.

En d'autres termes, Aragon ne cherche pas à débattre, pas plus que ne cherche à débattre n'importe quel militant. Il est là pour apporter la bonne nouvelle, qui par essence n'est pas négociable. S'il faut parfois en varier l'interprétation, il possède seul la clé de ces ajustements tactiques. On a donc une "*querelle*" (le mot n'est pas mal choisi), et avec des proches, qui plus est (des artistes et des intellectuels acquis à l'idée de défendre, et de promouvoir, la culture, soucieux de trouver un sens nouveau, actuel à la notion de réalisme). Avec l'adversaire, la cause est *a fortiori* entendue : revenant sur cette querelle du réalisme, dans sa revue des revues de *Commune*, G. Sadoul réplique surtout au maurrassien Brasillach et au renégat Doriot (pour leurs articles respectifs dans *Combat* et *L'Emancipation nationale*), qui ont dénoncé les artistes aux ordres de Moscou et le retour de l'art pompier. Ce qui est très symptomatique, c'est que Sadoul ne craint pas de citer des propos de Brasillach qui, sur le fond, ne sont pas très éloignés de ceux d'un Gide ou d'un Breton (s'agissant de l'idée de l'autonomie de l'art) :

On est en train de faire à l'artiste une condition particulièrement infamante en lui demandant de chercher sa loi en dehors de son art. C'est pour cette liberté-là qu'il doit lutter. Ceux qui réclament sa présence en tant qu'artiste aux banquets et aux défilés révolutionnaires ne voient en lui qu'une sorte de policier moral, dont ils n'admirent que le mousqueton luisant et le paquetage carré ⁵⁷.

Le problème ne se pose pas d'examiner sérieusement le degré de pertinence de ces remarques : leur auteur est par avance discrédité (comme l'est Gide après sa "trahison", même si son opinion, sur cette question, n'a pas changé) ; et comme il sacrifie (lui

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 65-68.

⁵⁷ *Commune* n° 36, août 1936, p. 1529.

aussi) à la polémique, le citer c'est montrer son parti pris odieux, nécessairement odieux⁵⁸.

Le dogmatisme d'Aragon et de ses camarades (encore une fois, même envers les compagnons de route) peut donc apparaître comme une cause supplémentaire de la minceur du débat sur le réalisme au cours des années 1936-1939. Que l'accent soit mis sur son aspect "socialiste" ou sur son aspect "français", le réalisme est presque exclusivement l'affaire des communistes. Même une revue comme *Europe* qui, à partir de 1936, adopte des positions politiques le plus souvent identiques à celles du PCF, ne mentionne pas dans sa rubrique des livres le réalisme socialiste. Tout au plus ouvre-t-elle ses colonnes à Léon Moussinac pour qu'il en livre son interprétation. Nous allons prêter attention à cet article ainsi qu'à quelques occurrences du terme sous la plume de Fréville et Lukács, pour mieux cerner les limites dans lesquelles la question du réalisme (socialiste) s'est posée à l'heure du Front populaire. Des éléments de réponse complémentaires seront également fournis à l'occasion de l'étude du nouveau plaidoyer d'Aragon (1.4.2.) et du discours de la critique autour des *Beaux Quartiers* et de *La Conspiration* (1.4.3.).

A l'image des premiers commentaires (soviétiques et français) de la définition du mort d'ordre, en 1932-1934, l'interprétation de Moussinac se fait aussi rassurante que possible, et elle évite le ton péremptoire et l'emphase prophétique fréquents chez Aragon. Selon lui, le réalisme socialiste ne vient pas "*de l'extérieur*", comme un "*ordre imposé*", mais répond à un "*choix libre*", celui d'accorder l'écriture et l'action (révolutionnaires), celui de ne plus "*séparer arbitrairement l'homme, l'artiste et le partisan*"⁵⁹. "*Schématisme et propagande sont des accusations tout à la fois valables et gratuites*" car tout demeure à inventer des formes nouvelles appropriées au contenu nouveau, hors de tout préjugé de genre ou de style. Les discussions en Union soviétique montrent qu'il y a des critiques marxistes ignorants, qui ne comprennent pas que le nouvel art d'écrire a besoin "*d'éprouver d'abord et d'employer ensuite les matériaux de la littérature bourgeoise, de reprendre les problèmes techniques là où, précisément, la bourgeoisie les avait le plus avancés*". Cet art ne saurait être affaire "*de système, encore moins de recettes faciles*", si bien que choisir le réalisme socialiste c'est entendre le conseil de Marx : "*Cueille la fleur vivante*" - et l'on a envie d'ajouter :

⁵⁸ Nous effleurons là un problème qui apparaîtra dans toute son ampleur à l'heure de la guerre froide : tout débat y est surdéterminé par le clivage idéologique.

⁵⁹ L'article est publié sous le titre "*Réalisme socialiste*", *Europe*, juin 1936, pp. 183-190 ; il s'agit de la transcription d'un discours prononcé à l'Assemblée internationale des écrivains, le 17 mars 1936.

plutôt que de se satisfaire des slogans de Staline “*Soyez des ingénieurs des âmes !*”, “*Ecrivez la vérité !*”⁶⁰.

Moussinac propose donc une version douce du réalisme socialiste qui en estompe la provenance soviétique, qui l’inscrit simplement dans la logique de l’engagement révolutionnaire (sans en passer par la célébration lyrique de l’URSS), qui dissipe les craintes liées aux menaces de critique normative et d’art de commande⁶¹. En outre, Moussinac s’adresse aux écrivains révolutionnaires, pour examiner les problèmes particuliers qu’ils ont à affronter, et non à l’ensemble des écrivains pour leur annoncer qu’ils n’ont aucun avenir hors du réalisme socialiste. C’est une différence appréciable dans la perspective d’un débat à ouvrir, avec les écrivains concernés eux-mêmes, mais avec d’autres éventuellement, puisque son discours est diffusé par *Europe* (qui, même devenue politiquement proche du PCF, demeure une revue culturelle inscrite dans la mouvance des compagnons de route).

Il est clair toutefois qu’un tel débat est commandé par l’acceptation préalable des thèses qui fondent l’engagement communiste et en déterminent la composante littéraire réaliste. En effet, s’il faut croire “*au sentiment de la réalité dans l’œuvre d’art*”, c’est au sens où, par principe, “*la réalité amie ou hostile est essentiellement et uniquement révolutionnaire*” ; au sens où son mouvement “*viol(e) déjà les limites de l’amour bourgeois et de son alcôve, de la mort bourgeoise et de son caveau à perpétuité avec sa suite au ciel et chez le notaire, du destin bourgeois et de sa République !*” Chez Moussinac aussi, la croyance fondamentale porte sur la gestation inéluctable d’une réalité toute nouvelle, une réalité socio-économique mais surtout humaine ; “*la fleur vivante*” renvoie à la même utopie de l’homme nouveau : comportements, sentiments, problèmes existentiels seront délivrés de leur gangue bourgeoise. La tâche de l’écrivain révolutionnaire est donc toute tracée (et sans surprise, pour nous) : elle consiste à la fois

⁶⁰ Moussinac se réfère à Marx, à un passage de la *Contribution à la Critique de la philosophie du Droit de Hegel* : “*La critique a arraché les fleurs imaginaires qui dissimulaient les chaînes de l’homme*”, afin qu’il rejette toute chaîne “*et cueille la fleur vivante*”. L’image est évidemment plus souriante que les précisions que Marx apporte dans le même texte sur sa conception de la critique : “*Son objet, c’est l’ennemi qu’elle veut, non point réfuter, mais anéantir [...] Sa passion essentielle est l’indignation, sa tâche essentielle la dénonciation*” (cet extrait est cité par Fréville dans son anthologie - voir *infra* note 67, sous le titre “*Critique et littérature militantes*”, pp. 326-327).

⁶¹ Dans le débat sur les arts plastiques, Moussinac avait renvoyé dos à dos “*les révolutionnaires de l’abstraction pure*” et ceux qui estiment que “*faire le portrait de Marcel Cachin ou représenter des ouvriers autour d’un drapeau rouge suffit à justifier la peinture*” (cité par Serge Fauchereau dans le numéro d’*Europe* sur 1936, p. 117) : nous verrons que cette conception de la peinture militante sera pourtant en honneur après guerre.

à “déceler partout, jusqu’aux plus subtils, complexes et secrets détours de la sensibilité et de la pensée de l’homme ce qui subsiste [en lui] de commandé [...] par des habitudes et des préjugés de la bourgeoisie” ; à “expliquer et montrer dans une fiction réelle ce qui est le produit des conflits de classe” ; mais aussi à décrire “le procès monstrueux et magnifique de la décomposition bourgeoise” pour “révéler ce qui, déjà, naît, se nourrit de sa pourriture, la force et la puissance neuves qui se substituent à cette déchéance”.

Nous retrouvons donc l’idée que le réalisme socialiste est conçu comme une version améliorée du réalisme critique, grâce aux lumières de l’analyse de classes seule capable de traquer partout l’agonie de “l’ancien” (du “bourgeois”) et de déchiffrer les signes de la naissance du “nouveau”. Pas plus que précédemment ne sont posés les problèmes réels de l’écrivain qui entend respecter à la lettre un tel programme, sachant que ce programme exige de lui qu’il façonne son œuvre comme une “arme”, et une arme adaptée “aux besoins de ceux à qui elle est destinée et qui n’ont pas encore une grande habitude d’armes pareilles”⁶². La version douce du réalisme socialiste demeure la version dure de la littérature engagée. Les protestations de qualité artistique et de liberté d’invention ne suppriment pas les contraintes inhérentes au critère de l’utilité politique, ni les embûches de la dépendance de l’écrivain qui, comme Moussinac lui-même, estimerait qu’ “il n’est pas de plus grande et de plus vraie liberté que de prendre parti”⁶³.

On sait que l’argument défensif constamment brandi par la critique marxiste depuis Engels consiste à dénier le danger de littérature à thèse : la prise de parti n’est pas à être explicite, la tendance peut se dégager “presque en dehors de la volonté de l’auteur qui doit s’effacer de son œuvre”, pour reprendre les termes de Fréville dans sa présentation des écrits de Marx et Engels “sur la littérature et l’art”⁶⁴. Nous avons mené plus haut l’analyse critique de cette affirmation, ainsi que des rudiments de réflexion esthétique repérables chez les fondateurs du marxisme-léninisme, que *Commune* rend désormais accessible au public français⁶⁵. Les commentaires de

⁶² Aragon en fera l’expérience amère avec l’accueil que les militants réserveront aux *Communistes*, tandis qu’André Stil peindra chez ces derniers la pratique exemplaire de l’autocritique destinée à éradiquer les survivances de la psychologie “bourgeoise”.

⁶³ *Commune* n° 25, septembre 1935, p. 71.

⁶⁴ Le volume paraît sous ce titre aux ESI, en juillet 1936 (l’introduction de Fréville étant reproduite le même mois dans *Commune*).

⁶⁵ *Commune* publie également les articles de Lénine sur Tolstoï (n° 17, janvier 1935) et l’étude de Lukács sur “F. Engels théoricien de la littérature et de la critique littéraire” (n° 29, décembre 1935 et n°

Fréville, mais aussi de Lukacs, inscrivent tout naturellement le réalisme socialiste dans le sillage du réalisme critique tel que défini par Engels (on se souvient qu'il en décrivait le concept sous le terme de réalisme "*à tendance socialiste*"). Ils offrent la possibilité au lecteur français de conférer une assise théorique plus ferme, et prestigieuse, aux propos d'Aragon et de la critique communiste. Mais davantage que sur cet aspect, ils mettent l'accent sur l'analyse des conditions sociales et historiques de la production artistique, même si Lukacs, à la manière d'Aragon, proclame que l'orientation vers le socialisme "*chez les meilleurs et les plus profonds représentants de littérature d'aujourd'hui*" est un fait acquis (à preuve, selon lui, le congrès de juin 1935), et que les problèmes du réalisme socialiste "*deviennent de plus en plus les problèmes centraux de la littérature mondiale*" ⁶⁶. Toute notre étude montre que les écrivains et les critiques (non communistes) n'ont pas été convaincus de cette double vérité-là, malgré les apparences flatteuses du grand rassemblement antifasciste.

Nous allons voir d'ailleurs que ces deux articles de foi se sont peu à peu estompés chez les communistes eux-mêmes au cours des années 1936-1939. Cette évolution s'est traduite dans les pages de *Commune* par l'effacement progressif du lexique révolutionnaire et des termes "*adaptés du russe, de 1933 à 1935, avec plus ou moins de bonheur : héros positif / négatif, ingénieur des âmes, littérature bourgeoise ou révolutionnaire, réalisme socialiste, etc.*" ; ils sont remplacés par des "*termes plus flous tels que culture, humanisme nouveau et autres*" - en particulier ; nation et national, patrie et patriotisme, utilisés dans leur connotation positive ⁶⁷. Nous nous demanderons dans quelle mesure cette appréciation se vérifie chez Aragon, à travers l'étude de son plaidoyer thorézien pour un réalisme socialiste "tricolorisé", comme eût dit H. Poulaille, qui n'avait pas si mal saisi, dès juillet 1935, les dessous du grand tournant tactique du mouvement communiste : "*la tricolorisation du prolétaire sous prétexte de défense de l'URSS*", "*la domestication des intellectuels sous prétexte de défense de la culture*" ⁶⁸.

30, janvier 1936 ; voir *supra*, 1.1.3.) ; Fréville fait paraître ensuite une seconde anthologie sur la littérature et l'art, cette fois composée de textes de Lénine et Staline (ESI, 1937).

⁶⁶ Lukacs, *Marx et Engels historiens de la littérature*, op. cit., pp. 111-112.

⁶⁷ Article de D. Bonnaud-Lamotte et G. Palayret, "*Une nouvelle étape de Commune ?*", *Europe*, mars 1986, p. 95.

⁶⁸ *A contre-courant*, n° 1, juillet 1935 (cette nouvelle revue de Poulaille, dont le titre est explicite, paraîtra jusqu'en octobre 1936).

1.4.2. Le discours d'Aragon sur le réalisme socialiste français

Nous avons choisi de commencer cette partie de notre étude par l'analyse du texte intitulé *Réalisme socialiste et réalisme français*¹ pour trois raisons : son contenu est assez proche de celui d'un manifeste en ce qu'il répond à la préoccupation essentielle d'Aragon qui est d'adapter le mot d'ordre soviétique aux réalités de la tradition et de l'actualité artistique françaises ; il occupe une place médiane dans la chronologie des articles rédigés par Aragon dans cette période 1936-1939 et qui présentent un intérêt pour les questions que nous abordons² ; enfin, ce texte aura les honneurs d'une seconde publication, dans la *Nouvelle critique* de mai 1949, en pleine guerre froide, à un moment donc où le réalisme socialiste sera devenu une référence officielle de la politique culturelle communiste³.

* *Pas de réalisme socialiste sans réalisme français*

La thèse centrale d'Aragon, qu'il n'avait pas encore formulée aussi clairement, c'est "*qu'on n'atteint au réalisme socialiste que par la voie nationale*"⁴, et donc qu'en France, sans réalisme français, on ne saurait avoir de réalisme socialiste. La justification de cette thèse c'est que "*le réalisme socialiste exige de connaître la réalité pour la transformer*"⁵, et donc qu'en France il exige de connaître la réalité française, connaissance qui est le propre de la tradition réaliste en art. Avec cette thèse et le raisonnement qui la fonde, dont nous analyserons les présupposés, Aragon entend répondre à deux objections majeures qui lui ont été faites, à lui qui s'est voulu "*le défenseur du réalisme socialiste*" en dépit des "*nombreuses critiques personnelles et impersonnelles*" que cela lui a valu : "*Premièrement, que c'était une théorie soviétique*

¹ Il s'agit du texte d'une conférence faite à la Comédie des Champs-Élysées, pour l'Exposition internationale, le 5 octobre 1937.

² Voir notre bibliographie de ces articles, à la fin de ce chapitre 1.4.2.

³ Ce texte fut d'abord reproduit, à la demande de Jean Cassou dans le numéro de mars 1938 d'*Europe* ; nous le citerons d'après ce qui constitue en fait sa troisième publication, dans *L'Œuvre poétique*, tome VII, p. 423-439.

⁴ *Op.cit.*, p. 426.

⁵ *Ibid.*, p. 438.

*(on dit "russe") et non française ; deuxièmement, que le réalisme ne peut pas être socialiste dans un monde où la réalité ne l'est pas"*⁶.

Ce sont bien des objections majeures puisqu'elles aboutissent toutes deux à considérer comme inapplicable en France la méthode du réalisme socialiste. Face à la première, Aragon ne conteste évidemment pas qu'il s'agisse d'une théorie soviétique, mais c'est au sens où le réalisme nouveau "*est né en URSS*", ce qui signifie qu'il peut parfaitement croître ailleurs, pourvu qu'on n'interprète pas cette expatriation comme le produit d'une simple imitation du modèle soviétique. Ce dont il s'agit de s'inspirer c'est simplement d'une "méthode", résultat d'une découverte qui par définition est faite pour être appliquée, exactement comme le paratonnerre de Franklin, explique Aragon, qui est aussi utile aux Américains qu'aux Français ou aux Hottentots. L'argument serait décisif s'il ne faisait bon marché des conditions historiques tout à fait particulières dans lesquelles cette méthode a vu le jour. Si l'on peut prendre acte de ce que "*l'imitation des livres soviétiques n'est aucunement la voie du réalisme en France*"⁷, il reste à comprendre ce qu'est au juste cette voie, cette façon qu'a la méthode de s'appliquer nationalement. Et précisément, la réfutation de la deuxième objection répond à cette question en tenant compte de la grande différence de contexte historique et politique qui sépare l'URSS d'un pays comme la France.

L'idée est qu'il n'est nul besoin que la réalité à représenter soit "socialiste" pour utiliser la méthode ainsi qualifiée, et que c'est même là avoir une conception fort étreiquée du problème puisque c'est confondre "*réalisme et peinture d'après nature*". Non, il faut comprendre que "*le réalisme est avant tout une attitude d'esprit du romancier, qui est le résultat de sa conception du monde*" ; et, poursuit Aragon, "*si sa conception du monde est socialiste, il est fort naturel d'appeler réalisme socialiste le réalisme de l'artiste que j'ai en vue, qu'il soit romancier, peintre ou danseur*"⁸. Mais alors qu'en est-il des écrivains soviétiques ? Seraient-ils condamnés, pour leur part, à faire de la "*peinture d'après nature*", à illustrer le socialisme établi ? Ou faut-il supposer que ce qui les qualifie eux aussi comme réalistes-socialistes, c'est essentiellement leur conception du monde socialiste et "*l'attitude d'esprit*" qui en dérive sur le plan de la création ? Cette interprétation est plausible si, comme Aragon, l'on fait abstraction des conditions et de la signification réelles en URSS de la

⁶ *Ibid.*, p. 424.

⁷ *Ibid.*, p. 425.

⁸ *Ibid.*, pp. 425-426.

formulation du mot d'ordre. Mais l'on est ramené alors à la question de savoir comment l'on peut souscrire à ce schéma séduisant d'une méthode née soviétique, universellement applicable pourvu que nationalement appliquée, si les résultats littéraires désignés par les mêmes mots n'ont plus grand chose en commun.

Jusqu'alors, la ferveur révolutionnaire dispensait d'examiner de plus près le problème, même si Aragon s'était convaincu dès le congrès de 1934, on s'en souvient, qu'il aurait à imaginer une formule française dont les différences (par rapport à la source soviétique) compteraient davantage que les ressemblances. Désormais donner corps à ce projet revient à inventer une sorte de prolongement culturel à la politique nationale de Thorez. Aussi, nous propose Aragon, *"laissons donc là, si vous le voulez bien, l'Union soviétique..."*, ne serait-ce que pour mieux y revenir, à la lumière du "réalisme français".

Nous savons que tous les efforts militants d'Aragon, dans le contexte historique dont nous avons retracé les grandes lignes, tendent à convaincre une majorité des écrivains et des artistes français peu ou prou engagés dans la lutte contre le fascisme et pour la défense de la culture qu'ils ont aussi dans le domaine de la création les mêmes intérêts objectifs et le même combat à mener. C'est pourquoi, dans le texte que nous étudions comme dans ceux qui lui sont contemporains, il poursuit un double objectif : faire du réalisme un concept esthétique fondamental que nul créateur ne peut ignorer et dans le même temps relier le plus étroitement possible réalisme et réalité nationale.

Sur le premier point le raisonnement d'Aragon est le suivant : *"l'homme ne peut rien créer, n'a jamais rien créé qui ne prenne pied dans la réalité, et à un moment quelconque de sa création, il y a toujours en lui cette lutte du démon et de l'ange, qui est au carrefour du réalisme et de son contraire aux noms multiples"*⁹. Plusieurs remarques s'imposent : Aragon passe tout naturellement de l'idée de réalité - réalité à laquelle l'artiste a toujours affaire, d'une façon ou d'une autre - à la notion de réalisme, qu'il faudrait donc ici prendre dans un sens très large. C'est si vrai qu'il l'oppose en bloc à *"son contraire aux noms multiples"*, ces noms pris en mauvaise part dont nous avons déjà rencontré quelques-uns : idéalisme, mysticisme, tour d'ivoire, décadence, hermétisme, surréalisme, etc. Au lieu d'un examen de la question, intéressante et complexe, des rapports entre la fiction artistique et le "réel", nous retrouvons l'interprétation marxiste de l'histoire de l'art comme champ d'affrontement de deux

⁹ *Ibid.*, p. 427.

tendances, qui sont le reflet plus ou moins direct de la lutte des classes ; une histoire orientée : elle va dans le sens de l'avènement d'un réalisme de plus en plus souverain, triomphant peu à peu de tous ses contraires, de même que le prolétariat, la classe sociale la plus universelle, triomphera de la bourgeoisie, de même que "l'ange" du "démon" suggère Aragon. Et, nous l'avons vu quand il retraçait l'itinéraire d'un Lautréamont ou d'un John Heartfield, ou le sien propre, cette lutte dialectique se déroule aussi bien à l'échelle de l'Histoire qu'à celle de chaque créateur. Les exemples pris cette fois sont ceux de Watteau, de Poussin, de Rousseau, de Hugo (des peintres et des écrivains, donc) et, à un autre niveau, les exemples de ces genres réalistes par excellence que sont le portrait et le roman ¹⁰. Le propos d'ensemble peut donc se formuler ainsi :

Nous envisagerons l'histoire de l'art tout entière, et celle ici, de la peinture, comme l'histoire du réalisme qui veut prendre corps, qui est le sens de cette histoire, et contre lequel se liguient à la fois les conditions sociales, les conceptions philosophiques qui en découlent, les restrictions de la liberté, et dans le créateur même ces forces obscures qu'il porte avec lui, et qui détournent à sa naissance la force créatrice de son but naturel qui est l'expression de l'homme et la perpétuation de la vie ¹¹.

Ce qu'Engels décrivait à propos de Balzac comme étant la victoire du réalisme se trouve ici généralisé à la plus vaste échelle, grâce à une étonnante utilisation des analyses marxistes (que l'anthologie de Fréville a rendu accessibles) sur les conditions sociales de la production artistique. L'apport personnel d'Aragon réside dans un glissement qui débouche sur cette thèse que les entraves (matérielles, philosophiques, psychologiques) opposées depuis toujours par les sociétés de classes à la création, à l'épanouissement des arts, sont des entraves à l'épanouissement du réalisme. Du réalisme "*qui veut prendre corps*" : en effet, cette thèse elle-même présuppose acquis le postulat qu'Aragon formule désormais avec la plus grande netteté, à savoir que le réalisme est l'essence même de la création artistique, la volonté profonde qui l'anime (on vient de le voir : "*l'homme ne peut rien créer, n'a jamais rien créé qui ne prenne pied dans la réalité*"). Plus exactement encore, réalisme et force créatrice sont confondus dans un même vitalisme : créer c'est exprimer l'homme et perpétuer la vie, c'est donner corps à la réalité humaine dans son rapport au monde, au "réel" ; c'est donner sens au combat séculaire de l'homme contre les puissances de mort. Plaider

¹⁰ Comme souvent, Aragon pose ici les problèmes de la littérature à travers le miroir de la peinture.

¹¹ *Op.cit.*, pp. 427-428.

pour le réalisme, dans un contexte où ces puissances sont de plus en plus menaçantes, c'est plaider pour la vie, c'est se placer du côté de "*l'ensemble des forces qui résistent à la mort*" (pour reprendre la célèbre définition de la vie par Bichat).

Nous verrons que ce déplacement de la notion de réalisme est tout à fait fondamental, et que la période de la guerre et de la poésie de la Résistance ne pouvaient qu'en confirmer la validité aux yeux d'Aragon. Mais dès avant l'heure de "la patrie en danger", quand il affirme que toute l'histoire de l'art est "*l'histoire du réalisme qui veut prendre corps*", il s'efforce en même temps, pour illustrer cette thèse, d'associer systématiquement réalisme et réalité nationale : par exemple, si l' "*on peut dire qu'au XVème siècle, du maître de Moulins à Jean Fouquet, l'art réaliste a connu en France une floraison extraordinaire d'où part toute la peinture française*", c'est qu'il est "*un art spontané de notre pays*", l'expression de ses forces vives à un moment où "*le pouvoir sans cesse menacé des rois, des seigneurs divisés, laisse à une bergère le soin de sauver le sol de France de l'invasion étrangère*" ¹². Au contraire, cet "*art réaliste et proprement français*" dégénère au siècle suivant sous l'influence de la Renaissance italienne, ramenée en France dans les bagages des "*rois pillards*", "*avec des courtisanes et des bouffons*", précise Aragon pour que l'infamie soit complète. Certes, cet art italien fut lui-même "*à sa naissance, et sous le ciel où il vit le jour, un grand mouvement revendicatif de l'artiste à peindre les choses telles qu'elles sont*", mais devenu "*le produit exotique*", "*il faillit être mortel à la peinture française*", un moment réduite à n'être plus qu' "*un art étranger*" ¹³.

Au XVIIème siècle heureusement, à côté de la peinture de cour qui n'est qu'une médiocre imitation des compositions italiennes, "*allant au rebours du goût des puissants, la peinture française renaissait dans des peintres de la réalité, qui sont parmi les plus grands du monde. Philippe de Champaigne, les frères Le Nain*". Seul cet art réaliste, où sont peints le menu peuple et la misère paysanne, est le véritable "*art de la France*", et il est "*réaliste contre ce cosmopolitisme de cour qui triomphera avec beaucoup de grâce au siècle suivant*" ; mais qui ne triomphera pas sans partage puisque le réalisme, au contraire, va relever la tête comme jamais, à mesure que "*le sentiment national s'élève, reprend sa force qui vient du lointain moyen âge, et bat le rappel*

¹² *Ibid.*, p. 429. On se souvient que Thorez a commencé de faire de Jeanne d'Arc une héroïne communiste. Aragon en fera bientôt un symbole de la Résistance.

¹³ *Ibid.*, p. 430.

contre le goût étranger”. C’est si vrai que les Lumières et la Révolution aidant, ce mouvement national s’achève en apothéose :

*Le sentiment de la patrie naît avec la République, et c’est alors que s’ouvre le plus grand siècle de la peinture française, le XIXème que les ennemis de la France déclarent stupide, le grand siècle qui, de Louis David à Courbet, mènera les peintres de France à l’affirmation consciente du réalisme, et qui s’achèvera par une sorte de gloire de Manet à Seurat, dans un désir prodigieux de la connaissance humaine, comme jamais, et nulle part, la peinture n’en avait connu*¹⁴.

Le sens de cette assez chauvine et cavalière histoire de la peinture française est clair : l’art pictural authentique c’est l’art réaliste, c’est-à-dire l’art authentiquement français, c’est-à-dire encore, l’art profondément “populaire”, expression des forces progressistes du pays dont la marche en avant se reflète dans son propre épanouissement. L’un des principaux ennemis du réalisme est donc la menace “étrangère” : c’est le cosmopolitisme, c’est l’exotisme, et plus généralement toute forme d’oubli de la réalité nationale, c’est-à-dire de la réalité tout court, puisque pour Aragon “chaque fois que vous vous détournez de la réalité, vous vous détournez d’abord de la France”¹⁵.

C’est bien là l’accent nouveau de ce texte de 1937 par rapport à ceux de 1934-1935 : l’analyse historique en termes de lutte des classes permettait déjà cette extrême valorisation du réalisme, mais désormais l’opposition des classes sociales est redoublée, mais non remplacée, par l’opposition entre ce qui est “national” et ce qui est “étranger”, si bien que l’universalité du réalisme se monnaie en particularismes nationaux : “*L’art de notre pays trouve sa vie et sa force dans la réalité nationale. Dès qu’on la méconnaît, naît un art qui peut avoir des prestiges, mais qui n’est que grimace et mort, fumée*”. Rien de vraiment surprenant: à l’heure des Fronts populaires et de la construction du socialisme dans un seul pays, on sait que selon l’enseignement de Staline toute forme de lutte (pour la Révolution, pour la République, pour la défense de la culture), si elle demeure “socialiste par son contenu”, est devenue “nationale par sa forme”. La lutte des classes n’y perd rien puisqu’il suffit de montrer, ou d’insinuer, comme le fait Aragon dans son histoire de la peinture française, que la classe dominante

¹⁴ *Ibid.*, p., p. 431-433.

¹⁵ “L’exotisme. Il faut bien le dire, sous toutes ses formes, c’est le grand ennemi du réalisme. Exotisme du rêve, du voyage, des drogues, de la folie. Le réel est là, à la porte, impatient, tandis que vous passez votre coupe-papier dans les nuages” (*Ibid.*, p. 436).

est toujours peu ou prou “le parti de l'étranger”. Ainsi, défendre le patrimoine national ne peut se faire que contre ceux qui usent du pouvoir pour trahir leur patrie, et les réalistes-patriotes conséquents, si l'on nous passe cette expression, sont appelés à rejoindre un jour le combat des révolutionnaires ¹⁶.

On sait que peu de compagnons de route se laisseront abuser par cette argumentation, mais c'est bien la tentative politique de les rallier à leur lutte qui explique la démarche des communistes français à cette époque, et celle d'Aragon en particulier, sur le terrain culturel. Aux peintres, aux écrivains, à tous les artistes, il adresse cet avertissement : hors des sentiers nationaux du réalisme, point de salut !

Ainsi croyez m'en, tous les mouvements de l'art dans son histoire aux mille retours tendent au triomphe de la réalité, et d'abord de celle où baigne l'artiste, la réalité nationale. Et le chemin des artistes, des écrivains de France pour poursuivre l'effort de connaissance des siècles passés est nécessairement le réalisme français ¹⁷.

Nous allons voir avec l'étude de ses autres interventions comment Aragon emploie son zèle de militant à présenter le réalisme français comme la voie royale de l'art, à l'horizon de laquelle miroite de tous ses feux le réalisme enfin devenu socialiste. Auparavant, ajoutons un mot sur les exemples qu'il prend ici pour illustrer ses thèses.

Chardin, l'artiste réaliste par excellence, est salué comme “le peintre le plus français que le monde ait connu”, celui qui a fait oublier “les faux bergers, les Chloé, les Tircis”, cet exotisme qui n'avait de valeur que “pour les Pompadour et pour l'Autrichienne” ¹⁸. Watteau est moins exemplaire, mais sous la fantaisie et l'irréalité “le réalisme revient partout” ; inversement, Poussin est avant tout l'inventeur du paysage et le précurseur “du sentiment de la nature”, mais, demande Aragon, quand il cède à l'académisme, “de quels tableaux sans âme, à l'italienne, mais sans réalité parce que faits par un Français, se rend-il coupable ?” ¹⁹ Le parti pris “national-

¹⁶ “Les prolétaires n'ont pas de patrie” pensait Marx. Par l'un de ces tours dont la dialectique a le secret la fidélité à cet enseignement passe désormais par un patriotisme fervent ; mais il a fallu d'abord, on l'a vu, que le pacte Laval-Staline autorise cette conversion.

¹⁷ *Op.cit.*, p. 437.

¹⁸ *Ibid.*, p. 432. Chardin, français, patriote et révolutionnaire, est vraiment le héros positif de l'histoire de l'art ; “Chardin c'est déjà la condamnation à mort de Louis XVI” !

¹⁹ *Ibid.*, p. 434.

réaliste” gâche ce que ces appréciations pourraient avoir de stimulant (pour une réflexion sur les formes variables de la figuration réaliste). Il n'en va pas différemment des rapides aperçus livrés sur quelques écrivains convoqués ici aux mêmes fins : c'est maintenant devenu une tautologie dans la pensée d'Aragon que cette affirmation, par exemple, que seul chez Rousseau “*ce qui relève du réalisme a gardé jusqu'à nos jours, force et vie et rayonnement*”. Diderot a droit à tous les honneurs : il est à la fois “*le premier théoricien du réalisme français dans l'art*”, “*le meilleur critique d'art de tous les temps*” et l'auteur de *Jacques le Fataliste*, qui “*demeure jusqu'à aujourd'hui, en face et au-dessus des œuvres vulgairement réalistes, l'un des plus hauts essais de rendre la vie telle qu'elle est, dans sa complexité désespérante et merveilleuse*”²⁰. Si la louange est sans mesure qui s'adresse à ce génie du réalisme, l'invective l'est tout autant qui stigmatise “*l'art détestable d'un Chateaubriand, art d'émigré s'il en fut jamais*”²¹, cet art contemporain du reflux de la Révolution et de la Restauration.

Là encore, autant la référence à *Jacques le Fataliste* permet de rassurer sur la nature du réalisme nouveau qui en recueillerait le précieux héritage, autant le retour en force du critère idéologique à propos de Chateaubriand fait douter du bien-fondé de l'entreprise²². Nous savons que la science matérialiste a vocation de révolutionner l'ensemble des connaissances et des pratiques humaines : l'histoire de l'art n'y échappe pas, non plus que la création artistique elle-même. Aragon, en effet, nous le rappelle au passage, le seul romancier véritable c'est celui “*dont l'œuvre est le fait d'une méthode*”, celui “*qui a le soin scientifique de la réalité*”²³. La combinaison de ces termes et de ceux qui précèdent (du registre soviétique et du registre national) va permettre d'affirmer, sinon de démontrer, que le réalisme socialiste n'est pas une théorie “étrangère”, un “produit exotique”, mais le sens profond et déjà proche du “réalisme français”, le seul art qui vaille, et qui ne vaut que d'être un art national.

Le ton d'Aragon demeure très péremptoire, mais l'orateur évite ici de prendre à parti ceux de ses contemporains présumés coupables de tourner le dos au réalisme : il

²⁰ *Op.cit.*, p. 434. C'est l'essai de Karl Luppolt sur *Diderot* qui a ouvert la collection “*Socialisme et culture*” aux ESI, en 1936.

²¹ *Ibid.*, p. 435.

²² A propos de son appréciation sur Chateaubriand, Aragon s'est permis d'ajouter en note : “*Tout le monde n'est pas de mon avis, mais, Monsieur je ne suis pas forcé de trouver votre femme belle, quand elle ne l'est pas...*”. L'appréciation subjective vient opportunément secourir le jugement idéologique. Mais, comme très souvent, Aragon parle ici contre son goût profond : s'agissant de Chateaubriand, des études récentes ont entrepris de faire apparaître l'importance qu'il lui accorde secrètement.

²³ *Op.cit.*, p. 438.

ne parle en somme que du passé et du futur, la tradition réaliste ayant ici le bon goût de nous propulser directement vers le réalisme socialiste qui s'annonce. Voici encore une différence remarquable par rapport à la doctrine originelle : ce qui "là-bas" se conjugue au présent, et un peu durement, Aragon dit l'avoir immédiatement soupçonné, se conjugue ici au futur, sur un mode donc qui pouvait, somme toute, sonner assez agréablement aux oreilles des artistes bourgeois interpellés :

Le réalisme socialiste ne trouvera dans chaque pays sa valeur universelle qu'en plongeant ses racines dans les réalités particulières, nationales, du sol duquel il jaillit.

Vous ne parlerez pour tous, ô poètes, que si votre voix sort de ce sol, et que si dans son trouble chantent les forêts et les villes de votre pays. Alors, alors seulement, vous toucherez à l'universel. Alors seulement, vos livres deviendront des armes, des instruments pour la transformation du monde, à l'image de la transformation de votre propre pays ²⁴.

L'image de la révolution universelle est un mythe puissant. En mettant un point final à ce texte (qui cède parfois à un patriotisme chauvin), elle permet de faire du combat littéraire, non seulement un auxiliaire légitime du combat politique, mais le moyen offert à la littérature de réaliser sa plus noble ambition : accéder à l'universalité. Profondément enraciné dans le sol national, et en même temps tourné vers son horizon socialiste, le réalisme nouveau prolonge les leçons de l'humanisme et du classicisme.

En prêtant attention aux autres articles d'Aragon publiés dans les années 1936-1939, nous allons voir comment s'illustre et se précise cette problématique d'un réalisme socialiste français. Nous en proposons une étude synthétique, sans perdre de vue la chronologie et en prenant pour fil conducteur ce que nous savons être l'objectif militant de leur auteur à travers toutes ces interventions : convaincre la majorité des écrivains et des artistes français que défendre la culture, rejoindre le combat unitaire contre les forces du fascisme et de la réaction, cela signifie plus profondément défendre le réalisme français, passé et présent, et s'engager dans la voie du réalisme de l'avenir. Pour atteindre cet objectif Aragon est amené :

1. À s'expliquer plus complètement sur sa conception du réalisme, et en particulier du réalisme romanesque.

²⁴ *Ibid.*, p. 439.

2. À montrer que les circonstances historiques mettent plus que jamais le réalisme à l'ordre du jour.
3. À associer défense de la culture et défense du réalisme.
4. À faire du réalisme français bien compris le marchepied du réalisme socialiste.

Nous parcourrons donc successivement ces quatre points, pour la clarté de l'exposé, alors qu'ils sont le plus souvent très étroitement mêlés dans les textes auxquels nous nous référons.

*** *Réalisme et fiction romanesque***

Sur la question du réalisme on retrouve l'idée fondamentale, celle qui politiquement devrait être la plus efficace, que cette tendance artistique correspond toujours historiquement aux intérêts des classes montantes, qui ont tout à gagner au dévoilement de la réalité, alors que les classes au pouvoir tentent par tous les moyens de l'étouffer ou de la détourner. En particulier, *“lorsque la classe dominante se sent acculée à une impasse, quand les contradictions qu'elle porte comme des jumeaux qui se déchireraient dans son ventre, la mordent de façon intolérable, la classe dominante craint la dénonciation de la réalité, même au fond ténébreux des romans”* ²⁵. Pour en conjurer les dangers, elle offre aux écrivains *“des substituts à la réalité, et dans le domaine du roman ils sont deux : l'imagination et la psychologie”* ²⁶. La critique de la psychologie romanesque porte sur son caractère “idéaliste”, c'est-à-dire sur le manque de substance sociale et historique des personnages, réduits à des caractères trop généraux, des essences psychologiques trop abstraites ²⁷. La psychologie n'est admissible qu'à condition d'être immergée dans le concret d'une société, et comme compensée par cet enracinement, ainsi que chez un Barbusse ou un Céline ; ou d'être minorée par la priorité donnée aux relations sociales et politiques des personnages,

²⁵ *Défense du roman français* (janvier 1936), *op. cit.*, pp. 439-440 (pour toute cette partie voir notre bibliographie des articles d'Aragon à la fin de cette section).

²⁶ *Ibid.*, p. 440. Rappelons qu'à l'époque Politzer fait une critique radicale de la psychologie : elle *“ne détient nullement le secret des faits humains, parce que ce secret n'est pas d'ordre psychologique”*, mais économique ; quant aux phénomènes inconscients, ils sont *“inventés de toutes pièces”*, et *“la psychanalyse a incontestablement enrichi l'arsenal idéologique de la contre-révolution”* (voir *“Psychanalyse et marxisme”*, in *Commune* n° 3, novembre 1933).

²⁷ Ce goût de la psychologie est également pernicieux, en ce qu'il *“se réclame lui-même de la réalité. C'est lui qui fait à la fois le génie d'un Benjamin Constant, et la carrière d'un Paul Bourget. Dans un cas comme dans l'autre, il est une victoire de la classe dominante parce qu'il détourne les volontés de réalisme du romancier, qu'il les canalise dans un domaine précis et sans danger”* (p. 440).

comme chez un Nizan dont le dernier roman, *La Conspiration*, est déjà caractéristique de ce qu'Aragon appelle aussi le "*réalisme moderne*", un réalisme "*qui exige des personnages socialement et politiquement situés*"²⁸.

Quant à la critique de l'imagination, elle aussi conçue comme "*substitut à la réalité*", Aragon s'en explique en s'opposant à ceux qui condamnent le genre romanesque tout entier, parfois au nom même du réalisme : ceux-ci, en effet, n'envisagent la fiction que comme un beau mensonge, comme un moyen d'oublier ou de travestir la réalité, et ils réclament des modes de représentation plus rigoureux que ceux qu'offrirait le roman. D'autres s'en prennent sciemment au roman pour mieux se débarrasser du monde réel, car la fiction, pourvu qu'elle ne soit pas traitée comme une fin en soi, est le moyen de "*rendre plus palpable une réalité*", c'est "*un instrument de découverte*" et non plus "*un instrument d'erreur*"²⁹ :

*La fiction ne suffit pas à caractériser le roman mais un certain rapport entre cette fiction et la réalité. Il y a entre le réaliste et le contempteur du réalisme une différence irréductible d'attitude par rapport non seulement à la réalité, mais par rapport à la fiction. Le premier ne retient la fiction que comme une image exacte de la réalité, le second ne s'intéresse à la fiction qu'autant qu'elle s'écarte et pour ce dont elle s'écarte de la réalité*³⁰.

Pour qui en fait un bon usage, la fiction est donc un moyen de connaissance et seul mérite le nom de "roman" le roman qui l'utilise en tant que tel : "*La fiction est ce microscope. Le contempteur du réalisme s'en sert comme d'un télescope, et le braque sur les étoiles [...] Si la machine à fiction qu'on appelle roman est appliquée à autre chose qu'à l'étude de la réalité, elle cesse à proprement parler d'être le roman*"³¹. Cette conception du roman est en soi intéressante, Aragon y reviendra souvent et ne cessera de l'approfondir, jusqu'à faire éclater le carcan dogmatique dans lequel sont pris les propos de ces années-là, où l'analyse se double toujours d'une évaluation. Ainsi, ce

²⁸ "*Le Roman terrible*", *op.cit.*, p. 364. Aragon précise ainsi sa pensée : "*A cet égard il est intéressant de voir combien l'amour de Bernard et de Catherine dans La Conspiration, qui constitue en soi une histoire pas très différente des intrigues de salon qui peuplaient avant-guerre Select-Bibliothèque, se distingue pourtant de ces récits classiques du début du siècle, parce que les rapports de classe et le roman politique qui sont exposés dans ce livre lui donnent un relief étonnant, le relief de la vie*" (pp. 364-365).

²⁹ "*Du réalisme dans le roman*", *op.cit.*, pp. 71-73.

³⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

qui n'est pas conforme à sa définition des choses se voit frappée de nullité ; ou plutôt, les notions qu'il définit sont porteuses de valeurs qui n'ont de consistance qu'à être opposées à des anti-valeurs. Le roman, la fiction, le réalisme sont des entités pleinement positives, mais en tant qu'elles renvoient à l'inauthentique leurs doubles négatifs, c'est-à-dire cette part d'eux-mêmes qui se situe du mauvais côté de la lutte des classes. Aussi "objective" que se veuille l'analyse, c'est bien toujours cette discrimination politique qui fonde les définitions. En cela, Aragon fait davantage que reprendre le plaidoyer des grands écrivains du XIX^e siècle en faveur du genre romanesque, ou son prolongement dans la pratique de certains de ses contemporains. Comme eux, il entend montrer que le discrédit dont il a pu faire l'objet (comme genre faux, voué aux facilités de la fantaisie, aux aventures, à l'évasion, aux artifices de l'imagination) peut et doit être dépassé, au nom de la vocation réaliste du genre. Mais cela signifie, dans sa perspective, que le roman de mœurs, le roman de société, ou le roman politique, sont par principe les seuls romans dignes de ce nom et qu'ils doivent être revisités à la lumière du marxisme (être "remis sur leurs pieds").

Du même coup, la définition de la fiction risque de se trouver singulièrement appauvrie : où situer dans ce "*microscope*" l'action de l'imagination, le jeu complexe des images, des mythes, des fantasmes, des représentations idéologiques, des scénarios inconscients, de tous les écrans mentaux à la fois construits et subis par le romancier, qui à la fois révèlent et dissimulent le monde, et rendent à jamais impossible de penser en termes simples les rapports du roman au réel ? Certes, Aragon rappelle que "*le roman n'est pas le reportage*", qu' "*il n'est pas la photographie*", à moins de céder au naturalisme (le repoussoir habituel, le faux-ami du réalisme) ; mais si la dimension de la fiction est indispensable c'est seulement au sens où elle constitue "*cette intervention consciente de l'expérimentateur pour atteindre vraiment à la réalité*", où elle introduit dans le roman "*cette valeur de généralisation [...] qui fait du roman non plus le divertissement d'un homme mais une arme dans la lutte des hommes pour ou contre un monde meilleur*"³². En d'autres termes, la fiction digne de ce nom réside dans l'effort pour atteindre au typique, et son bon usage culmine dans la pratique du roman conçu

³² *Ibid.*, p. 74. Henri Lefebvre développe la même idée : "*L'imagination réaliste est un moyen de pénétrer le réel. Le passage du réel immédiat à la fiction est précisément celui de la conscience limitée à une conscience plus profonde - du destin subi à l'action efficace - des contradictions vécues aux solutions pressenties*" (Commune n° 48, août 1937, "*Essai sur les rapports de la critique et du roman*"). Là aussi, la réflexion est étroitement limitée aux cadres dogmatiques de la doctrine : la bonne fiction romanesque ne peut que correspondre à la prise de conscience de la réalité dans son développement révolutionnaire, que se situer du côté du réalisme et du socialisme en marche.

comme un instrument de connaissance et de libération. Pour parodier Lautréamont : elle est ce qui permet au roman d'avoir pour but la vérité pratique.

On retrouve la même démarche de pensée dans le corollaire de cette défense du roman et du réalisme ainsi définis : la défense du roman *français*. Si Aragon fait savoir à ses détracteurs qu'il est résolument contre la politique de la table rase, sur ce point comme sur d'autres, il n'entend pourtant défendre que le roman qui mérite vraiment le titre de "français" : *"Notre roman français n'est pas celui des marchands de gloire et des marchands de canon. Notre roman français est celui qui porte plus avant les traditions vivantes et révolutionnaires de la pensée [...] Il n'est pas leur roman bourgeois"* ³³. La vérité pratique, disions-nous, l'efficacité politique supposée, voilà qui va permettre de faire le tri dans l'héritage culturel et de faire de la défense du roman français digne de ce nom *"une arme de la France véritable contre les deux cents familles qui y gèrent les banques, les tripots et les bordels"* ³⁴. Quant à savoir comment concrètement un roman contemporain, ou passé, fait "objectivement" le jeu des deux cents familles ou de la France véritable, c'est une autre affaire, mais une affaire qui ne peut pas être simplement littéraire.

Sur ce point, l'étude de la démarche critique d'Aragon dans ses chroniques journalistiques apporte quelques précisions. Yves Lavoine montre qu'elle repose d'abord sur une situation sociale de l'auteur, qui est classé dans l'une des trois catégories suivantes : les serviteurs de la bourgeoisie, les révoltés (susceptibles de basculer dans un camp ou dans l'autre), les révolutionnaires (eux-mêmes dépendants des contradictions de la société capitaliste) ³⁵. Cette situation inclut les déterminations économiques (au regard du marché éditorial) et le parcours intellectuel de l'écrivain. A la lumière de ses œuvres antérieures sont soulignés ses progrès ou les dangers auxquels il s'expose (c'est le cas de Céline, par exemple). Aragon tend alors à se faire le mentor du romancier, en lui indiquant sa voie future : il est, avant tout, invité à mieux situer ses personnages, socialement et idéologiquement, et à comprendre qu'il ne pourra pas continuer longtemps à se situer au-dessus de la lutte des classes. Vis-à-vis de son

³³ "Défense du roman français", *op.cit.*, pp. 445-448. Aragon rend ensuite les choses plus claires, s'il était besoin : *"Oui, je dénie la qualité française à la prose de Coblentz, à la prose des Versaillais, à la prose des Factieux de 1935. Tout ce qui est le produit, même impéieux, de l'exploitation de l'homme par l'homme, tout ce qui pousse, fût-ce une rose, sur le fumier et du fumier du capital, n'est pas plus caractéristiquement français que n'est caractéristiquement français un canon Schneider en face d'un canon Krupp ou Vickers"* (p. 446).

³⁴ *Ibid.*, p. 446-447.

³⁵ Voir Lavoine, *op.cit.*, ch. III : *"Du journalisme intellectuel (1933-1939)"*.

lecteur (celui de *L'Humanité* plus encore que celui de *Commune*), le chroniqueur répond au vœu des fondateurs (que Fréville a rendu tout à fait explicite) : en pratiquant une critique militante, c'est-à-dire en donnant le mode d'emploi du livre dans le combat politique (en organisant sa compréhension).

Plaider pour le roman comme genre réaliste par excellence et comme arme dans la lutte des classes amène à repenser la question de savoir si le réalisme est, plus que par le passé, à l'ordre du jour ³⁶.

*** Actualité du réalisme**

L'ordre chronologique des textes est ici important : on se souvient qu'en 1935 Aragon réclamait des écrivains ce "*retour à la réalité*" dont il avait lui-même donné l'exemple. Dès la seconde moitié de l'année 1936, il lui semble que la guerre d'Espagne justifie pleinement son appel : "*Les flammes et le sang de l'Espagne, pour les peintres comme pour tous ceux qui se sentent les porte-parole de l'humanité nouvelle, mettent le réalisme à l'ordre du jour*" ³⁷. Au cours des années suivantes il va s'efforcer de montrer que, d'une manière ou d'une autre, la mobilisation des écrivains de France et d'ailleurs témoigne d'un éveil de la conscience réaliste.

Dans son article "*Du réalisme dans le roman*" (rédigé début 1936), il se permet de tempérer l'enthousiasme, qui n'allait pas sans "*une certaine naïveté*", d'un critique soviétique qui concluait un peu vite de la tenue du Congrès de juillet 1935 à un déferlement imminent du courant réaliste en France ³⁸ : "*Cette revendication était, et demeure, face même à la plupart des écrivains que dans un combat différent je considère comme mes frères d'armes, une revendication minoritaire en France, et en général dans le monde de l'exploitation de l'homme par l'homme*" ³⁹. C'est dire que même s'agissant d'un Gide ou d'un Malraux leur conscience d'écrivain retarde sur leur conscience politique, et qu'Aragon doit se contenter d'agir avec ces écrivains de

³⁶ "*Le réalisme à l'ordre du jour*" (*Commune* n° 37, septembre 1936) est cet article où Aragon commente "*la querelle du réalisme*" (voir *supra*, 1.4.1.).

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸ Ce critique soviétique nous semble être E. Galperina, pour son article "*Le retour à la réalité*", *La Littérature internationale*, n° 12, 1935 (voir *supra* 1.3.2.).

³⁹ *Op.cit.*, p. 74.

l'avenir comme avec les grands écrivains du passé, en soulignant chez eux la part du réalisme :

Je dis ainsi que ce qui place à mon sens Le Temps du mépris fort au-dessus de La Condition humaine c'est un plus haut degré de réalisme et le lien de la fiction à la réalité qui unit Kassner à Dimitrov dans le premier de ces livres avec plus, avec autrement de force que ne le fait La Condition humaine des vrais combattants de la Révolution chinoise aux chinois imaginaires qu'elle présente et qui se posent sur la mort et l'amour les questions mêmes d'André Malraux ⁴⁰.

Aragon situe ensuite cet exemple dans le "renouveau sensationnel" du roman français, qui témoigne par lui-même du renouveau du réalisme, et qu'il faut mettre en rapport avec les événements récents :

Il éclate à tous les yeux que ces dernières années ont été caractérisées en France avant toute chose par une accentuation des oppositions de classes dans notre pays, et par une montée rapide et incessante du mouvement ouvrier. J'affirme que sans ce mouvement, et sans les formes d'alliance qu'il a établies entre les intellectuels et les ouvriers révolutionnaires, jamais des livres comme Le Temps du mépris, comme Les Massacres de Paris de Jean Cassou, n'auraient vu le jour ⁴¹.

Il s'agit donc de hâter cette évolution en exigeant des écrivains qu'ils partagent et expriment ce "goût nouveau, violent, irréductible de la réalité" que d'ores et déjà "le peuple de France a introduit dans la littérature". Le volontarisme militant (très "léniniste") se conjugue donc assez bien avec ce que l'on nommait naguère "l'orthodoxie plékhanovienne" : la montée vers le Front populaire donne déjà des fruits aussi naturellement que le pommier des pommes.

⁴⁰ Faut-il rappeler que *La Condition humaine* mettait explicitement en cause la responsabilité de l'Internationale et de Staline dans l'écrasement des révoltes chinoises de 1927 ? Par ailleurs, Kassner incarnant de l'aveu même de Malraux son idéal de "fraternité virile", Aragon s'était donné beaucoup de mal dans un article de l'année précédente pour démontrer que ce héros "ne pouvait pas être autre chose qu'un communiste". Son argument était que "dans la vie le communiste apparaît chaque jour davantage comme l'incarnation des vœux et des espoirs du plus grand nombre", qu'il n'y a plus donc d'autre héros possible et que "seule la révolution prolétarienne fournit aux vrais artistes de ce temps l'enthousiasme et les conditions lyriques de leur création" (*Commune* n° 25, septembre 1935, pp. 364-365).

⁴¹ *Op.cit.*, p. 75.

Un peu plus d'une année plus tard, au moment du II^{ème} Congrès de l'Association internationale des écrivains (en juillet 1937), Aragon ne semble pas pouvoir fournir d'autres exemples concrets de cette montée du réalisme qu'à la fois il constate et appelle de ses vœux. Mais tandis que le Front populaire a triomphé en France, on se bat en Espagne, des écrivains, des intellectuels y sont pourchassés par les rebelles de Franco, des poètes déjà résistent par leur chant, et partout dans le monde des hommes clament leur solidarité avec "*cette Espagne qui est le front du pain, de la paix et de la liberté*" ⁴², comme dans ce congrès précisément où Aragon demande à ses confrères d'aller jusqu'au bout de leur prise de conscience, lui qui n'a pas attendu ces événements pour le faire :

[...] voilà pourquoi je vous dis à vous, inlassablement, comme je l'ai dit il y a deux années au congrès de Paris, que la grande heure du réalisme dans l'art a sonné, avec cet étrange son qui va au cœur, de la vérité inimitable. Voilà pourquoi je vous dis que votre réunion n'a aucun sens et qu'elle est une dérision pitoyable si elle n'est pas le pas essentiel que vous faites tous, conscients ou non, vers la réalité à laquelle il est grand temps de restituer sa place souveraine dans vos écrits pleins de retours, de subterfuges et de repentirs ⁴³.

Le langage est un peu rude, mais Aragon paie d'exemple car, comme deux ans plus tôt, il donne en modèle son propre itinéraire et sa douloureuse conversion à la réalité. Tout se passe d'ailleurs comme si c'était là l'argument décisif, comme si ce poids mis dans la balance devait compenser la légèreté des autres arguments ; comme si, sommes-nous tentés d'ajouter, en substituant sa propre personne au problème posé, c'était cette personne même, ce sujet douloureux et exemplaire, qui était à prendre ou à laisser, à aimer ou à rejeter. Aragon pourrait songer qu'une "*conversion*" - c'est lui qui emploie le mot - est l'affaire la plus individuelle qui soit et la moins communicable, et qu'il y a dans la sienne le voyage de Kharkov en 1930, la révélation de l'URSS, l'adhésion au marxisme, la foi militante, et tout ce qui fait d'Aragon un individu singulier, très singulier. Mais précisément, ce langage lui est devenu inaudible puisque sa conversion à la réalité a signifié avant tout "*la liquidation de cet analphabétisme social qu'est l'individualisme*" ⁴⁴ ; et son aventure personnelle, si dramatiquement mise en scène, il nous invite à la prendre comme la manifestation d'un mouvement profond de la réalité,

⁴² *Discours, op.cit.*, p. 377.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 381.

qui ne saurait manquer d'emporter les écrivains auxquels il s'adresse. Quant à lui, il a simplement eu la chance d'être "*socialement alphabétisé*" plus tôt, et, comme deux ans auparavant, sa clairvoyance l'autorise à se faire l'avocat des temps nouveaux :

*Je plaide ici pour le réalisme. Et contre non seulement les fantasmagories dont le goût délirant est fils de l'asservissement, du parasitisme et, en général, du mécénat dans la société de classes, mais aussi contre le pseudo-réalisme qui construit des fantômes, plausibles mais mécaniques, et à qui manque l'expérience terrible de la vie. Je plaide ici pour un réalisme qui s'empare de la réalité humaine dans ses rapports complexes avec le temps et la société, pour un réalisme qui résiste à l'épreuve du feu que vous subissez depuis bientôt un an*⁴⁵.

Il faut attendre une année de plus pour qu'Aragon puisse acclamer comme un fait avéré "*la victoire du réel*"⁴⁶, cette victoire étant que le réalisme est enfin devenu une exigence première pour les écrivains dans un contexte d'aggravation des oppositions idéologiques : la guerre d'Espagne se poursuit dramatiquement, les tensions politiques se sont ravivées en France, les menaces de guerre se font plus pressantes en Europe. Un mot d'ordre comme celui de réalisme retrouve donc tout son sens actif et combatif à un moment où - c'est là un paradoxe inévitable - "*son contraire aux noms multiples*" reprend lui aussi des forces nouvelles. La victoire du réel c'est en fait que les contradictions du réel s'aiguisent si vivement qu'il faut choisir son camp, avec au cœur la certitude de la victoire, même s'il est bien réel, le risque de la défaite. Toujours est-il qu'Aragon croit pouvoir proclamer :

*Bien que le réalisme irrite par son nom seul beaucoup d'écrivains qui doivent pourtant au réel le meilleur de leur force et de leur génie, la conscience réaliste s'est éveillée parmi les écrivains en France, et c'est le fait que je veux signaler aujourd'hui comme un espoir car il rendra bien plus difficile à nos maîtres de disposer de nos destinées ou de composer avec les puissances qui prétendent ramener en arrière une humanité enchaînée*⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 377-378. Ce sont donc une nouvelle fois le naturalisme et le surréalisme qui servent de repoussoir au réalisme.

⁴⁶ C'est le titre du discours prononcé le 25 juillet 1938 lors de la conférence extraordinaire de l'Association internationale des écrivains.

⁴⁷ *Op.cit.*, p. 163.

Et alors que deux ans plus tôt il avait trouvé bon d'inviter son critique soviétique trop pressé à ne pas prendre ses désirs pour des réalités ⁴⁸, il devance maintenant le reproche qu'on pourrait lui retourner en disant tout net :

Je ne prends pas ici mes désirs pour des réalités. C'est un fait que cette conscience réaliste dont je parle. Il me plaît de considérer que si, à notre premier congrès en 1935, la profession de foi que j'avais faite en ce sens avait soulevé dans la salle des protestations des partisans de l'illusionnisme, depuis cette époque l'illusionnisme a perdu de nombreuses plumes, et que les meilleurs écrivains qui y croyaient encore ont fait acte de réalisme, qu'ils en conviennent ou non. En France et par le monde entier ⁴⁹.

Par conséquent les exemples, cette fois, ne manquent plus, à condition toutefois d'admettre avec Aragon que la conversion des "meilleurs écrivains" ait pu s'opérer dans certains cas sans "qu'ils en conviennent", à leur insu ou en dépit d'eux-mêmes, ainsi que le veut la dialectique matérialiste qui met à jour les phénomènes "objectifs", indépendants de la volonté et de la conscience des individus. De fait, à y regarder de près, le bilan est assez maigre : en France, il y a Paul Eluard "*pour les cris humains que lui ont arrachés les massacres d'Espagne*" ⁵⁰ ; il y a Malraux, pour *L'Espoir*, qui, avec *L'Espagne au cœur* de Pablo Neruda, marque "*l'entrée brutale de la réalité dans le monde spirituel où l'homme croyait se protéger en se retirant*" ⁵¹ ; et puis les noms simplement cités d'André Chamson, pour *La Galère* ⁵², et de Luc Durtain pour son *Voyage au pays des Bohohoms*. Quant aux noms du "catholique" Jacques Maritain, de Montherlant et du "monarchiste" Bernanos, ils sont avancés non pour des œuvres mais pour des prises de position, dont on peut bien admettre qu'elles ont un caractère "réaliste" mais à condition de prendre le terme dans un sens décidément fort large, et fort éloigné de son sens littéraire. A vrai dire, ce qui compte davantage ici c'est que ces hommes aient pu faire des déclarations allant dans le sens de "*l'unité française*" et de

⁴⁸ "Du réalisme dans le roman", *op.cit.*, p. 74.

⁴⁹ *Op.cit.*, p. 163.

⁵⁰ Aragon fait allusion à un poème, "*Les vainqueurs d'hier périront*" publié par *Commune* 57, mai 1938.

⁵¹ *Op.cit.*, p. 164.

⁵² A. Chamson est alors, avec Aragon, l'un des secrétaires de l'Association internationale des écrivains. Dans son intervention à cette même conférence du 25 juillet 1938, il dit très bien des œuvres imprégnées des circonstances de l'heure que "*ce sont des œuvres de jaillissement, des œuvres de révolte, des œuvres de bataille immédiate*" mais aussi que "*ce sont des œuvres qui ne portent en elles ni la maturation, ni le silence*" (d'après *L'Œuvre poétique*, tome VIII, p. 439).

l'indignation devant les massacres d'Espagne : la fonction du "réalisme", du mot sinon de la chose, c'est bien alors de sceller, imaginairement, l'unité de tous les écrivains de France et d' "*en donner au monde l'exemple*" ⁵³.

Le mot remplit la même fonction dans un article contemporain de ce discours, "*La Nouvelle épopée*", tout en y étant chargé d'un peu plus de substance littéraire. Avant d'y venir, ajoutons que pour Aragon les preuves du grand réveil réaliste à l'étranger, ce sont que "*les écrivains espagnols aussi, poètes en tête avec José Bergamin et Raphaël Alberti, ont répondu présents à l'appel du réel*", et que "*les écrivains de la jeune génération américaine qui connaissent la gloire d'Europe, Faulkner, Erskine Caldwell, Pearl Buck, tous membres de la Ligue des écrivains américains, soient ceux qui nous fassent le mieux connaître la réalité américaine*" ⁵⁴. Le bilan est surtout relatif, là encore, aux positions extra-littéraires des intéressés ⁵⁵, au nombre desquels il faut compter également Théodore Dreiser, "*le maître du réalisme américain*" ⁵⁶, et Hemingway pour ce roman qu'il est allé écrire sur place, à Madrid ⁵⁷.

Dans "*La Nouvelle épopée*", Aragon illustre les mêmes idées en reprenant les exemples français de Malraux, Bernanos et Montherlant, auxquels il ajoute celui de Mauriac ; mais surtout, il tente de développer plus complètement sa démonstration. La thèse générale est formulée ainsi :

Nulle part comme dans le roman français ces derniers mois, il faut le dire, n'aura été réalisé cette synthèse de la sérénité artistique et de la compréhension de l'époque qui, elle, exige de l'écrivain qu'il ne la contemple point de la berge mais se mêle à la furie de son flot ⁵⁸.

⁵³ *Op.cit.*, p. 167.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁵ Aragon souligne leur appartenance à la Ligue des écrivains américains (née en avril 1935), Ligue qui "*rassemblait un grand nombre de talents de la gauche littéraire*", et était "*une sorte de pendant de l'AEAR*", mais sans souci doctrinal aucun (Caute, *op.cit.*, p. 176).

⁵⁶ Dreiser préside la conférence de juillet 1938. D. Caute propose du personnage un portrait peu flatteur (voir *op.cit.*, pp. 217-218, 265).

⁵⁷ Aragon fait abstraction ici du point de vue assez critique de *Pour qui sonne le glas* sur les communistes et sur André Marty en particulier, le commissaire en chef des Brigades.

⁵⁸ *Op.cit.*, pp. 227-228.

Cette évolution et cette réussite sont selon lui d'autant plus remarquables qu'il n'y avait "*pas de pays où l'on eût plus qu'en France poussé à la hauteur d'un dogme l'indépendance du romancier par rapport à l'événement*", et que les écrivains français n'ont pas explicitement renoncé à ce dogme : au contraire - et c'est là la thèse qu'il va chercher à illustrer - le "*divorce de la théorie et de la pratique, de la conception littéraire des romanciers et de l'évolution artistique de leurs romans est bien le fait le plus marquant*" de l'actualité ⁵⁹.

Ainsi en est-il de Malraux qui, dans le moment où il publie *L'Espoir*, "*livre essentiellement né de la guerre espagnole*" ⁶⁰, "*livre ruisselant*" de ce drame bien réel, fait aussi paraître quelques éléments d'une *Psychologie de l'art* où il soutient cette profession de foi anti-réaliste : "*La première matière de l'artiste n'est jamais la vie, c'est toujours une autre œuvre d'art*" ⁶¹. La formule de Malraux est intéressante, elle met le doigt sur une dimension irréductible de l'œuvre d'art en général, elle annonce des recherches récentes comme celles liées à la notion d'intertextualité, et surtout elle n'est pas contradictoire avec le fait qu'un écrivain écrive aussi à partir de l'expérience qu'il a du monde, des hommes, de la vie sociale (de ce qu'Aragon appelle "la réalité"). Aragon écrivain le sait mieux que personne, dont chaque livre renvoie à une prodigieuse bibliothèque. Mais sa perspective critique est destinée à d'autres fins que de penser la complexité du processus créatif, et en particulier ce double rapport du langage à lui-même et au monde. Il s'en tient donc à cette dénégation indignée : impossible que Malraux, témoin et acteur de la guerre d'Espagne, en ramène un roman et laisse entendre dans le même temps qu'un livre s'écrit à partir d'autres livres.

Mais s'agissant du roman lui-même, Aragon ne se contente pas de saluer les progrès de Malraux dans la voie du réalisme. Non, *L'Espoir* est une manière de révolution : "*De La Condition humaine à ce livre, que Malraux en convienne ou non, c'est un gigantesque retournement de l'art qui s'opère, l'attitude de l'auteur même en est changée*" ⁶². L'événement est prodigieux, même si Malraux ne se connaît pas lui-même, comprenant mal sans doute qu'autrefois "*tenant d'un classicisme qui surprenait*", il soit "*aujourd'hui entraîné par le flot de la réalité*" : "*il y plonge, elle le*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁰ *Idem.* Malraux est désigné comme "*l'un des plus grands écrivains français, qui est déjà considéré comme l'un des plus grands écrivains du monde*". Ce n'est pas négligeable quant au prestige qui peut en rejaillir sur le PCF.

⁶¹ *Verve*, décembre 1937 et mars 1938, cité par Aragon, *ibid.*, p. 228.

⁶² *Ibid.*, p. 229.

dépasse, il réapparaît et la maîtrise, réaliste en ceci qu'il surmonte la réalité" ⁶³. Ce complément aux définitions habituelles du réalisme chez Aragon pose un problème d'interprétation : faut-il comprendre que "surmonter la réalité" c'est en avoir la maîtrise artistique et que *L'Espoir* vaut surtout par sa qualité littéraire ? A ce compte, quelle différence avec *La Condition humaine* ? Que Malraux ait été le témoin direct de la guerre d'Espagne ? Sa qualité de "réaliste" tiendrait à ce qu'il a su dépasser le simple reportage, ne pas se laisser noyer par le flot de la réalité tout en y étant plongé : elle serait dans la synthèse de ces deux aspects, la maîtrise artistique et "*la compréhension de l'époque*", suggère Aragon. Mais un tel éloge suppose qu'il n'y ait pas d'ambiguïtés quant à la bonne manière de comprendre l'époque, que cette compréhension soit pleinement compatible avec l'idée qu'Aragon se fait du réalisme. Nous savons que "l'espoir" des communistes a été déçu : il leur faudra trouver ailleurs des preuves du "*gigantesque retournement de l'art*" ici annoncé.

Aragon faisait tout de même allusion en passant aux "*faiblesses*" du livre de Malraux, mais sans du tout en préciser la nature, puisque son souci majeur est de verser au compte du réalisme qu'il prône des démarches d'écrivain fort diverses, dont aucune ne correspond vraiment à ses propres idées ; et ceci, nous le savons, afin de rendre la plus convaincante possible l'image du front uni des écrivains de France.

C'est pourquoi nous le voyons, comme son parti, pratiquer la politique de la main tendue aux catholiques. Mauriac est salué comme journaliste pour ses prises de position, dans le *Figaro*, "*contre les bourreaux et pour les hommes*" ⁶⁴, et comme romancier pour l'âpreté critique de ses livres qui sont une impitoyable mise à nu des gens "*avec qui il dîne*", car ce grand bourgeois n'a pas craint de révéler "*des bourgeois avec lesquels il vivait qu'ils étaient capables des crimes et des pires cruautés*" ⁶⁵. L'idée est suggérée ici que Mauriac se situe dans la tradition du réalisme critique, dont on sait qu'il permet de bons témoignages sur une époque en dépit des idéologies indésirables qu'il véhicule : "*Comme André Malraux, plongé dans ses contradictions artistiques les dépasse de toute son œuvre, et de sa vie, François Mauriac ici, au sein même des contradictions sociales où il vit, les dépasse de ses livres, qui survivront à ces*

⁶³ *Ibid.*, pp. 229-230.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 232. Son livre plus récent, que commente brièvement Aragon est *Plongées*, un recueil de nouvelles.

contradictions d'une société, document essentiel de ce qu'elle fut" ⁶⁶. Rien n'est dit dans ces lignes de l'aspect trop négatif habituellement reproché à ce type de réalisme.

C'est dans une perspective semblable qu'Aragon s'intéresse à Bernanos, présenté comme catholique, monarchiste, et "*aristocrate d'esprit*", mais dont *Les Grands cimetières sous la lune* montre qu' "*au-delà des opinions il y a les témoignages*" ⁶⁷ : ainsi des pages qu'Aragon cite longuement (dans sa chronique de juin 1938), consacrées aux événements de Majorque, où Bernanos résidait au moment de la répression phalangiste dirigée par un fasciste italien, avec la complicité du haut-clergé local. En dépit de ses sympathies premières pour les rebelles franquistes et leurs alliés, il dresse là un réquisitoire accablant, contre la terreur organisée, qu'Aragon ne peut pas ne pas approuver sans réserves, malgré les graves erreurs que commet par ailleurs ce chrétien monarchiste sur le chapitre de l'URSS et du communisme, par exemple. Ses réactions aux sanglants événements d'Espagne apporteraient la preuve que "*la réalité emporte ces hommes et les idées qu'ils portaient en eux*" ⁶⁸. Pourtant, Aragon nous amène lui-même à songer que les choses ne sont pas aussi simples, puisqu'il y a dans l'idéologie même de Bernanos de quoi lui faire éprouver beaucoup plus de sympathie pour le peuple que pour les classes dirigeantes :

Devant une société de marchands, de banquiers et de démarcheurs, le sentiment antibourgeois de Bernanos monarchiste, mû par sa conception de l'honneur, retrouve bien souvent celui de l'ouvrier, pour qui l'honnêteté est la grande loi du travail ⁶⁹.

De même dans *La Nouvelle épopée*, Aragon admet que si Bernanos parle si souvent du peuple, et particulièrement du peuple de France, "*c'est qu'il voit dans le peuple l'héritier véritable des vertus féodales, dans l'honnêteté ouvrière, ce qui surnage dans le monde moderne de l'honneur des nobles d'autrefois*" ⁷⁰.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁷ Article de juin 1938 sur ce livre, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁸ *La Nouvelle épopée*, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁹ Article de juin 1938, p. 193.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 236. Que par ce biais on apprenne que "l'homme nouveau" chanté par Aragon est l'héritier direct de la noblesse du moyen âge ne manque pas de surprendre. Toutefois, nous verrons le narrateur des *Voyageurs de l'impériale* afficher la même sympathie pour les tenants des valeurs aristocratiques, bafouées par la classe qui a fait de l'argent le principe unique de sa conduite.

C'est en somme la pensée authentiquement réactionnaire de Bernanos qui le rapproche des révolutionnaires communistes, dans leur haine commune du bourgeois. Par ailleurs, Aragon souligne lui-même que *Les Grands cimetières* n'est pas un roman ; or, dans la tradition marxiste, ce qui fait la valeur de témoignage critique de certaines grandes œuvres est attribué aux vertus de la fiction littéraire parfaitement maîtrisée. Ce ne peut donc être le cas ici, et si l'on admet que ce n'est jamais la réalité qui parle d'elle-même, force est de conclure que ce pour quoi Aragon admire le plus Bernanos est aussi ce qu'il accepte le moins chez lui : ses idées politiques, son idéologie réactionnaire, cette vision du monde qui le conduit logiquement à faire ce geste significatif, explique Aragon : "*mettre son nom aux côtés du mien au bas d'une phrase qui instituait entre ses signataires une fraternité préfiguratrice de l'unité française en face des ennemis de la France*" ⁷¹. Le "réalisme" n'est décidément pas là où on l'attendait.

La démarche d'annexion est la même vis-à-vis de Montherlant, l'aristocrate qui, par delà les barrières des classes, découvre l'homme "*dans l'oasis du sport*" comme Malraux le découvre dans la guerre ⁷². C'est ce dont témoigne la préface et les notes nouvelles de la réédition des *Olympiques* par lesquelles leur auteur "*a voulu en 1938 réviser à la fois ses idées et son œuvre*" ⁷³. La preuve peut sembler mince, mais ce qui compte davantage pour Aragon c'est sans doute que Montherlant ait été, comme Mauriac, Malraux, Bernanos et lui-même, co-signataire du Manifeste des Treize ⁷⁴. Et même s'il n'a guère démontré que l'heure du réalisme a sonné pour les écrivains français, il croit pouvoir conclure qu'"*ainsi en 1938, dans ses meilleurs représentants, l'intelligence française est animée de mouvements qui la portent à une union nouvelle, à une compréhension profonde du monde réel*" ⁷⁵. L'expression d'"intelligence française" indique bien que c'est en tant qu'intellectuels que les écrivains sont ici considérés, mais les dernières lignes de l'article jouent habilement de la confusion : "*l'unité de la France, ainsi, débute parmi les poètes. Mais c'est que les poètes ont*

⁷¹ Article de juin 1938, p. 191. Il s'agit du *Manifeste des Treize* qui était une déclaration d'unité face aux menaces fascistes en France et qui fut signé, explique Aragon, par "*treize écrivains représentatifs des tendances artistiques les plus diverses, et parmi lesquels se rencontrent toutes les opinions politiques compatibles avec la protection de notre nation*" (*L'Œuvre poétique*, tome VIII, p. 223).

⁷² *Op.cit.*, p. 237.

⁷³ *Ibid.*, p. 236.

⁷⁴ Les huit autres signataires étaient : A. Chamson, Colette, L. Descaves, L. Gillet, J. Guéhenno, J. Maritain, J. Romains et J. Schlumberger.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 238.

découvert le héros de la nouvelle épopée. Et c'est le peuple de France"⁷⁶. Ce sont donc bien les écrivains eux-mêmes qui sont censés, à terme, recueillir la leçon des intellectuels.

Encore une fois, seul le glissement incessant entre les rôles nombreux qu'Aragon fait jouer à la notion de réalisme permet de telles approximations. Dans le contexte de mobilisation unitaire des années 1936-1939, tout se passe comme si le terme même de "réalisme" avait cette vertu magique : hâter la prise de conscience politique des intellectuels français tout comme la prise de conscience littéraire des écrivains ; et en clamant bien haut que l'heure du réalisme a sonné, situer dans la logique de ses propres convictions l'évolution de leurs idées et de leurs œuvres. C'est pourquoi il cherche aussi à faire de leur antifascisme commun un terrain privilégié où s'impliqueraient mutuellement défense de la culture et défense du réalisme.

*** *Peuple, nation et défense de la culture***

On le sait, l'assimilation de ces deux notions n'est pas nouvelle pour Aragon : dès 1934 est formulée chez lui cette double idée que les révolutionnaires doivent recueillir l'héritage culturel de leur pays et que ce qu'il y a à reprendre des œuvres passées est ce qu'elles ont contenu de réalisme. Maintenant que la défense de la culture, passée et présente, est devenue une préoccupation pressante et partagée, il essaie de préserver en tant que militant antifasciste la perspective qu'il avait proposée en tant que révolutionnaire, même si les gens aux côtés de qui il lutte se gardent pour leur part d'établir cette assimilation. En effet, s'ils sont nombreux à revendiquer leur situation nouvelle d'écrivains "engagés" dans les réalités dramatiques de l'heure, à associer étroitement les notions de peuple et de culture, condamnant par là tout point de vue élitiste, on ne trouve guère chez eux de référence au réalisme, et encore moins l'idée que défendre la culture ce serait défendre la part du réalisme en elle, aussi importante soit-elle⁷⁷.

Sous la plume d'Aragon c'est la notion de peuple, fortement idéalisée, qui sert de moyen terme entre ces deux pôles ; notion suffisamment floue aussi pour désigner toutes les classes montantes de l'histoire, si bien que "*dans la culture se résume tout ce qui, dans l'effort séculaire des hommes, est conforme à la montée de l'histoire,*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁷⁷ Voir *supra*, 1.4.1. C'est ce que montrent aussi les documents de la conférence de juillet 1938.

l'élément progressif de l'histoire de l'humanité" ⁷⁸. A l'heure où les classes dirigeantes, pour maintenir leur puissance, détruisent les musées, brûlent les livres et frappent leurs auteurs, les représentants de la culture savent reconnaître leur allié naturel :

Le poète, l'auteur, le savant, le musicien, le peintre comprennent avec une grande clarté dans ces temps de tempête qui les défend, qui défend leur art, leur science, leur destinée. Ils entendent monter, à leur appel de détresse, une grande voix qui leur crie : courage ! Une voix qui vient d'en bas, du tréfonds de la souffrance et de la misère, une voix qui éveille des échos profonds dans leur cœur et dans leur œuvre, la voix du peuple qui leur dit : Courage, je suis là ! Je monte ! Je suis le sauveur du trésor ! [...] Je suis le Peuple, me voilà.

Artistes, écrivains, savants, penseurs entendent cette voix qui sort des entrailles mêmes de la faim, et qui a déjà l'accent inimitable de la lumière.

Ils ne séparent plus leur cause, celle de la culture, de celle du peuple où la culture plonge ses racines maîtresses ⁷⁹.

Dans cette page de 1936, très vibrante, très hugolienne, qui préfigure sans doute ce que deux ans plus tard leur auteur nommera "*la nouvelle épopée*", on remarquera que le "Peuple" tient le rôle majeur et actif, c'est lui qui va à la culture, qui "monte", pour la sauver et lui donner tout son sens. Quelques lignes plus loin, cependant, Aragon ne peut éviter que la perspective s'inverse : il s'agit cette fois de diffuser la culture, de la "populariser", donc de la faire aller au peuple, faute probablement qu'il vienne suffisamment vite à elle et qu'il sache vraiment quel usage en faire. Car s'unir, faire cause commune pour défendre la culture, cela implique l'étude de cette culture, et son approfondissement, sa "critique", tâche qui ne peut être menée à bien que par ceux qui la connaissent : "*cela implique aussi que, sans abaissement de qualité (ce qui serait une insulte au peuple), nous devons de nos forces unies travailler à faire connaître ce trésor de l'humanité au peuple qui dès aujourd'hui en devient le protecteur*" ⁸⁰. Cette dernière formule résout à bon compte la contradiction qu'Aragon effleure sans s'y attarder, préférant prodiguer immédiatement cette assurance : "*Populariser, qui n'est aucunement vulgariser, populariser la culture, et la développer, voilà notre double tâche*". La contradiction reste pourtant sensible dans les lignes qui suivent : l'orateur est obligé de faire remarquer à son public des "Théâtres ouvriers" qui a avoué des

⁷⁸ "D'un chant profond", *op. cit.*, pp. 82-83.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

problèmes de répertoire, qu'il a à sa disposition toute la culture populaire, la tradition folklorique des provinces françaises, le folklore étant au même titre que les grands chefs d'œuvre l'expression de l'histoire et des "*grandes luttes héroïques du peuple de France*". A ces ignorances l'on devine que les rapports du peuple et de la culture sont moins idylliques que dans le tableau qu'il a bien voulu en brosser, ce qui n'empêche pas Aragon de conclure :

Voilà pourquoi défendre et développer la culture, cela signifie au théâtre comme ailleurs, y introduire l'optimisme combatif de la classe ouvrière, porter la culture (et le théâtre) au niveau héroïque des combats de nos jours" ⁸¹.

Même si le terme n'est pas prononcé, c'est bien au réalisme nouveau que ces formules nous renvoient, et par là se justifie, dans la logique propre des idées d'Aragon, l'idéalisation dont la notion de peuple a été l'objet.

Il est vrai qu'Aragon a été le témoin de la manière dont les républicains espagnols protégeaient parfois, avec un soin extrême, les trésors artistiques de leur pays abandonnés par leurs propriétaires, les trésors du Château du Duc d'Albe par exemple ⁸². Mais, outre que cette protection d'un château a peu de choses à voir avec l'assimilation critique de l'héritage culturel, il indique lui-même qu'elle est à verser au crédit du "*Parti communiste qui en a pris la charge et qui le tient comme par défi*" ⁸³. A moins d'admettre que du Parti au peuple il n'y a qu'un pas, le propos paraît à nouveau excessif selon lequel il aurait à Madrid "*compris comme jamais que l'héritage culturel est entre les mains du peuple, qu'il ne peut compter que sur le peuple pour sa sauvegarde*" ⁸⁴. Ce serait ouvrir un autre débat, mais nous ne pouvons pas non plus ignorer qu'un régime de terreur, fasciste, nazi, stalinien ou autre, a besoin pour régner de la complicité passive ou active, d'une partie au moins de ce "peuple" tellement idéalisé par Aragon.

Reprenons : à l'intention des nombreux écrivains engagés dans la résistance au fascisme, Aragon tente d'associer étroitement défense de la culture et défense du

⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

⁸² Aragon donne de la scène quelques confondantes images d'Epinal, dans "*Pour la défense de la culture*" (décembre 1936).

⁸³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 255.

réalisme (et en dernière analyse, défense du réalisme socialiste) ; il se sert à cette fin comme d'un moyen terme de la notion de peuple ; nous l'avons vu aussi situer de plus en plus fréquemment la question du réalisme dans un cadre national, et se faire le défenseur du réalisme français. C'est pourquoi il en vient fort logiquement, dans son discours au IIème congrès des écrivains de 1937, après avoir plaidé pour le réalisme, on s'en souvient, à développer ainsi son propos :

Et c'est au nom de ce réalisme que je veux exalter un faisceau de faits et de notions dont il faut saisir la valeur humaine pour comprendre les rapports qui se créent entre les hommes, non seulement dans la vie quotidienne, mais dans la création même, dans la naissance et le développement de ce trésor que nous appelons la culture. Je veux exalter ici l'ensemble de réalités qu'on appelle une nation [...] Je prétends ici démontrer qu'il y a identité entre la défense de la culture et défense de la nation ⁸⁵.

Aragon reprend alors l'argumentation communiste selon laquelle ce sont les classes dirigeantes, et parmi elles les hommes qui se disent les plus "nationalistes", qui ont le plus spolié et trahi la nation, avec la bénédiction de quelques idéologues comme Maurice Barrès ou André Gide ... ⁸⁶. Avec la complicité aussi d'écrivains "*trop occupés à des jeux insignifiants*" ou trop révoltés pour croire encore à des mots qui étaient "*traînés dans la boue des banques et des conseils d'administration*" ⁸⁷. Dadaïstes et surréalistes sont ici une nouvelle fois visés, et donc l'homme que fut Aragon et qui a retrouvé, lui, le chemin de la nation, dont on comprend qu'il est le chemin même du "*retour à la réalité*". Notons que dans ce discours adressé à un large auditoire d'écrivains, la politique du "parti de Maurice Thorez" n'est pas évoquée au titre des raisons profondes des retrouvailles avec la France. Seule l'attitude négative de l'ennemi de classe est mentionnée : "*nous avons recouvré notre patrimoine par l'excès même de l'impudence de nos spoliateurs*" ⁸⁸.

Le rôle joué par le terme de "peuple" est donc maintenant rempli par celui de "nation", la nation dans le cadre de laquelle sont censés prendre tout leur sens les

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 378.

⁸⁶ *Le Retour de l'URSS* et les *Retouches* sont, bien sûr, passés par là. Quant à Barrès, nous verrons qu'Aragon reviendra de façon spectaculaire sur cette condamnation.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 379.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 380.

termes de “culture” et de “réalisme”. Ainsi s’établit-il une sorte d’équivalence entre tous ces termes qui devrait, du moins selon la logique du discours militant d’Aragon, amener ses auditeurs à ne pas se réclamer de la défense de l’une de ces notions sans en tirer la conséquence qu’ils doivent nécessairement défendre aussi les autres, et en fin de compte sans envisager de se rallier un jour au “réalisme nouveau”. C’est pourquoi Aragon se donne la possibilité de jouer à chaque fois gagnant en exaltant tour à tour chacune de ces notions, et par exemple, ici, en chantant la nation française dans une page qui préfigure tout à fait certains poèmes de la Résistance ⁸⁹ :

Je te salue, ma France, pour cette lumière dans tes yeux qui ont vu tomber la Bastille, je te salue pour tes jeux venus du fond des âges et les tendres chansons qui soulèvent ton sein de froment et de lait, pour Il pleut bergère et pour la Carmagnole, pour Racine et pour Diderot, Nous n’irons plus au bois et Maurice Chevalier. Je te salue, ma France, pour Jeanne, la bonne Lorraine, et Babeuf qui mourut aussi d’avoir eu le cœur trop grand [...] Je te salue pour ce qu’il y a de plus délibérément français dans ce grand message du Pain, de la Paix et de la Liberté que tu as apporté au monde, et qui grandit dans la tourmente avec l’accent de Belleville qui rappelle toujours un peu la Commune, cette première justice installée par l’homme en plein Paris ⁹⁰.

Tel est le visage de la vraie France, une France belle et généreuse, une France populaire, où Maurice Chevalier peut tutoyer Racine, une France héroïque et rayonnante, qui s’oppose en tous points à la France qui n’est pas la France, celle des deux cents familles, celle des banques et des conseils d’administration. Et le héros positif de la France véritable, c’est l’ouvrier de Belleville, le descendant des communards, celui par qui les communistes ont “réappris à parler français” ⁹¹.

⁸⁹ En particulier le passage du *Musée Grévin*, VIIème partie, qui commence par le vers célèbre : “Je vous salue ma France aux yeux de tourterelle...”.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 382. A propos de Maurice Chevalier, signalons que nous avons aussi trouvé dans *L’Humanité* (5 décembre 1936) un article d’Aragon sur “Marianne Oswald ou le réalisme dans la chanson” où il explique que les fascistes la haïssent parce qu’elle dit la vérité, que l’opposition qu’elle rencontre “est celle qu’ont rencontrée tous les grands réalistes”, et que le peuple de France aime en elle la chanson française profondément humaine et populaire.

⁹¹ *Ibid.*, p. 383. Aragon dit en effet des ouvriers français : “Je n’ai point honte de reconnaître en eux mes maîtres de français, non point au sens mesquin de l’école, mais à celui, magnifique, de l’expérience historique [...] Ils sont mes maîtres de français, parce qu’ils expriment notre peuple au langage clair et son avant-garde ouvrière dont la philosophie se confond avec la vie, avec la réalité”. Ce passage est tout à fait exemplaire du système de pensée d’Aragon : il y a équivalence entre le peuple, les ouvriers, et leur avant-garde (c’est-à-dire le Parti), et une adéquation parfaite de cet ensemble de notions avec la vie, la

Ce morceau de bravoure n'est donc pas sans signification politique, et c'est au nom de la leçon que les communistes ont su comprendre avant les autres qu'Aragon invite les écrivains qui l'écoutent à l'imiter :

*Cherchez aux sources vives de votre nation l'inspiration qui vous traduira en l'exprimant, et fera de votre œuvre non point l'étincelle du talent individuel, mais l'expression du génie humain, parce qu'elle sera empreinte de la réalité nationale*⁹².

Avec cette dernière formule le raisonnement se referme sur lui-même : la défense de la culture, qui passe par la défense de la nation, débouche sur la défense du réalisme, sur l'invitation faite à tous les écrivains de devenir réalistes. Toutefois, il manque encore l'ultime (et le premier) maillon de ce raisonnement, celui du réalisme socialiste.

*** *Pas de réalisme français sans réalisme socialiste***

A vrai dire, il n'est pas facile de l'introduire dans les circonstances de ce discours prononcé au II^{ème} congrès des Ecrivains. Ce qui nous semble très significatif c'est qu'il le soit pourtant, et immédiatement après le passage que nous venons de citer, au prix d'une sorte de saut dans la pensée qui n'en révèle que mieux le cheminement profond :

C'est ainsi, mes chers confrères, que devenus des réalistes dans l'esprit du socialisme, pour paraphraser ici d'un coup plusieurs expressions d'un des plus grands esprits des temps modernes, vous deviendrez d'excellent "ingénieurs des âmes", en collaborant à la création d'une culture vraiment humaine, parce qu'elle sera nationale par la forme et socialiste par le contenu.

Ce paragraphe forme la conclusion du discours ; le mot de la fin est donc laissé à Staline, invoqué à point nommé pour qu'aucun des écrivains défenseurs de la culture ne puisse se dire ignorant de l'avenir auquel il est promis, puisque les voies de la littérature et de la culture tout entière ont été "là-bas" tracées par le grand chef d'Etat

réalité, grâce au truchement d'un "langage clair" où se confondent la langue française et le discours marxiste.

⁹² *Ibid.*, p. 384.

philosophe⁹³. Et comme nous l'avions entrevu plus haut, la leçon est lumineuse : écrivains, reprenez pied parmi votre peuple, creusez votre réalité nationale et vous découvrirez le socialisme ; écrivains français écrivez la vérité de la France, et, Staline s'en porte garant, vous atteindrez bientôt au réalisme socialiste, réaliste par son contenu parce que national par sa forme ! Nous ne referons pas ici l'analyse critique de ces paralogismes. Ajoutons simplement que la vérité de la formule d'Aragon - sans réalisme français pas de réalisme socialiste - c'est la formule inverse : sans réalisme socialiste pas de réalisme français. Car sans lui, sans ce but, cette sorte de cause finale du raisonnement, le "réalisme français" perd sa raison d'être, et l'essentiel de sa consistance (tout comme les images données de la nation et du peuple français).

De même dans l'article d'avril 1936, "*Du réalisme dans le roman*", les réflexions à caractère historique et théorique dérivent tout naturellement vers la même conclusion, c'est-à-dire vers le même postulat de départ. Ayant affirmé, on s'en souvient, que le peuple de France a réintroduit dans la littérature un "goût violent", "irréductible" de la vérité, Aragon poursuit :

C'est pourquoi, je reviens ici, pour la seconde fois, réclamer de ceux qui écrivent, réclamer solennellement la prise de conscience du moment historique où ils se tiennent, et de la leçon qu'il comporte pour eux ⁹⁴.

Cette leçon, accréditée par "*l'un des plus grands esprits des temps modernes*", nous savons qu'elle est la leçon même du réel, c'est une leçon "objective" devant laquelle on ne peut que s'incliner, et c'est bien ce qu'il s'agit de faire admettre à tous ces écrivains dont la conscience retarde sur le mouvement historique :

Les forces de l'histoire, c'est-à-dire les hommes faisant leur propre histoire, vous déterminent, mes chers confrères, et rien ne sert de leur résister. Ils tiennent votre main, ils vous font écrire : cessez ces convulsions du porte-plume qui se rebelle au nom de ce que vous croyez faussement être votre liberté ⁹⁵.

⁹³ Dans son rapport à la Conférence du 25 juillet 1938, Aragon se félicite de ce que "*les chefs des démocraties tchèque et soviétique, MM. Benes et Staline, soient des philosophes*" (*op.cit.*, p.386).

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 75. L'expression "*pour la deuxième fois*" est à entendre par rapport au Ier Congrès des Ecrivains, en 1935.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 76.

En bref, la liberté réelle de l'écrivain se confond avec la nécessité présente qu'il devienne un écrivain réaliste, de même que sa liberté d'homme est dans sa soumission à l'ordre révolutionnaire du monde :

Votre liberté ne peut être en contradiction avec le mouvement de l'histoire, elle est dans l'acceptation de ce mouvement. Votre liberté ne peut exister que dans la connaissance et la compréhension des forces qui agissent sur vous [...] votre liberté est dans l'acceptation de la réalité pour la transformation de cette réalité conformément à l'histoire. Votre liberté est dans le devenir révolutionnaire de l'humanité ⁹⁶.

Cette dernière définition de la liberté peut aussi bien se traduire : votre liberté est dans le devenir marxiste de votre conception du monde, puisque c'est la science marxiste qui confère "*la connaissance et la compréhension des forces*" qui régissent le monde en général et la littérature en particulier. Comme quoi défendre le roman et le réalisme dans le roman, c'est aussi défendre le marxisme et le marxisme dans le roman :

Aussi cesserez-vous, mes chers confrères, d'être des réalistes de hasard, pour devenir des réalistes de système. Aussi votre réalisme conditionné par la lutte des hommes pour ou contre un monde meilleur, sera-t-il lui-même un parti pris dans cette lutte, pour ou contre le socialisme, votre réalisme obéira-t-il à des lois qui ne sont pas différentes des lois de l'histoire, de la science, de la pensée. Le roman ne vous apparaîtra plus comme une oasis pour échapper à ces lois, mais comme un champ d'application stricte de ces lois. Voilà pourquoi je vous dis que votre réalisme sera un réalisme socialiste, tendra au moins vers un réalisme socialiste. Je réclame le retour à la réalité, mais pour la transformation de cette réalité. Réalisme, oui, mais réalisme socialiste ⁹⁷.

Le raisonnement développé ici, et sur lequel l'article s'achève, met en lumière avec une particulière netteté cette conclusion que nous avons déjà pressentie : le réalisme

⁹⁶ *Idem*. De même, quand Jacques Duclos affirme que pour les communistes la liberté de création doit être entière, c'est en ajoutant que la bonne littérature est le reflet de l'histoire en marche et que cette marche est inéluctable (voir *Les Droits de l'intelligence*, ESI, 1938 ; cette brochure est la transcription d'une conférence donnée le 1er juin 1938 à la Maison de la Culture).

⁹⁷ *Idem*. On peut trouver une définition semblable de la liberté comme acceptation de la nécessité historique chez un compagnon de route comme Jean Cassou, mais sans qu'elle s'accompagne de la référence au marxisme comme science de cette nécessité (Intervention à la Conférence du 25 juillet 1938, d'après *L'Œuvre poétique*, tome VIII, pp. 391-392).

socialiste, fondé sur le matérialisme marxiste, est un réalisme scientifique ; c'est l'art et la littérature enfin sortis de leurs balbutiements idéologiques, c'est un réalisme "*de système*". C'est pourquoi il ne suffit pas à Aragon que, comme il le prétend, le réalisme ait été remis à l'ordre du jour sous la pression de l'histoire. Il faut vouloir tout de suite un réalisme plus "avancé", un réalisme qui anticipe sur le mouvement de l'histoire et qui contribue à en hâter le dénouement. Et cette capacité, seul le marxisme peut la lui donner. C'est pourquoi aussi la formule finale nous paraît tout à fait révélatrice qui proclame sans détours : "*Réalisme, oui, mais réalisme socialiste*"⁹⁸.

Cette formule confirme que la notion de réalisme français, telle qu'Aragon l'entend dans les années 1936-1938, ne se comprend pas en dehors de la référence au réalisme socialiste, qui est bien le terme premier, dans lequel s'investit toute la charge affective et intellectuelle liée au marxisme, à l'URSS et à la Révolution. Or, dans sa brève présentation pour *L'Œuvre poétique* de l'article de 1936 dont nous venons de commenter les derniers paragraphes, il fait cette mise au point :

*Je suppose [...] qu'on y verra surtout la défense du réalisme (socialiste s'entend). C'est-à-dire des théories soviétiques en littérature. Cependant il s'agissait bien pour moi de me servir des mots d'ailleurs pour défendre une certaine conception du réalisme français. Mais aussi de prendre mes distances avec une certaine sorte d'impérialisme en littérature. Aujourd'hui, je le dis ? Et plus qu'alors peut-on, en 1976, vraiment m'entendre ?*⁹⁹

Nous avons déjà rencontré cette explication à propos de l'attitude générale qu'il allait adopter à partir du Congrès des Écrivains soviétiques de 1934, et nous avons alors tenté d'analyser sa quête d'un réalisme national en fonction d'une sorte de déni de la réalité soviétique : c'est le grand exemple du pays d'Octobre qui fonde le militantisme d'Aragon mais en retour c'est le projet d'une solution spécifiquement française qui permet de passer sur les imperfections du "modèle", à demi perçues, à demi avouées. C'est pourquoi nous ne voulons pas mettre en doute qu'il ait voulu, en dépit des apparences, prendre ses distances "*avec une sorte d'impérialisme en littérature*" dont il

⁹⁸ Une variante de cette formule est fournie par Fréville dans son introduction aux écrits de Marx et Engels : "*la science sans l'art est stérile, mais l'art sans la science risque d'être vain*" ; le marxisme permet à l'écrivain de s'affranchir d'emblée des idéologies et de n'avoir plus à écrire contre elles, ou en dépit d'elles : aussi, "*s'il ne donne pas de génie à l'écrivain, il supprime les entraves du génie*" (in *Commune* n° 35, juillet 1936, p. 1355).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

ne pouvait sans doute pas ne pas percevoir certains symptômes ; de même constatons-nous que les références explicites à l'URSS se font plus rares et plus discrètes dans les textes de la période 1936-1939 et que la notion de modèle est ouvertement rejetée. Mais précisément ceci correspond à la façon dont Aragon vit et résout dès cette époque les contradictions de sa foi militante et de son rapport à l'URSS : ainsi l'avons-nous vu s'efforcer de "déssoviétiser" le réalisme socialiste, en présentant cette doctrine qui se trouve avoir vu le jour sous le ciel soviétique comme une doctrine à vocation universelle. Et si ses adversaires pratiquent l'amalgame il introduit bien, quant à lui, une différence entre la défense du réalisme socialiste et la défense des "théories soviétiques". Mais là où il brouille en même temps les cartes, en 1976, c'est qu'il feint de prendre cet amalgame au sérieux pour mieux opposer à ce qu'on lui reproche ce qu'il dit avoir été sa préoccupation majeure, la défense d'une "*certaine conception du réalisme français*". Or, il n'y a pas là d'opposition, nous croyons l'avoir amplement montré, la référence au réalisme socialiste reste essentielle, même s'il est incontestable qu'elle ne signifie pas pour Aragon qu'il faille imiter fidèlement les romans soviétiques. Ceci n'empêchant nullement non plus que c'est bien l'immense espérance, proclamée et préservée contre vents et marées, mise dans le pays où se construit le socialisme, qui forme alors un soubassement essentiel de son discours.

Il reste que l'accent se déplace progressivement sur le réalisme français, que les références explicites au réalisme socialiste disparaissent à partir de 1938 (toutes celles que nous avons mentionnées sont antérieures à cette année-là), et qu'il faut donc à la fois ne pas sous-estimer la relation dialectique introduite entre les deux notions et prendre acte de ce que la voie proprement nationale correspond à des enjeux réels pour Aragon : pour le militant communiste, elle répond fidèlement à la ligne politique de son parti ; pour l'intellectuel antifasciste, elle entre plus directement en résonance avec le grand thème de la défense de la culture, sans en gêner la dimension internationale ; pour la critique littéraire, elle permet d'échapper plus facilement au soupçon de littérature de propagande, à l'amalgame du réalisme nouveau avec une théorie soviétique¹⁰⁰ ; pour le romancier enfin, elle rend plus légitime une démarche personnelle d'exploration de la

¹⁰⁰ Dans sa conférence sur "*les droits de l'intelligence*", Jacques Duclos entend lui aussi rassurer : "*Nous ne confondons nullement littérature et propagande politique et nous pensons qu'un homme ne peut pas être considéré comme un grand littéraire uniquement en raison de ses opinions politiques*" ; mais la suite du propos assigne ses vraies limites à l'indépendance de l'écrivain : "*il vit dans une société réelle, et s'il est vrai qu'il n'a nullement à devenir un militant politique, il ne sera un écrivain digne de ce nom que s'il reste indépendant des forces qui veulent maintenir l'exploitation de l'homme par l'homme*". Au moins peut-il, probablement, se contenter (à cette date : juin 1938) de paraître sur les tribunes de l'antifascisme pour apporter la preuve de cette indépendance-là. Nous citons d'après la brochure mentionnée ci-dessus, note 96 (pp. 54 et 57).

“matière de France”, dont la dynamique propre déborde de toute façon les critères du réalisme, sous l’un et l’autre de ses aspects, tout en étant justiciable au regard de la critique communiste.

Nous tourner à présent du côté des romans écrits dans cette période 1936-1939, les romans d'Aragon lui-même, *Les Beaux quartiers* et *Les Voyageurs de l'impériale*, mais aussi celui de Nizan, *La Conspiration*, en prenant en compte l'accueil critique qui leur a été réservé, permettra de compléter cette analyse et de confirmer qu'il est impossible de confondre la logique du discours militant et les lois propres du texte romanesque.

* * *

Annexe :

Bibliographie sélective des interventions d'Aragon sur la question du réalisme (1936-1939)

Nous mentionnons les documents utilisés dans cette étude, qui présentent un intérêt dans la discussion des problèmes du réalisme. Quand ces articles sont reproduits dans *L'Œuvre poétique* nous l'indiquons et nous les citons d'après cette édition (désignée par l'abréviation O.P., suivie de la mention du tome concerné).

- 1 - *Défense du roman français*, intervention au “Jeudi de la Maison de la Culture”, 12 décembre 1935, publiée dans *Commune*, janvier 1936 (O.P., VI).
- 2 - *Du réalisme dans le roman*, *Vendredi* n° 22, 3 avril 1936 (O.P., VII).
- 3 - *D'un chant profond*, discours du 11 avril 1936 au IVème congrès national de la Fédération des Théâtres ouvriers de France, publié dans *Commune*, mai 1936 (O.P., VII).
- 4 - *Le réalisme à l'ordre du jour*, *Commune*, septembre 1936.
- 5 - *Pour la défense de la culture*, *Commune*, décembre 1936 (O.P., VII).
- 6 - *Un roman commence sous vos yeux*, *Europe*, mai 1937 (O.P., VII).
- 7 - *Discours* au IIème congrès de l'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture, prononcé le 16 juillet 1937, publié dans *Commune*, août 1937 (O.P., VII).

- 8 - *Réalisme socialiste et réalisme français*, Conférence faite à la Comédie des Champs-Élysées, pour l'Exposition Internationale, le 5 octobre 1937, publié dans *Europe*, mars 1938 (O.P., VII).
- 9 - *De la légende à la réalité*, *Commune*, janvier 1938 (O.P., VIII).
- 10 - *Les Grands cimetières sous la lune*, de G. Bernanos, *Commune*, juin 1938 (O.P., VIII).
- 11 - *La Victoire du réel*, discours prononcé le 25 juillet 1938 à la Conférence extraordinaire de l'Association Internationale des Ecrivains, publié dans *Commune*, août 1938 (O.P., VIII).
- 12 - *Rapport*, prononcé dans les mêmes circonstances que le discours précédent (O.P., VIII).
- 13 - *Enfance*, de Pablo Neruda (préface), *Commune*, juin 1938 (O.P., VIII).
- 14 - *La Nouvelle épopée*, *Europe*, juillet 1938 (O.P., VIII).
- 15 - *Le Roman terrible*, *Europe*, décembre 1938 (O.P., VIII).
- 16 - *L'Homme contre les nuages*, *Commune*, juin 1939 (O.P., IX).

1.4.3. Le double jeu des *Beaux Quartiers*

Quand Aragon écrit et publie le second volet du *Monde réel*, il est devenu un intellectuel militant aux multiples responsabilités, et ce roman des *Beaux Quartiers* répond à sa volonté d'affirmer sur le plan même de l'écriture la solidarité qui lui est devenue essentielle, en l'inscrivant plus sensiblement encore dans un contexte national. Dans la postface ajoutée à l'édition originale de 1936¹, le romancier affichait clairement cette volonté : *"Ce livre, qui suit Les Cloches de Bâle, est le second d'un long témoignage que j'apporte, des origines de ma vie à cette heure de la lutte où je ne me sens pas distinct des millions de Français qui réclament le Pain, la Paix, la Liberté"*. Achievé le 10 juin, il est contemporain de la politique de rassemblement contre le fascisme et de la montée du Front populaire, de même que des premiers articles où l'auteur précise son projet d'un réalisme socialiste français. En se tournant à nouveau vers la période de l'avant-guerre, il entend cette fois élargir le cadre de son investigation, et donner *"une image globale de la société française et de sa situation historique"*². Mais le choix d'une telle distance par rapport au temps de l'écriture obéit aussi à cette *"nécessité intérieure"* que Pierre Daix pointait déjà dans *Les Cloches de Bâle* et qui permet au romancier de retourner à ses propres origines, familiales et personnelles, et d'élaborer par le biais de la fiction un *"contre-monde"* un double subjectif de la réalité extérieure représentée. Cette première forme de double jeu, sous le signe duquel nous plaçons notre rapide évocation du roman, prélude à ce que l'auteur lui-même appellera plus tard *"le mentir-vrai"*, et qui complique de beaucoup la notion de réalisme, alors qu'Aragon ne craint pas de la simplifier pour gagner ses collègues à sa cause. Daix précise ainsi sa pensée à propos de ce second roman et ce *"contre-monde"* dont il dit que *"ce n'est pas le réalisme"* :

Le réalisme dans Les Beaux Quartiers, c'est tout le reste : les affaires de Wisner et celles de Quesnel, Joris Houten qui a vue sur la police, la politique du docteur Barbentane, le monde ouvrier où plonge le jeune Armand, l'histoire de la France à l'approche de la Première Guerre mondiale. Ce qu'on résume du livre. Le

¹ Il s'y explique aussi sur la conception du cycle qu'il s'est forgée après coup (après le roman de 1934) : *"Il me faut donner à ces livres un titre général, et ce sera en souvenir du long débat que j'ai traversé, et de cette œuvre de nuages que je laisse derrière moi, le Monde réel. Les Beaux Quartiers sont donc le tome deux du Monde réel"* (cette courte postface est reproduite à la dernière page de l'édition "Folio").

² Raphaël Lafhail-Molino, notice de l'édition Pléiade, *Œuvres romanesques*, tome II, 2000, p. 1286.

*contre-monde, c'est l'épaisseur, le frémissement de l'amour et de l'écriture, le frémissement qui se fait écriture*³.

Le réel n'est pas seulement un objet et un objectif, mais un ancrage en même temps qu'un abîme. Il n'est pas exclu qu'il soit plus proche de "*l'infini*" dont Aragon entendait naguère prendre la "*défense*", et se défendre, que de la réalité du monde social⁴. Plus exactement, l'on peut admettre que dès ce roman ce sont l'une et l'autre dimensions qui sont accueillies sous l'invocation du "*monde réel*", ce que confirmeront avec éclat les deux romans suivants du cycle, *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*.

Complétons cette première observation en relevant avec Suzanne Ravis que dès *Les Beaux Quartiers*, "*la perspective vectorielle du devenir historique s'estompe*", qui structurait *Les Cloches de Bâle* et lui donnait sa dynamique lyrique ; c'est "*l'analyse critique de la société capitaliste et des forces destructrices qu'elle porte en elle*" qui anime et organise le récit, analyse "*inlassablement reprise, illustrée, confirmée par les images et les structures romanesques*"⁵. On sait par ailleurs que Susan Suleiman en a fait un exemple privilégié du schéma de l'apprentissage familial au roman à thèse, dans sa variante fondée sur le procédé de l'opposition entre les destins des deux frères⁶ : dans la première des trois grandes parties de l'œuvre (*Sérienne*) est mis en place le *Bildungsroman* du futur héros des *Communistes*, Armand Barbentane, tandis que la seconde partie (*Paris*) s'intéresse davantage à Edmond et fait bifurquer son itinéraire en direction des anti-valeurs que le roman ne cesse de dépeindre ; avec la dernière partie (*Passage Club*) l'évolution négative d'Edmond se confirme dans une atmosphère de roman noir et de mélodrame, où s'accusent les traits d'une société vouée à l'oisiveté, aux jeux d'argent et au crime, Armand réapparaissant tardivement pour faire la preuve de sa prise de conscience et diriger ses pas vers le monde des ouvriers et du travail rédempteur. Alors qu'Edmond se lie définitivement avec la classe dominante (en acceptant l'offre de service de Quesnel), Armand rejoint les travailleurs en grève. Suzanne Ravis a montré à quelle rupture chronologique et narrative le romancier recourait pour donner au présent du personnage (en particulier avec le meeting Jaurès

³ Daix, *Aragon*, nouvelle édition, Flammarion, 1994, p. 346.

⁴ Nous faisons bien sûr allusion à *La Défense de l'infini*, le roman détruit, et maintenant en partie retrouvé grâce aux recherches patientes de Lionel Follet, qui en a donné une érudite et passionnante édition, chez Gallimard, "Les Cahiers de la NRF", 1997 (édition renouvelée et augmentée par rapport à celle donnée en 1986 par Edouard Ruiz).

⁵ S. Ravis, thèse citée, tome II, p. 537.

⁶ Suleiman, *Le roman à thèse*, *op.cit.*, pp. 72-123.

du Pré Saint-Gervais en 1913) un avenir qui enjambe celui, sanglant, de 14-18, et projette le lecteur dans le combat pour "*une France forte, libre, heureuse*" ⁷.

Ce double constat d'un réalisme à la fois doublé par le frémissement du contre-monde et ordonné, assez maladroitement, selon "*la perspective socialiste*" revendiquée par Aragon, permet de bien caractériser ce roman et d'en situer les enjeux. Comme il a déjà été beaucoup étudié sur ce double plan, y compris, donc, sur celui qui nous intéresse au premier chef, nous n'allons pas l'évoquer longuement. Pas plus que nous n'entrerons dans l'analyse des *Voyageurs de l'impériale* et d'*Aurélien*, non sans regrets, dans la mesure où ils n'intéressent la question du réalisme socialiste que fort allusivement, par un paradoxe sur lequel nous nous sommes expliqué. La grande affaire, en ce qui concerne le présent travail, c'est la fresque fort peu étudiée des *Communistes*, où nous saurons ce qu'il est advenu, *Les Beaux Quartiers* se terminant au seuil de la rupture sociale du héros, de l'expérience ouvrière d'Armand Barbentane et de son engagement politique. En revanche, il nous appartient de prendre en compte la façon dont le roman a été accueilli sur le moment, sur le plan des questions posées par la volonté de son auteur d'acclimater en France le mot d'ordre soviétique de 1934. Nous verrons aussi comment Aragon marque sa réserve à l'égard de la littérature à thèse.

L'on comparera les analyses de Georges Sadoul, qui se charge à nouveau du compte rendu pour *Commune*, en faisant référence à la notion de réalisme socialiste, et de Jean Cassou, qui ne s'y réfère pas, dans la chronique qu'il donne à *L'Humanité*, le compagnon de route se montrant tout aussi enthousiaste que le membre du Parti, et pour des raisons souvent semblables ⁸. Tous deux commencent par évoquer les deux villes, la petite cité de Province et la capitale, autour desquelles s'ordonne la composition du roman, et ils mettent en relief la maîtrise du romancier dans la peinture des diverses couches sociales et de leurs oppositions latentes, dans la restitution, selon Sadoul de "*ces décors réels, décrits avec un art plein de minutie, de réalisme et de perfection, où*

⁷ Outre les pages de sa thèse qu'elle consacre aux *Beaux Quartiers*, S. Ravis est revenue de manière détaillée sur la scène du Pré Saint-Gervais dans son article "*Des discours de Jaurès au discours d'Aragon dans Les Cloches de Bâle et Les Beaux Quartiers*", in *RCAET* n° 2, 1989, pp. 101-134. Elle y montre en particulier que "*l'exactitude historique du chapitre est le tremplin d'un discours militant*", qui inverse le sens du discours annexé, et attribue à Jaurès ce qui revient, fort clairement, à Thorez (le fameux mot d'ordre de la lutte "*pour une France libre, forte et heureuse*", qui est formulé au Congrès de Villeurbanne en janvier 1936).

⁸ L'article de Sadoul publié dans le numéro de décembre 1936 de *Commune* est repris dans *L'Oeuvre poétique*, tome VII, pp. 259-266 (nous le citons d'après cette édition). Celui de Cassou a été publié dans *L'Humanité* du 5 décembre 1936.

se joue le drame de la jeunesse bourgeoise à la veille de 1914"⁹. Peut-être par crainte de donner de ce réalisme l'idée d'une trop grande proximité avec le naturalisme, ce qui serait un défaut rédhibitoire, Sadoul ne dit rien du ton de dérision très vif, ni de l'impression d'étouffement et comme de fatalité ordinaire, qui frappent à la lecture des premiers chapitres, et que Cassou, quant à lui, évoque franchement. Ce dernier, après avoir mentionné les divers milieux sociaux, y compris celui des ouvriers, mis en scène par Aragon, ajoute ce commentaire : *"Tout cela sordide et d'une sordidité minutieusement peinte"*, et comme transfigurée esthétiquement, *"tout cela très lent, exact, impitoyable et nullement chargé, d'un art assez loin, par exemple, de celui des satiriques de la vie bourgeoise à la Mirbeau. D'un art beaucoup plus hautain, tranchant et redoutable"*. Cassou ne prononce pas le terme de "réalisme", mais c'est bien à sa puissance critique, parfaitement maîtrisée par le romancier, qu'il rend hommage.

Mais les deux articles soulignent à leur manière qu'en dépit de la part dominante de cette peinture négative, l'auteur a su ne pas en rester là : *"Pour que le tableau fût complet, il fallait qu'Aragon, à ces noirs aspects, opposât l'espoir et l'issue que lui-même il a découverts"*. Ainsi Cassou aborde-t-il ce qui risque d'être le point faible du livre : l'affirmation d'une solution, contenue dans le combat de la classe ouvrière. Ce qui résout la difficulté, c'est l'idée que l'évolution positive d'Armand est tout à fait vraisemblable puisqu'elle est celle d'Aragon lui-même¹⁰ :

Cette composition n'est pas le fait d'un système artificiel et voulu, mais le fruit d'une expérience vécue, et c'est ce qui la rend valable. Ce n'est pas pour faire bien qu'Aragon termine son livre par une scène de la vie ouvrière comme il avait terminé Les Cloches de Bâle par l'évocation de Clara Zetkin. C'est parce que cette forme épique de composition rend compte nécessairement du débat et de la volonté qui se sont fait jour dans la conscience de l'auteur. Un de ses personnages, dans la jungle romantique parisienne, parvient au fond du désespoir et de l'isolement. Une seule issue l'accueille : le travail, et la découverte de la fraternité des travailleurs.

L'aboutissement édifiant du roman est ainsi dénié, ce dénouement heureux est rendu acceptable parce qu'il découle d'un débat intérieur que l'auteur a restitué avec sincérité, à

⁹ *Op. cit.*, p. 240.

¹⁰ Garaudy, qui place l'ensemble du roman sous le signe du réalisme socialiste, formule cette idée de façon catégorique : *"Armand Barbentane est le premier héros pleinement positif de l'œuvre d'Aragon ; jusqu'à la fin du cycle du Monde réel, dans Les Communistes, il poursuit inflexiblement sa route"* (*op.cit.*, p. 336).

défaut que celui-ci ait trouvé la même issue à son mal, celle du travail en usine, ce dont Cassou ne s'avise pas ¹¹. Pas de quoi s'offusquer, donc, puisque le passage au communisme de certains fils de la bourgeoisie est un fait historique, et qu'il est restitué ici de l'intérieur. De même est-ce un fait indiscutable pour Sadoul, qui souligne la profondeur et l'exactitude de ce tableau de la société française où prend place le destin d'Armand. Du même coup, ce n'est pas à propos de l'aspect positif de l'œuvre qu'il est amené à évoquer le réalisme socialiste, comme c'eût été logique, mais à propos de l'une des autres implications de la notion. S'excusant d'avoir trop parlé du sujet des *Beaux Quartiers*, il fait observer : "*Mais le réalisme socialiste, dont Aragon se réclame et dont il a, à plusieurs reprises, avec tant d'autorité, exposé les fondements, n'a-t-il pas, comme un de ses premiers mots d'ordre, le retour au sujet ?*" ¹².

Ce "*mot d'ordre*" est en effet l'une des conditions du réalisme ; plus encore, si l'on en croit le reproche adressé par Aragon à ses anciens compagnons dadaïstes ou surréalistes, faute d'accepter le retour au sujet, cette apparente régression esthétique, les artistes se condamnent à ne pouvoir signifier quoi que ce soit, à tomber dans l'ornière du formalisme, dans les jeux stériles de l'art pour l'art. C'est pourquoi Sadoul insiste sur la richesse de la matière brassée par l'auteur, sur la forme romanesque de ce "*procès-verbal*" d'une société ¹³, qui permettent de "*comparer le grand réaliste Aragon aux plus grands réalistes français*". Sur le caractère français de ce réalisme, qui signe son inscription dans une haute tradition, les deux critiques se rejoignent en partie, et ils répondent implicitement aux détracteurs, portés à contester qu'un militant communiste puisse demeurer un grand écrivain ¹⁴. Tous deux indiquent au passage les progrès de l'auteur par rapport aux *Cloches de Bâle*, Sadoul de façon nuancée ¹⁵, Cassou d'une

¹¹ On verra avec l'étude des *Communistes* que l'auteur a dû trouver après coup le remède un peu forcé, et trop pénible pour les faibles forces physiques de son enfant de la bourgeoisie ; ce qui le fera mûrir, à son corps défendant, ce sont les tranchées de 14-18, que Jaurès et les socialistes n'auront pu empêcher.

¹² *Op.cit.*, p. 264.

¹³ En situant les choses dans la perspective historique marxiste, Garaudy affirme : "*Aragon est devenu un bien meilleur historien dans son deuxième roman : il démonte parfaitement l'imbroglio des intrigues de Sérianne échafaudées par des machiavels de sous-préfecture, mais qui se nouent à Paris, dans le secret des grands états-majors financiers. L'histoire est beaucoup mieux liée à l'action du roman. Elle n'est pas seulement au sommet : on en suit les répercussions lointaines de Paris à Sérianne, et dans toutes les couches de la société*" (*op.cit.*, p. 332).

¹⁴ Garaudy inverse le raisonnement, ce qui entre-temps sera devenu monnaie courante dans la critique de parti, en soulignant que le roman est l'œuvre d'un militant et que c'est là ce qui lui donne sa force en même temps que sa juste perspective (*op.cit.*, p. 331).

¹⁵ "*Le développement de cette intrigue, suivie avec un intérêt qui ne se ralentit jamais, n'empêche pas qu'elle soit l'occasion de coupes en profondeur dans l'époque et dans les classes, plus heureuses peut-être encore que celle que pratiqua jadis Aragon dans les Cloches de Bâle*" (*op.cit.*, p. 263).

façon plus nette, qui laisse donc penser qu'il avait été plus sensible aux défauts du premier roman ¹⁶; mais surtout, chacun établit un lien de continuité entre le grand écrivain que fut Aragon et celui qu'il est désormais. Tous deux font le rapprochement avec le *Paysan de Paris* (1926), et plus précisément avec sa première partie, "*Le Passage de l'Opéra*" (1924), qui déjà décrivait ce lieu privilégié qui joue en effet un grand rôle dans *Les Beaux Quartiers*. La vision enchantée de ce lieu ténébreux et plein de mystères s'est transformée pour Cassou en une vision lucide :

Aragon nous redit aujourd'hui la féerie du passage de l'Opéra, mais il nous en dit aussi les ficelles. Et je ne crois pas qu'il puisse y avoir pour un artiste une plus belle carrière que celle qui consiste à chanter d'abord l'étonnement de l'âme juvénile et innocente devant l'étrangeté du monde, puis à parvenir à la pleine conscience et à la connaissance parfaite de ce monde et à dévoiler les raisons, les motifs et les causes de son étrangeté.

L'analyse présuppose la supériorité de l'esthétique réaliste, et chez le jeune auteur du *Paysan* une ignorance qui est loin d'être avérée ; mais alors que Cassou prend acte de la métamorphose d'une vision romantique en une vision démystificatrice, Sadoul voudrait suggérer que c'était déjà le réalisme qui faisait toute la valeur du livre contemporain du surréalisme :

La description du passage de l'Opéra dans le Paysan de Paris n'est-elle pas aussi parfaitement, aussi minutieusement réaliste, non seulement que la description des Halles de Paris dans Les Beaux Quartiers mais aussi que celle de la maison Vauquer dans le Père Goriot ou celle de la maison bourgeoise dans Pot-Bouille.

A l'époque de la rédaction des *Beaux Quartiers*, on l'a vu, Aragon insiste surtout sur sa rupture avec son passé littéraire, comme en témoigne le rejet de son "*œuvre de nuages*" dans la postface de 1936. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il illustrera, en prenant l'exemple du *Paysan de Paris*, l'idée de "*la volonté de roman*", et donc pour lui de réalisme, qui le tenaillait. L'analyse de Sadoul peut ainsi paraître perspicace, jusque dans le rapprochement avec Balzac et Zola. Il reste que la description de 1924 était

¹⁶ Cassou exprime cette idée au détour d'une phrase : "*ce livre d'Aragon qui est tellement en progrès sur les Cloches de Bâle*". L'auteur lui-même n'a jamais caché son sentiment, dans la postface de 1965, ou déjà dans *J'abats mon jeu* (EFR, 1959) : "*Dans le premier des romans du Monde réel, Les Cloches de Bâle, l'inexpérience est sensible, la construction du livre est assez artificielle ; mais c'est de ce livre pourtant que date mon premier essai d'adapter le réalisme moderne à l'idéologie dont je me réclame*" (p. 143).

conduite sur un mode beaucoup plus ironique et ludique que celle de 1936, et que les rapprocher permet surtout de donner ses lettres de noblesse à la conversion esthétique de l'auteur, en jouant sur une continuité qui s'enracine elle-même dans la grande tradition réaliste française. Sadoul lui donne en même temps le cachet du réalisme nouveau :

Et ce n'était pas là seulement une description statique esthétique, c'était aussi celle des révoltés qui animent le petit commerce du passage devant leur scandaleuse expropriation par les Quesnel et les Wisner de l'immobilière Haussmann. Relisez donc le Paysan de Paris et vous verrez quel lien étroit unit l'œuvre du surréaliste d'hier au réaliste-socialiste d'aujourd'hui...

Alors que dans son article sur *Les Cloches de Bâle* Sadoul mettait l'accent sur la nouveauté de ce réalisme (en désavouant les réticences du critique de *L'Humanité*), sa préoccupation est donc clairement, cette fois, de le rattacher à un passé national, en se tenant au plus près du discours tenu par Aragon lui-même. Le propos de Cassou est différent, mais convergent, puisqu'il débouche sur l'idée qu'avec *Les Beaux Quartiers* l'écrivain a retrouvé tous ses dons littéraires, qu'il est redevenu le poète d'autrefois (ce qui suppose qu'il avait cessé de l'être, sans doute avec *Front Rouge*), qu'il a même surpassé le poète surréaliste qu'il fut :

Aragon, poète de l'illusion, était un grand écrivain : poète du monde réel, il reste un grand poète, un plus grand poète même, parce que plus complet et s'obligeant à dire non plus seulement l'envers des choses, mais aussi leur face.

Et à nouveau, Cassou fait l'éloge du réaliste chez qui la claire conscience des choses et la découverte de la dignité humaine, loin de nuire à la création littéraire, l'enrichissent, et en font non plus un don gratuit mais une conquête maîtrisée. C'est pourquoi l'article se clôt sur un vibrant éloge de la maturité artistique de l'auteur des *Beaux Quartiers* :

Ce qui me frappe en effet dans ce livre d'Aragon, qui est tellement en progrès sur Les Cloches de Bâle, mais qui constitue aussi une étape à la suite du Paysan de Paris, c'est à quel point l'auteur y domine son instrument, son outil, sa technique. C'est la richesse nerveuse de cette prose qui sans rien perdre de sa majesté, peut se permettre tous les changements de vitesse, tous les caprices et tous les abandons. Un terme définira le style d'écriture et le style de vie d'Aragon : la grande allure.

Le ton de cette chronique, publiée dans les colonnes de *L'Humanité*, n'a rien de très prolétarien dans sa conclusion, et il a peu à voir avec celui de la critique militante. La connotation aristocratique de cette "*grande allure*" touche pourtant assez juste dans sa façon de désigner le style aragonien, et il est intéressant qu'elle soit associée à une préférence marquée pour l'esthétique réaliste. Elle ne pouvait que conforter Aragon dans sa conviction de romancier communiste qui n'entendait rien céder aux rudesses de l'art engagé, et aux attentes d'un public peut-être moins sensible à la séduction du grand style que le compagnon de route Jean Cassou. Mais un tel éloge était également précieux dans le contexte politique de 1936, qui voit Thorez féliciter l'auteur des *Beaux Quartiers* d'avoir obtenu le prix Renaudot, et en faire rejaillir le profit de distinction sur le parti dont il est membre. Que de son côté Sadoul se charge de verser au compte du réalisme socialiste une partie des mérites de ce roman avait évidemment valeur d'approbation de l'autre aspect de l'activité alors déployée sur ce front par Aragon, mais ne contribuait pas à éclairer le débat : la pratique très personnelle, talentueuse, complexe, de ce réalisme à la fois nouveau et classique par celui-là même qui en recommande l'adoption à tous les écrivains français de bonne volonté, ne pouvait qu'approfondir le fossé entre un discours volontariste, idéologiquement identifié, et ses possibles applications. A cette date, et l'avenir proche ne fera que le confirmer, le réalisme socialiste français c'est celui dont le romancier du *Monde réel* dit montrer l'exemple. Et cet exemple n'est ni imitable, ni tout à fait convaincant sur le plan qui, en théorie, le distingue de ses variantes passées ou contemporaines.

Ce que nous retiendrons, en effet, de la lecture de ce roman et des études qui en ont été proposées, est qu'Aragon à la fois s'engage dans la voie du roman à thèse et en craint les embûches. Il sait mieux que quiconque que cette voie est étroite. Il n'envoie pas pour rien quelques-uns de ses personnages au théâtre pour y assister à "*une pièce à thèse*", une pièce "*plus que médiocre, mais habile*", en décrivant la scène avec un humour féroce, une générale donnée devant un auditoire choisi, et qui était "*à sa façon un événement politique*"¹⁷. La dimension de roman de formation des *Beaux Quartiers* est fondée sur un procédé efficace, celui que Susan Suleiman appelle "*le complexe des frères antithétiques*", mais c'est aussi un procédé qui peut facilement devenir démonstratif. Aragon a évité de rendre l'opposition entre Edmond et Armand "*trop grossière*"¹⁸, et il s'est gardé de beaucoup évoquer la contrepartie positive des fausses

¹⁷ *Les Beaux Quartiers*, op.cit., pp. 289-290.

¹⁸ C'est son expression, dans la préface donnée en 1965, *La suite dans les idées* (op.cit., p. 33).

valeurs très longuement décriées. Ce qui compte pour beaucoup dans l'intérêt que l'on peut prendre à ce roman. Du même coup, il n'a pu éviter la rupture temporelle et narrative évoquée plus haut, et l'accélération finale du parcours du "*malléable Armand, pour qui n'existe que le sentiment qui le porte, et qui se dégage à grand peine des ténèbres*" ¹⁹.

Celui-ci aura rencontré sur sa route une étrange figure de militant, celle du socialiste Vinet, convaincu des vertus de la simplification dans la bataille politique, mais tenté de se laisser "*entraîner par des sentiments humains*" lorsqu'il s'agit de considérer pour eux-mêmes les individus. Armand lui a posé la question de savoir si son adversaire électoral, qui n'est autre que son propre père, le docteur Barbentane, est ou non "*un salaud*", ou une "*canaille*", comme le clament les affiches du "*Parti*" ²⁰. Il hésite : "*Comprenez, mon vieux, comprenez, personne n'est ni tout à fait un salaud ni tout à fait le contraire. Serait trop simple*". Puis il essaie de se reprendre, mais en disant une chose et son contraire : "*En gros, oui, c'est un salaud, socialement parlant, mais tous les bourgeois à ce compte... Et bien entendu qu'il y en a qui sont des braves gens, si on les considère isolément, ils ne feraient pas de mal à une mouche, et puis ils vivent du sang et de la chair de l'ouvrier...*". Où le romancier veut-il en venir ? A plaider contre le manichéisme auquel invite l'affrontement politique ? A plaider en même temps pour un roman politique capable de compréhension envers "*leurs figures*", comme disait Barrès ? Mais d'où vient alors que par la voix de son narrateur, autant que nous puissions la déchiffrer, il accable ce militant trop conciliant ?

Il s'épouvantait un peu de découvrir en lui toute une casuistique inconnue, qui était peut-être la préfiguration des raisons qu'il se donnerait un jour de trahir ceux avec qui il était alors de tout son cœur, de toute la force de ses origines et de ses révoltes. Voilà qu'il se prenait trop souvent à vouloir comprendre l'ennemi ²¹.

Le jeu du romancier, le double jeu de son roman, est décidément très troublant, au-delà du procédé du double apprentissage exemplaire, positif et négatif. Il attire l'attention sur le caractère simplificateur de la vision binaire de la lutte des classes, en renvoyant implicitement au contexte fédérateur qui va déboucher sur le Front populaire, et désavoue pourtant le casuiste, le traître en puissance, qui baisse la garde, qui a la

¹⁹ *Ibid.*, p. 442.

²⁰ Aragon utilise sciemment le terme, avec majuscule, pour désigner le parti socialiste d'avant 1914.

²¹ *Les Beaux Quartiers*, *op.cit.*, pp. 186-188.

faiblesse de trop vouloir "*comprendre l'ennemi*". Il montre à la fin de la scène ce personnage discrédité qui se fait violence, pour retourner au combat, qui réentonne le discours convenu :

A qui est-ce que ça peut faire quelque chose d'ailleurs qu'il y ait une petite fleur bleue dans le coin de son cœur à cet homme ? On est d'un côté ou de l'autre et voilà tout. Les ouvriers restent les ouvriers et les maîtres sont les maîtres. Pour eux, il n'y a qu'une alternative, celle qu'a posée Georges Sand : "Le combat ou la mort, la lutte sanguinaire ou le néant !" ²².

Aragon fait-il, avec une diabolique habileté, le procès simultanément de l'opportunisme et du sectarisme, son personnage oscillant entre l'une et l'autre attitude ? La vérité se situerait sagement à mi-chemin, à égale distance de ce Charybde et Scylla du combat des communistes. Mais qui détient les clés de cette juste attitude ? Il nous semble que le romancier se satisfait en 1936 de ne pas s'aventurer plus loin sur ce terrain, de ne pas avoir encore à peindre les militants de son parti, ni le manichéisme qu'il sait au fond peu évitable, et qui se dessine tout de même dans les destinées des "*frères antithétiques*". Quand il y viendra, l'antithèse entre les "salauds" et les autres, entre le camp des maîtres et celui des opprimés, règnera partout, y compris dans la tête de ses personnages. Mais plus encore que l'époque de la rédaction des *Communistes*, celle du grand affrontement idéologique de la guerre froide, c'est celle qui y sera représentée qui justifiera à ses yeux qu'on soit d'un côté ou de l'autre : avec les militants persécutés de 1939-1940, ou avec leurs persécuteurs. Et il n'y aura vraiment pas de troisième terme. C'est à Vinet qu'il donnera raison.

²² *Ibid.*, pp. 188-189.